

Bernárdez Rodal, Asunción, *Soft Power: heroínas y muñecas en la cultura mediática*, Madrid: Fundamentos, 2018. 198 pp. ISBN 9788424513672.

DOI: 10.5944/rei.vol.9.2021.32072

Reseña de MARÍA ANTONIA SANTOS SANZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Cultura mediática y *soft power*

El libro de Asunción Bernárdez Rodal *Soft Power: heroínas y muñecas en la cultura mediática*, que apareció en 2018 en la editorial Fundamentos, reelabora y actualiza algunos de sus artículos ya publicados a lo largo de los últimos años, a la vez que nos ofrece material inédito. Como Profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Bernárdez Rodal ha realizado el valioso trabajo de trasladar su vasto conocimiento sobre las culturas mediáticas y su influencia en la configuración social a una lectura que está al alcance no solo de especialistas en el tema, sino también de un público más amplio. Afirma que el volumen no pretende ser académico ni sistemático, aunque creemos que tiene bastante de los dos aspectos. Lo que nos ofrece es una obra divulgativa de calidad, con contenidos teóricos y prácticos, con multitud de ejemplos y con el valor añadido de innumerables recuerdos y anécdotas personales, que evocan en el receptor vivencias que adquieren otro valor, otra significación, tras su lectura. La autora, con una larga trayectoria en la investigación feminista, se centra en el problema de la desigualdad de género, en las construcciones culturales que han establecido la *ortodoxia* de lo masculino y lo femenino y que han configurado múltiples estereotipos. No obstante, estamos ante una monografía que trasciende ese asunto concreto y que posee, en nuestra opinión, un valor adicional extraordinario, que es la posibilidad de aplicar el mismo enfoque para analizar otras realidades cercanas, otros campos de interés profesional, la vida política o cualquier fenómeno o acontecimiento social, de modo que, tras lo que parece natural, podamos descubrir construcciones culturales interesadas.

Para poder realizar este ejercicio con capacidad crítica, *Soft Power* pone en las manos del público lector múltiples herramientas, a modo de guía para analizar la cultura mediática que da forma a nuestra sociedad. Parte de las reflexiones del politólogo estadounidense Joseph Nye, que acuñó en los años noventa del siglo pasado la expresión *soft power* ('poder blando') para explicar el poder de la cultura y de las ideas frente a las formas coercitivas de ejercer presión, esto es, frente al *hard power* o poder duro. Bernárdez Rodal toma prestado el concepto de *soft power*, y con él se refiere al poder de los medios de comunicación para conformar la ideología social. Para analizarlo, divide su obra en doce capítulos. El primero nos introduce en la llamada cultura *mainstream*, de consumo masivo, que tiene una influencia capital en la configuración de las estructuras sociales, y es la muestra inicial que funciona como marco teórico para el monográfico. En él se trata el concepto de poder en general, de poder simbólico en particular, y de la desigualdad en su reparto. Se aborda la habilidad del patriarcado para camuflarse, para promocionar la falsa idea de que la sociedad ya ha alcanzado la igualdad de género. Se nos alerta sobre las industrias culturales, verdaderas creadoras de la influyente cultura mediática, cuyos objetivos no son solo económicos, sino que también persiguen reforzar modelos y valores sociales que son, en su mayoría, convencionales, en los que lo masculino es presentado como superior a lo femenino y que nos muestran como natural que los hombres deban tener más poder que las mujeres.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto tratan temas relacionados con las mujeres artificiales: muñecas y *cíborgs* en el segundo, las muñecas Barbie en el tercero, y los cuerpos femeninos sexualizados o *descarnalizados* en el cuarto. Concretamente en el segundo, la profesora nos descubre varias referencias de obras literarias y cinematográficas en las que un hombre prefiere una mujer artificial, una muñeca bella y sumisa, a una mujer real y ante este ideal inalcanzable las féminas reales no tienen cabida, salvo que acepten el juego de ser mujeres-muñecas, que presten una atención casi patológica a su aspecto exterior y que acepten un rol pasivo. En el siguiente capítulo la autora nos invita a reflexionar sobre el juego infantil, que es una actividad natural, pero cuya materialización, según sean niños o niñas los agentes, es pura cultura transmitida por el grupo social, y no de modo inocuo. Considera, además, que el juego es

