

El superhéroe según Marvel. El caso de *Thor: amor y trueno* (2020)

José Julián Vázquez Robles
Universidad Isabel I  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.95469>

Recibido: 9 de abril de 2024 • Aceptado: 6 de junio de 2024

Resumen: En los últimos 15 años, los éxitos de taquilla de Marvel lo han consolidado como líder en su sector. El objetivo de este artículo es analizar una de estas superproducciones: *Thor: amor y trueno* (*Thor: Love and Thunder*, Taika Waititi, 2020). Se realiza un análisis narrativo sobre los cuatro personajes que aparecen en el papel de superhéroes: Thor, La poderosa Thor, Valkiria y Korg, tanto de los diálogos como de las acciones. Desde la sociología de lo heroico, así como los estudios queer, el análisis se enfoca en la forma en que estos personajes son (re) presentados y diferenciados entre sí. El incluir a una mujer heterosexual, una lesbiana y un gay en la historia sugiere una idea de diversidad, pero cada uno de estos personajes es cuidadosamente delimitado, de forma que terminan por reducirse a comparsas. Al final, el peso de la historia recae en el personaje masculino de Thor.

Palabras clave: representación filmica; superhéroes; masculinidades; Marvel; Hollywood; cine.

ENG The Superhero According to Marvel: Gender and Simulacrum

Abstract: Over the past 15 years, Marvel's box office successes have established it as a leader in its industry. The aim of this article is to analyse one of these blockbusters: *Thor: Love and Thunder* (Taika Waititi, 2020). A narrative analysis is conducted on the four characters who appear in the role of superheroes: Thor, The Mighty Thor, Valkyrie and Korg, both the dialogues and the actions. From the sociology of the heroic, and queer studies, the focuses are on how these characters are (re)presented and differentiated from each other. The inclusion of a heterosexual woman, a lesbian and a gay man in the story suggests an idea of diversity, but each of these characters is carefully delimited, so that they end up being reduced to extras. Finally, the protagonist of the story is the male character of Thor.

Keywords: film representation; superheroes; masculinities; Hollywood; Marvel; cinema.

Sumario: 1. Introducción. 2. Ese país llamado Hollywood. 3. Género y cine. 3.1. Thor, hijo de Marvel y Disney. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Vázquez Robles, José Julián (2024). El superhéroe según Marvel. El caso de *Thor: amor y trueno* (2020), *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 24(2), 103-114.

1. Introducción

Los dones del espacio, de la infinita exterioridad,
eran tres: heroísmo vacío, comedia barata y muerte fútil.

Kurt Vonnegut, 2006, *Las sirenas de Titán*.

La crítica de cine Farran Smith Nehme (2022) demuestra cómo han evolucionado las preferencias cinematográficas del público estadounidense desde los años 20 (del siglo XX) hasta el 2019. Con base en las 10 películas más taquilleras, la autora pone en evidencia el cambio de dirección en cuanto a preferencias, así como la progresiva homogenización del gusto. Las películas enfocadas a los adultos fueron las reinas de la taquilla durante un buen número de años, pero será a partir del 2001 en el que las películas de ciencia ficción, acción, juvenil, superhéroes e infantil se conviertan en las dominantes del mercado:

De las 120 películas más taquilleras de 2008 a 2019, el 42,5% estaban dirigidas a niños/jóvenes; el 25% eran películas de superhéroes; el 11,7% eran *Star wars*/ciencia ficción; el 13,3% eran de acción; el 2,5% eran lo que quiera que sea *El hobbit*; el 1,7% eran películas para adultos con malas críticas; y el 3,3% eran películas para adultos con buenas críticas (Smith Nehme, 2022, p. 29).