una herramienta muy útil para que los menores imaginen posibilidades y mundos que no existen. Con relación al éxito de Barbie, comenta Bernárdez Rodal que la muñeca ha sido muy criticada porque propone un modelo de belleza que perpetúa la dominación patriarcal. Entiende que, en su día, Barbie dio más opciones a las niñas, que ya no jugaban a ser las mamás de Barbie, sino sus amigas, y esto suponía una exploración del mundo adulto y no tanto la insistencia en los roles tradicionales. Además, nos hace reflexionar sobre la salida de la infancia, más traumática para las niñas que para los niños, puesto que ellas perciben que el modelo femenino que se les ha adjudicado no las empodera y se rebelan contra lo que entienden como imposiciones limitativas, mientras que los niños se ven situados en un lugar que consideran correcto.

Nos acerca, a continuación, en el capítulo cuarto, a dos modelos opuestos de mujer que aparecen en los medios, sobre todo en los publicitarios: mujeres sexualizadas y *descarnalizadas*. Explica la autora que las mujeres aparecen, en general, sexualizadas, con cuerpos idealizados y en actitudes vulnerables. Y la visibilidad de esos cuerpos ideales invisibiliza los cuerpos reales de las mujeres, que no encajan en esa corporalidad difundida por los medios. Los hombres, en general, aparecen como dominadores, con mirada fija y atenta, y casi siempre en un plano superior a aquel en que se sitúan las mujeres. Además, se emplean estrategias de cosificación, como la fragmentación de la imagen del cuerpo femenino, que rara vez se da con el cuerpo masculino. Esas imágenes trasladan una percepción de que las mujeres están disponibles para la mirada y el uso de los hombres, como objetos a disposición de su poseedor. En el polo opuesto, Bernárdez Rodal observa cómo se promociona otra imagen irreal de la feminidad: la mujer *descarnalizada*, como ser etéreo, flotante, mirando al infinito, similar a las imágenes tradicionales de la Inmaculada Concepción, un modo distinto de negar la visibilidad a las mujeres de carne y hueso, que nos pone también en alerta sobre el carácter normativo que han adquirido los medios de comunicación en nuestro sistema cultural, que imponen reglas distintas para hombres y mujeres sobre el modo de presentarse en sociedad. Así, ese ideal normativo exige de las mujeres una dedicación alta al cuidado de su aspecto.

En lo que respecta al siguiente bloque, del quinto al décimo capítulo, la profesora aborda el tema de los heroísmos en la cultura mediática. Invita en ellos a un viaje en el que trata sobre batallas simbólicas, sobre la preponderancia del heroísmo masculino, sobre el caso concreto del fútbol y sobre la incorporación y evolución de las heroínas femeninas en el cine. Propone en el capítulo quinto varias reflexiones sobre el gusto de nuestra sociedad por las historias de héroes, el punto de vista masculino mayoritario en las narrativas de cualquier tipo, la devaluación simbólica de la forma en que miran el mundo las mujeres, su marginación en las industrias culturales y el peligro del *autismo cultural*, propiciado por las ofertas de información personalizadas de buscadores y redes sociales. Cuando en el capítulo sexto aborda el fenómeno del fútbol, lo estudia como sublimación de la heroicidad masculina en la sociedad y en los medios de comunicación, especialmente en la televisión. Nos enfrenta con ello a la construcción cultural que determina que hay deportes más adecuados para los hombres que para las mujeres, y que magnifica cualquier logro masculino, sobre todo futbolístico, e invisibiliza la presencia de mujeres en el deporte al proporcionar una cobertura mediática insignificante a sus resultados, por positivos que estos sean. Acto seguido, dedica la autora el capítulo séptimo a las emociones del poder y da entrada a la heroína Wonder Woman. La reflexión que nos propone es que no debe verse como natural que quien tiene el poder imponga su modo de ver el mundo. Wonder Woman nació como heroína de cómic en los años cuarenta y desde entonces ha sido un personaje polémico, porque representaba el poder femenino fuera de los roles familiares tradicionales. Explicita que, en 2017, ante el estreno de la película *Wonder Woman*, la crítica se centró en la sexualización del personaje, sin resaltar su fortaleza y lo positivo que era ofrecer modelos de heroínas mujeres. En consonancia con este perfil, en el capítulo octavo despliega la autora ante nosotros la evolución de las heroínas en la literatura y el cine. En una etapa inicial, aproximadamente a partir de los años ochenta, aparecieron las llamadas heroínas fálicas, que se caracterizaban por presentar atributos típicamente masculinos, principalmente por adentrarse en el mundo de la violencia sin recibir castigos simbólicos, como sucedía con anterioridad. La autora ilustra esta modalidad con varios ejemplos del cine: la teniente Ripley, en *Alien, el octavo pasajero* (1979); Sarah Connor, en *Terminator*