Este tipo de producciones, a las que llamaré cine espectáculo (Quintana, 2011), no son un fenómeno nuevo ni nacen en el siglo XXI. El favor de la sociedad estadounidense por el cine de acción/ciencia ficción/fantástico se remonta a mediados del siglo XX (Riambau, 2011). Se sabe que, por ejemplo, “el temor de un apocalipsis nuclear y la amenaza roja externa provocaron un auge del cine de ciencia ficción en el Hollywood de los cincuenta” (Valdés, 2015, p. 109). Pero la fuerza que ha adquirido el cine espectáculo en los últimos treinta años se ve en su liderazgo y dominio en las listas de recaudación en taquilla (Epstein, 2007; Comscore 2024; McClintock, 2019).

Estudios como Marvel se han convertido en una industria importante con una amplia distribución internacional. Pese a los avisos que hablan del agotamiento de un modelo de negocio y de los errores cometidos (Rubin, 2023), o de los propios vaivenes de la industria cinematográfica en general, que hacen sonar la alarma ante los malos resultados en los últimos grandes estrenos (McClintock, 2024), Marvel/Disney conserva el puesto número uno en cuanto a número de estrenos y taquilla (Orus, 2024).

La tetralogía basada en el personaje de cómic, Thor, es un buen ejemplo de este tipo de películas que “acaparan los presupuestos, el oxígeno de internet, la cobertura de noticias, las entrevistas de televisión y los reportajes de las revistas de moda y [...] la mayoría de las franjas horarias de la cartelera” (Smith Nehme, 2022, p. 25). Para este análisis se toma la película *Thor: amor y trueno* (Thor: Love and Thunder, Taika Waititi, 2022)¹. El análisis narrativo del filme, así como la puesta en escena, se enfoca en las representaciones de los cuatro héroes, destacando los corseés que cifnen al personaje principal, así como a los que le acompañan: la mujer blanca-heterosexual, la lesbiana-racializada y el homosexual, este último, además de actuar, es el director de la película y el narrador testigo (metadieético).

2. Ese país llamado Hollywood

Lo que se produce desde Hollywood ha permeado con bastante éxito en países de idiosincrasias totalmente ajenas, o incluso contrarias a la estadounidense, al grado de convertirse en el modelo de referencia en temas tan variados que van desde la belleza hasta la democracia. Esto puede entenderse, en parte, a que desde sus inicios Hollywood tejió alianzas estratégicas con otros actores del poder: “el hecho de que Estados Unidos exporte más de diez veces el número de películas que importa no es simplemente el resultado del libre mercado [...] es el fruto de un

¹ En la semana de estreno la película se colocó en primer lugar de taquilla en España (Comscore, 2022).

siglo de cooperación [...] el Pacto Washington-Hollywood” (Bayles, 2023). No es una novedad que la política esté mezclada con la industria cinematográfica. En un rápido barrido se pueden destacar dos momentos que contribuirán a la gran infiltración cultural por parte de EE. UU. en el mundo. El primero sucede en 1904, cuando el presidente estadounidense Theodore Roosevelt da la orden para que los consulados y embajadas en el extranjero dejen de “llamarse *Embajada de los Estados Unidos en...*; ya que ahora serían *Embajada de América en...* Deslizamiento lingüístico que pretende evitar las confusiones y dignificar el concepto de América, pero solo para ellos” (Vázquez-Robles, 2022, p. 181). Un segundo momento se da en 1917: Hollywood es declarado “industria esencial” por Woodrow Wilson. En presidente de EE. UU. destaca: “las películas se han clasificado como el medio más alto de difusión de la inteligencia pública y, dado que habla una lengua universal, se presta de forma importante a la presentación de los planes y propósitos de Norteamérica” (Epstein, 2007, p. 87).

En la actualidad, mencionar a conglomerados mediáticos multinacionales como Paramount Global; Warner Bros.; Comcast Corp.; Sony; Fox Corp., o The Walt Disney Company, es hablar de películas, televisión, radio, internet o los eventos más vistos a nivel global, como la entrega de los Oscar o los juegos olímpicos. De acuerdo con los últimos datos, “Disney, no es solo la mayor empresa de medios de comunicación y entretenimiento en términos de valor de mercado. Se trata además de una de las 35 compañías con la mejor reputación del mercado actual” (Orús, 2024).

Disney comprendió que la diversificación del mercado era una apuesta que había que tomar tarde o temprano. Dentro de su política de adquisiciones, no solo se hizo con la muy rentable saga de *Star Wars* (Lucasfilm Ltd.), también absorbió a Pixar, 21st Century Fox, ESPN, ABC, Hulu y National Geographic, para sumarlas a la serie de exitosos parques temáticos (París, Orlando, Tokio, Hong Kong y Shanghái), así como su propia línea de cruceros (*Disney Cruise*), la plataforma de *streaming* Disney+ y un largo etcétera. En este proceso de expansión, también se hizo con el universo cinematográfico de Marvel (MCU²). Si bien Marvel está asociado al mundo del cómic, su incursión en el cine ya le había dado algunos éxitos como *El Hombre Araña* (*Spider Man*, Sam Raimi, 2002) o *Iron Man: el hombre de hierro* (*Iron Man*, Jon Favreau, 2008), pero será después de la fusión con el gigante Disney (2009) que comenzará a generar películas de superhéroes de una forma continua³.

Thor fue recreado para un cómic por un grupo de jóvenes varones estadounidenses. En sus inicios (años 40, siglo XX), el dios vikingo luchaba contra nazis y japoneses, principalmente y, en lo general, contra todos aquellos que fuesen considerados enemigos de los Estados Unidos. En 1962, cuando los ya maduros creadores – Jack Kirby, Stan Lee y Larry Lieber – lanzaron al mercado al rey del trueno, este tuvo que luchar contra los comunistas: soviéticos, latinoamericanos o chinos (Hormaechea, 2020). Casi 50 años después, Thor entró al círculo de las películas de gran presupuesto para completar el trío masculino de fundadores del MCU⁴.

3. Cine: héroes, género y simulaciones

Conviene recordar que “históricamente, las diferencias del género precedieron a las del sexo” (Laqueur, 1994, p. 120), y que dichas diferencias, inicialmente, ayudaron a conformar la idea de un único sexo: el varón. Las mujeres no pasaban de ser hombres incompletos y, aquellas personas que no cabían en los dos apretados nichos, fueron enviadas, generalmente, al extrarradio. Cuando se comenzó a pensar en diferencias anatómicas y biológicas entre varones y mujeres, con mayor énfasis a partir del siglo XVIII, los discursos desde la ciencia hasta la cultura jugaron un papel central, pues no solo ayudaron a crear una serie de conceptos – lo que Monique Wittig llama el pensamiento heterosexual –, que son resistentes a toda prueba o discusión, que están por encima de cualquier diatriba o propuesta, y que puede englobarse en una idea: el mundo es

² MCU, por sus siglas en inglés: Marvel Cinematic Universe.

³ En la página web de Marvel se habla de una biblioteca de más de 8.000 personajes. Véase: <https://www.marvel.com/corporate/about>

⁴ Los tres personajes fundadores son: Iron Man, Capitán América y Thor.

heterosexual, natural, cultural e históricamente. Así, “el pensamiento heterosexual se entrega a una interpretación totalizadora” (Wittig, 2006, p. 51) por lo que dicha explicación de la vida debe ser válida para todo tipo de sociedades, época e individuos (extraterrestres incluidos).

Teresa De Lauretis sugiere: “la representación de la mujer como espectáculo --cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo--, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (1992, p. 13). La propuesta, en lo general, continúa siendo un buen punto de partida, y para este caso puede ampliarse, ya que al igual que la representación de la mujer, la del varón, el gay, el transexual, el niño, el héroe, el malo... encuentran en la pantalla un excelente medio, no solo para su exposición y circulación, sino para sexualizar todos los cuerpos, incluso los cuerpos no humanos: cosificar, diseccionar, forman parte del cine espectáculo. Ver una película de este tipo es contemplar el catálogo completo de ficciones políticas, como las piensa Paul Preciado:

las nociones de masculinidad, feminidad, hombre, mujer, heterosexualidad, homosexualidad, normalidad, patología, transexualidad, intersexualidad, son en realidad ficciones políticas [...] pero a diferencia de *El Quijote*, son ficciones políticas vivas, encarnadas, tienen la cualidad de su cuerpo. Ustedes son, yo soy esas ficciones políticas vivas (2014, 8:12).