2: *el juicio final* (1991); Lara Croft, en *Lara Croft-Tomb Raider* (2001), entre otros, y analiza con detalle el caso de Beatrix Kiddo, personaje protagonista de las dos partes de *Kill Bill* (2003, 2004), una heroína que maneja la violencia de forma despiadada, dentro de un cuento justiciero de venganza. A continuación, se centra en dos figuras con un perfil muy distinto, evolucionadas: Lisbeth Salander, protagonista de la saga literaria y cinematográfica *Millenium*, y Neytiri, protagonista del filme *Avatar*. Refiere Bernárdez Rodal que en la película *Millenium 1: los hombres que no amaban a las mujeres* (2009), Salander vio en su infancia los maltratos que sufrió su madre a manos de su padre, y que, posteriormente, fue víctima de un hombre malvado que tenía la obligación institucional de protegerla. Salander tiene una gran inteligencia, un cuerpo de adolescente, es bisexual y responde al maltrato masculino con violencia de la misma intensidad. Pero no renuncia a una atribución de la feminidad tradicional, el cuidado de los demás, y vengla la violencia que sufren ella y otras mujeres de su entorno. La autora subraya que lo que conmueve del personaje es su fortaleza moral. Por otro lado, señala que la película *Avatar* (2009) supuso otro salto cualitativo de la heroicidad femenina en la cultura *mainstream*. Menciona muchas novedades aportadas por este título, de las que destacamos la aparición de una naturaleza feminizada, luminosa y delicada, la preocupación ecológica y la presencia de mujeres en pie de igualdad con los hombres. De hecho, aparecen tres personajes femeninos muy relevantes en diferentes campos: en el terreno bélico, la guerrera Neytiri; en el científico, la doctora Grace Augustine; en el religioso la líder espiritual Mo'at, lo que supone un gran avance sobre anteriores imaginarios en los que las mujeres en esos campos solo aparecían como personajes secundarios.

El capítulo noveno está dedicado a *Los juegos del hambre*, trilogía literaria aparecida entre 2008 y 2010, a la que siguió una serie de cuatro películas que se estrenaron entre 2012 y 2015. La protagonista es una adolescente, Katniss Everdeen, que vive en un gran estado llamado Panem, compuesto por distritos controlados por el Capitolio, que acumula toda la riqueza y el poder, y que obliga cada año a que un chico y una chica de cada distrito, elegidos por sorteo, participen en un programa de telerrealidad, *Los Juegos*, en el que los elegidos, entre ellos Katniss, deberán luchar a muerte hasta que solo sobreviva uno. Señala la autora

que tanto la novela como la película contienen una crítica feroz a la frialdad del mundo de la imagen. Resalta también que Katniss tiene que usar la violencia, pero que nunca lo hace con ensañamiento, que sus actos son motivados y que no es un personaje con cuerpo hiperfemenino y comportamiento hipermasculino, como Lara Croft, por ejemplo. Declara su preferencia por esta heroína porque es una figura de otro tipo, que transita con naturalidad en el imaginario de las nuevas guerreras, que no tienen que dejar de ser mujeres para ser creíbles. Señala que puede ser un modelo positivo para las jóvenes, ya que plantea el uso de la fuerza física para su supervivencia, el reconocimiento de valores tradicionalmente femeninos como los cuidados y la empatía, y la posibilidad de construirse una identidad propia positiva, sin la exaltación de la belleza como valor propiamente femenino. Termina la autora el repaso a la heroicidad femenina en la cultura *mainstream* con el capítulo décimo, que dedica al análisis de la serie de televisión *Outlander* (2014), basada en una saga de novelas homónima. La protagonista es Claire Beauchamp, enfermera inglesa que acaba de terminar sus servicios en el frente durante la Segunda Guerra Mundial. Beauchamp da un salto en el tiempo y retrocede a mediados del siglo XVIII, desde el Reino Unido hasta una Escocia en guerra con Inglaterra, logrando hacerse con un lugar distinto al de las mujeres de la época: consigue que su voz se oiga, destaca por su sentido del humor, tiene ideas políticas, ejerce de sanadora, da órdenes a los hombres y tiene una sexualidad muy activa. En el nuevo marido de la protagonista en ese pasado al que llega, se da también una transformación de sus valores morales, que ganan en empatía aprendida de su mujer. Por todo ello, esta serie fue calificada de feminista, sin que, probablemente por primera vez, se hiciera de modo peyorativo.