Si se busca a uno de los grandes proveedores de propuestas para esos discursos que ponen en valor un ámbito social homogéneo (heterosexual), altamente jerarquizado (el varón como eje rector) y atravesado por relaciones de dominación, basta asomarse al cine espectáculo. Y si son películas de Marvel, mejor. La franquicia ha apostado con bastante éxito por una narración que perfila un tipo de héroe/heroína: de actitud amable, pero proclive a ejercer la violencia, capaz de sacrificarse por los demás, que respeta y defiende las normas, pero según sea el caso las transgrede, y físicamente acorde con los estándares de belleza de la época. Un tipo que a su vez debe conectar con un público amplio, ya que el cine piensa en global, no distingue por clases, religión, edad, sexo, nacionalidad: su objetivo es la masa (Lipovetsky y Serroy, 2009). Aun así, se sabe que el cine de superhéroes, que igual retrata como moldea la comprensión de la masculinidad, suele ser muy popular entre los varones (Shawcroft y Coyne, 2022).

Antes de continuar, dos aclaraciones. La primera, hablar de héroes es, ante todo, convocar una narración. No hay propiamente características específicas del sujeto, ya que “el atributo *heroico* puede designar el carácter de una persona, la cualidad moral de un acto o las penas y peligros ligados a su ejecución [...] se trata siempre de atribuciones, y necesita una comunidad que los refrende” (Bröckling, 2021, p. 29). En este sentido, continuando con Bröckling, un camino es buscar entre la narración las marcas propias de lo ‘excepcional’ inscritas en la representación, así como el aspecto del héroe, la forma de proceder, los valores que busca transmitir, las tareas que tiene que hacer o los resortes que lo impulsan para actuar de esta o aquella manera.

La segunda, hablar de héroes en el cine espectáculo es hablar, principalmente, de representaciones masculinas. Este héroe es combativo, y lo es porque el mundo es presentado completamente agonial, el cual necesita y engendra a estos personajes. Debe vencer todos los obstáculos y estar dispuesto a sacrificarse. En su calidad de masculino, debe ser transgresor e influyente, es decir, capaz de hacer historia (Bröckling, 2021). En su calidad de representación fílmica, su belleza viril “es la adaptación del cuerpo a funciones activas, es fuerza, agilidad, flexibilidad” (Beauvoir, 2023, p. 228). Quizás por necesidades del mercado o por exceso de población, este tipo de cine no apuesta por las ‘estrellas’ sino por las bombillas. Focos intercambiables y con una duración temporal que continúan actuando en el circuito cerrado de los binarios, mayoritariamente anclados en la idea de juventud y salud. Si tomamos el ovillo del personaje masculino veremos que está conformado por muchos colores, pero de una sola fibra. Desde Errol Flynn, John Wayne, Charlton Heston, Clint Eastwood, Chuck Norris, Sylvester Stallone, Bruce Willis, Mel Gibson, Tom Cruise, Daniel Craig, hasta Chris Hemsworth, el modelo masculino del cine espectáculo es una figura maleable y, sobre todo, fácilmente reemplazable. Con esto no se pretende minimizar la larga y concienzuda tarea que realizaron los primeros estudios de Hollywood para crear el *star system*, y que con los años ha continuado fomentándose, sino más bien para aparcar esa idea del actor/actriz hollywoodense como el grado cero de la actuación y subrayar la facilidad con

la que este estereotipo puede ser maquillado o reemplazado, pero sin grandes cambios en las ideas centrales que lo conforman. Solo como un ejemplo: del primer James Bond, Sean Conery, en 1962 (mujeriego, eterno soltero) al Bond de 2021, Daniel Craig (en su faceta de padre, al menos como progenitor), la naturaleza violenta de sus acciones, del liderazgo absoluto como héroe o la heterosexualidad constantemente a prueba (y siempre bien resuelta) del personaje, solo se puede hablar de ajustes hacia una actitud políticamente correcta, pero en lo central no ha variado ni un ápice (Duke, *et al.*, 2022).