Cada uno de los dos últimos capítulos de *Soft Power* tiene entidad independiente. El penúltimo propone una reflexión sobre la violencia que, en la vida real y en la ficción, es eminentemente masculina. Tras examinar cómo en el mundo ficcional distintos tipos de heroínas han ido encontrando su lugar, observa que es mucho más difícil encajar en las historias de ficción personajes que sean mujeres violentas, ya que se las considera algo monstruoso. Ejemplifica esa situación con dos películas: *Baise-moi* (2000) y *Monster* (2003), la primera sobre sexo y violencia infligida por dos mujeres y la segunda sobre una asesina en serie. En todo

momento la autora matiza que no habla de modelos de comportamiento, sino de posibilidades que hacen que sea legítimo que los varones utilicen la violencia en la ficción, pero que resulte mucho menos aceptable si la utilizan las mujeres. Bernárdez Rodal cierra la obra con un capítulo dedicado a una alianza cultural que llevaron a cabo en 2010 Lady Gaga, icono de la cultura pop, y Marina Abramovic, prestigiosa *performer* galardonada recientemente con el Premio Princesa de Asturias de las Artes. Con ello ambas artistas ganaron mucho: Abramovic se dio a conocer entre los millones de seguidores de Lady Gaga y esta ganó capital simbólico, esto es, prestigio cultural, al asociarse con una artista legitimada en el mundo de la alta cultura, lo que puede ser un ejemplo valioso en un mundo en el que para las mujeres es costoso acceder a la parte productiva del sistema cultural.

Hemos visto de la mano de Bernárdez Rodal cómo la cultura mediática, que llega a amplios sectores de la población, es capaz de modelar construcciones sociales, formas de pensar y de organizar el mundo, y también, específicamente, es capaz de crear, reforzar o modificar estereotipos. Con su examen de multitud de situaciones de amplio alcance, nos ha mostrado que los valores masculinos siguen siendo los predominantes, aunque cada vez sea esto menos obvio. Pensamos que este objetivo lo logra con un estilo claro y ameno, con explicación de cada término especializado y con un lenguaje inclusivo equilibrado, ya que utiliza genéricos no marcados por el género como *ser humano, persona, individuo o sujeto*, y opta por el desdoblamiento de determinantes. En este ámbito, nos hemos planteado si ese mismo análisis de la autora sobre las relaciones de poder en la cultura mediática, realizado desde la perspectiva de género, puede aplicarse a otras realidades cercanas. Para ello, es importante prestar atención a situaciones de dominación que podrían pasar desapercibidas y reconocer aquellas que puedan suponer su superación. Proponemos, de este modo, sintetizar una batería de cuestiones sencillas, inspiradas en la lectura de *Soft Power*, que puedan ayudar a detectar construcciones culturales de género:

- Identificar cada relación personal como igualitaria o de dominación, a través del análisis de parámetros económicos, emocionales, de reconocimiento social, de reconocimiento familiar y de existen-

cia de amenazas o violencia física. Prestar atención a la evolución en el tiempo de la situación de dominación.

- Comprobar si la persona dominada ejerce algún tipo de resistencia o si tiene actitudes de complicidad con la persona dominadora.
- Detectar falsos equilibrios que puedan encubrir dominaciones latentes.
- Buscar rasgos feminizados o masculinizados, de acuerdo con los patrones tradicionales de género, tanto en mujeres como en hombres.
- Detectar manipulaciones, esto es, impulsos disimulados al obrar o pensar ajenos.
- Examinar la indumentaria y su capacidad de revelar u ocultar los detalles corporales (adornos, tacones, sexualización...) y detectar situaciones de cosificación corporal.
- Analizar, en los casos en que exista violencia física o psíquica, sus motivaciones, justificaciones y posibles gratificaciones o castigos, reales o simbólicos.
- Determinar si hay empoderamiento femenino, medido por su capacidad de desbordar estereotipos de género tradicionales, y realizar un análisis simétrico sobre el posible empoderamiento masculino.

Cultura mediática y teatro

Hemos elegido el fenómeno teatral para realizar una aplicación de la monografía reseñada, que consideramos puede ser una guía para otras producciones artísticas. En *Soft Power* no hay referencias teatrales posiblemente porque las Artes Escénicas son medios con un alcance que dista mucho de ser masivo, quizá con la única excepción de algunos afamados espectáculos. Pero, sin duda, podemos extrapolar muchos de los supuestos analizados por Bernárdez Rodal, aunque lejos han quedado los tiempos en que ciertas obras permanecían durante años en escena, de modo continuado, y con dos funciones diarias, cuando la competencia de otros medios no era tan grande. Un caso no muy alejado en el tiempo que podemos citar es la comedia de Alfonso Paso *Enseñar a un sinvergüenza*, que permaneció en escena durante dieciséis años, entre 1967 y 1983, con más de doce mil representaciones y cinco millones de

espectadores. El argumento exponía el caso de una mujer culta, cuya vida solo cobra sentido al enamorarse de un crápula mujeriego y al someterse rendidamente a sus encantos. En aquel momento, en los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia, era fácil encontrar todavía montajes en los que los estereotipos de género más tradicionales se mostraban con naturalidad. A la hora de realizar el análisis de este tipo de obras tenemos presente que el teatro es un medio distinto de los analizados en *Soft Power*, pero las cuestiones propuestas facilitan unas coordenadas complementarias para la observación del texto dramático o del espectáculo teatral. No siempre serán todas pertinentes para una obra determinada, incluso puede requerirse añadir alguna otra, pero el análisis de las relaciones de poder y la conciencia del encasillamiento en roles tradicionales de género, o de su superación, hará nuestras valoraciones de una obra más completas y, por qué no, más lúcidas.

En cuanto a montajes recientes, sugerimos también aplicar la guía anterior a una comedia que, en nuestra opinión, va más allá del mero entretenimiento: *El nombre* (2010), de Alexandre de la Patellière y Matthieu Delaporte, representada en el Teatro Maravillas de Madrid en 2014, en la versión castellana de Jordi Galcerán. La hemos elegido, además de por su temática, porque ha llegado al gran público y porque los autores dirigieron una versión cinematográfica, muy fiel al texto teatral, muy premiada y con una amplia difusión internacional. Para su análisis nos centraremos en las relaciones personales y en las palabras, acciones y actitudes que las ponen de manifiesto. En esta pieza, Pedro e Isabel son un matrimonio que ha invitado a unos amigos a cenar. En realidad, se trata de una cena familiar, puesto que los invitados son Vicente, hermano de Isabel y mejor amigo de Pedro; Ana, esposa de Vicente; y Carlos, amigo de la familia desde hace treinta años, y especialmente amigo de Isabel. Hay un sexto personaje, Rosa, la madre de Isabel y de Vicente, que interviene por teléfono, aunque no se escucha su voz. Vicente y Ana esperan un hijo, y el futuro padre, antes de que llegue su mujer a la reunión, gasta una broma a todos acerca del nombre que han elegido para el niño. Los demás, que lo toman en serio, primero se asombran y luego se disgustan, y lo que iba a ser una reunión en paz y armonía se transforma en una situación violenta en la que afloran multitud de tensiones ocultas. Para analizarla, vamos a referirnos en primer lugar a las relaciones de pareja

con ayuda de la guía de análisis elaborada. En el matrimonio de Pedro e Isabel se da una situación de supeditación de Isabel a Pedro. Ella encarna un rol tradicional de mujer abnegada y, aunque es profesora de Literatura en un instituto, nadie se interesa por su faceta profesional, mientras que los personajes hablan de los cursos de verano de Pedro en una Universidad de Moscú, de las magníficas ventas inmobiliarias de Vicente, de lo que ha tocado Carlos en el concierto de esa noche y del trabajo de Ana en el mundo de la moda. El rol de cuidadora de Isabel invisibiliza su faceta de mujer profesional, y no solo ante su marido, sino ante el resto de la familia. Cuando Isabel pregunta por algo que no ha escuchado por estar de acá para allá con los preparativos de la cena, su marido le recrimina de malos modos que no hace más que entrar y salir. En cuanto a la complicidad con la dominación, observamos que a Isabel al principio parece no importarle el déficit de prestigio sociofamiliar que sufre. Sin embargo, hay un inconformismo latente tras doce años de matrimonio, y al final de la obra se destapa su malestar y reprocha a su marido la diferencia de papeles que desempeñan cada uno. Él fue el que quería hijos y a ella le ha tocado criarlos. Ella tuvo que sacrificar su tesis doctoral para que él pudiera hacer la suya cómodamente. Siente la injusticia de que recaiga sobre ella una inmensa carga de trabajo y un reconocimiento mínimo. Afirma aquí Bernárdez Rodal que a las mujeres se nos hace duro individualizar al opresor en los rostros de los que amamos (p.24), cuestión que en el caso de Isabel se ve muy clara. Ha aceptado una relación personal no simétrica, donde las necesidades de Pedro son siempre prioritarias. Isabel no ha sido hasta esa noche un modelo de empoderamiento, pero el futuro queda abierto y su súbita rebelión verbal podría ser el prólogo de una relación más equilibrada con su marido, o incluso de una ruptura. Por su parte, Ana y Vicente llevan solo dos años casados y su relación parece desde el principio más igualitaria que la de Pedro e Isabel: tienen éxito profesional y la familia se lo reconoce a los dos. Sin embargo, Vicente no siente verdadero interés por el trabajo de su mujer, y ella lo sabe y se lo afea, y cuando él lo niega, ella le pregunta por el nombre de su socio, que él es incapaz de recordar. En otro momento de la velada, y debido a un malentendido, Vicente llega a decir a su mujer que a lo mejor el niño no es suyo, ante lo que Ana le pide que piense si quiere seguir con ella, porque no va por buen camino, y se marcha sola. Ana no deja pasar

doce años para poner las cartas boca arriba. Cuando Vicente presenta rasgos de prepotencia masculina, su mujer no es cómplice de esos intentos de dominación y no los tolera. Responde con determinación y dureza cuando es atacada, al utilizar con naturalidad rasgos más asociados tradicionalmente a roles masculinos. Puede así ser un modelo de empoderamiento, como persona que no va a aceptar situaciones no igualitarias.

Analizamos a continuación la relación del grupo de amigos con Carlos, quien presenta un acusado rasgo de empatía, asociado tradicionalmente con lo femenino: alaba el corte de pelo de Isabel, ayuda a poner la mesa, se da cuenta enseguida de la broma de Vicente e intenta frenarla. Tiene un carácter mucho menos belicoso que los de Pedro y Vicente. Vive en Chueca y nunca le han conocido una relación con una chica, por lo que sus amigos creen que es homosexual, situación de prejuicio hacia un hombre de masculinidad no normativa. Cuando Carlos declara que tiene como pareja a una mujer, los deja sorprendidos y cuando les confiesa que su novia es Rosa, la madre de Vicente e Isabel, es objeto de ataques múltiples, incluso con violencia física por parte de Vicente. Podemos considerar que Carlos es un modelo de empoderamiento masculino por la valoración de su pareja más allá del físico y la juventud, características no presentes en la masculinidad tradicional. En cuanto al personaje de Rosa, que participa en la obra a través de dos conversaciones telefónicas, el enfado de sus hijos es manifiesto al enterarse de que mantiene una relación con un hombre treinta años más joven, lo que supone un prejuicio sobre las parejas con diferencia de edad, en especial cuando la mayor es la mujer. Así, Rosa es también un modelo de empoderamiento, ya que, aunque llevaba su relación en secreto, no ha renunciado a ella. Como al final los hijos lo aceptan y todo se normaliza, no hay condena simbólica a su comportamiento, y sí la gratificación de la vida familiar en armonía. Con respecto a la relación de Vicente y Pedro, amigos entrañables desde pequeños, entre ellos hay mucho cariño, pero también una tremenda rivalidad que se muestra en varias esferas. Es una especie de lucha continua para ver quién es la estrella de la reunión. Ninguno de los dos muestra empatía y comprensión hacia las necesidades de sus esposas, a las que quieren de un modo egoísta. Sus egos siempre son protagonistas y están encasillados en roles masculinos tradicionales, de los que no salen en ningún momento. En resumen, la obra sí ofrece modelos de

empoderamiento: parcialmente el de Isabel, el de Ana, el de Carlos y el de Rosa, que rompe con la proscripción cultural que recae sobre las parejas compuestas por mujeres maduras y hombres jóvenes.

La tercera de las muestras que proponemos analizar desde la lectura de *Soft Power* es *Defensa de dama* (2002), de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, estrenada en el Teatro de la Abadía. Esta función llegó a tener una gran audiencia al ser emitida en el espacio *Estudio 1* de Televisión Española, el 29 de octubre de 2003. Los personajes protagonistas de la obra son María, su padre Germán y su marido Ulises. María vive con su padre enfermo en la casa de este y espera el inminente regreso de Ulises, que ha sido puesto en libertad tras cumplir tres años de condena por violencia de género. Tras morir su madre, María cuidó de su padre, que abusó continuamente de ella; para librarse de esa situación se casó con Ulises, que resultó ser un maltratador. A la llegada de Ulises, enseguida ve que no ha cambiado; cuando ella le hace alguna sugerencia, sus respuestas son amenazantes (“¡Que te calles, hostia!”; “Me jode que vayas de listilla conmigo”). Al ver de nuevo amenazada su seguridad, y en un movimiento anticipatorio, acaba con la vida de su marido, aunque su muerte parece el resultado de un accidente.

Por un lado, ha habido una situación de dominación criminal contra María durante su infancia y adolescencia, pero la cercana muerte del padre puede interpretarse como un castigo simbólico para él y una gratificación para ella. Por otro lado, mientras Ulises ha estado en la cárcel, María ha buscado ayuda en los Servicios Sociales, ha adquirido formación y está a punto de comenzar a trabajar. Ahora sabe que durante mucho tiempo el miedo le hizo cómplice de su propia dominación y solo se rebeló cuando estuvo al borde de la muerte. María usa la violencia como modo de combatir la violencia a la que lleva sometida desde que se casó, decidida a no ser cómplice de nuevo de su propio maltrato. La muerte del maltratador supone para él un castigo y a la vez una liberación para María. Creemos que, desde este punto de vista, hay un modelo de empoderamiento en la obra. Frente a dos personajes masculinos criminales, un abusador en el pasado y un maltratador en el presente, el femenino adquiere un rol de empoderamiento cuando da el paso de hacer frente a la violencia de Ulises.

Según la selección teatral aportada, la escena actual es un espacio de comunicación artística distinto de los habitualmente incluidos en la cultura mediática, pero pueden establecerse estudios comparativos. En una representación se nos plantean conflictos para que disfrutemos estéticamente, pero también para que reflexionemos, para que nos enfrentemos con realidades y con posibilidades de actuar. Afirma Juan Mayorga (2016: 143) que ninguna obra puede cambiar el mundo, pero que en cada obra se construye conciencia o se destruye, que cada obra empequeñece la vida o la engrandece. La línea de pensamiento que emplea la profesora Bernárdez Rodal desde una perspectiva feminista puede servirnos para detectar si una obra teatral construye conciencia o la destruye, si empequeñece la vida o la engrandece, si nos proporciona modelos de empoderamiento para mujeres y, por qué no, para hombres, además de facilitarnos propuestas de reflexión acerca de un futuro más igualitario.

Referencias bibliográficas

Carmona, Isabel y Joaquín Hinojosa (2002), *Defensa de dama*, grabación del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, realizada el 11 de abril de 2002 en el Teatro de La Abadía de Madrid.

Delaporte, Matthieu y Alexandre de La Patellière, (2010), *El nombre*, versión de Jordi Galcerán, grabación del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, realizada el 3 de junio de 2014 en el Teatro Maravillas de Madrid.

Mayorga, Juan (2016), *Elipses*, Segovia: Ediciones La uña RoTa.