Walter Benjamin creía que “al cine le importa mucho menos que el actor represente a otro ante el público que el hecho de que se represente a sí mismo ante el aparato” (2017, p. 88-89). Y tenía mucha razón, ya que parte del éxito de estudios como Marvel radica en saber escoger a la persona que encarne al superhéroe. Por ello, no hay que confundir el papel que desarrolla la persona escogida con las capacidades actorales, porque en el cine espectáculo “los máximos efectos casi siempre se consiguen actuando lo menos posible” (Rudolf Arnheim, citado en Benjamin, 2017, p. 90).

Actualmente se está frente a una concesión o una estrategia por parte de la industria audiovisual en el intento por ser inclusivos e igualitarios, pero las antiguas reglas, al menos en el caso de Marvel, siguen funcionando: el guion está construido para el lucimiento del personaje masculino o, al menos, para que siempre lo involucre, evoque o postule como una parte indispensable en la narración, además, la fotografía, el montaje y toda la postproducción (sin olvidar los efectos especiales) hacen que el cuerpo masculino siga representando ideales en tópicos como la sexualidad, el género o la identidad (Connell, 2003; Fouz, 2013). Para la franquicia, la máxima sigue siendo: “los hombres actúan y las mujeres aparecen” (Berger, 2016: 47).

Si bien Marvel ha intentado presentar a sus superhéroes como sujetos sensibles, autorizados a llorar (poco), que viven crisis identitarias o amorosas, dispuestos a realizar labores de cuidado, esto no basta para leerse como una apuesta hacia un cambio de paradigma, ya que “lo que comprendemos como nuevas masculinidades no deja de ser una anomalía [...] un fenómeno que ocurre en espacios privilegiados del capitalismo: Hollywood, París, Nueva York” (Rodríguez, 2020, p. 27). Estas ‘nuevas masculinidades’ que propone Marvel no conllevan un cambio de fondo, solo están mejor retocadas por un discurso que pretende ser incluyente e igualitario, pero que el propio desarrollo narrativo confirma que, aunque estas adaptaciones respondan a una demanda social, una moda o propuesta concreta, apenas y rozan los núcleos duros que la constituyen (Serena, 2022).

Del héroe de guerra o del viejo oeste, encorsetado en “la trilogía del prestigio: macho-masculino-heterosexual” (Núñez, 2017, p. 160), al superhéroe remedo de Peter Pan, median pocos años, considerando que el cine es un arte bastante joven, pero estos brincos no son cuánticos como para dejar atrás la caspa moral, las normas sexuales binarias o la jerárquica posición del personaje masculino como la punta de la pirámide. Sin embargo, este tipo de cine se ha visto obligado a reaccionar, especialmente cuando las exigencias sociales resuenan en la taquilla o en el imaginario colectivo. Y la clave está en desmontar el cómo han propuesto dar respuesta a dichas demandas.

3.1. Thor, hijo de Marvel y Disney

El argumento de *Thor* es sencillo: un antiguo fiel (Christian Bale) pierde a su hija. Al pedir una explicación al dios en quien él cree, este se burla de su dolor. El fiel abjura de sus creencias, se transforma en Gorr el carnicero de dioses y comienza su cruzada. Thor (Chris Hemsworth), que está en medio de una crisis existencial, será el encargado de detener al villano, hecho que consigue con la ayuda de un grupo compuesto por su exnovia, Jane (Natalie Portman), transfigurada en ‘La poderosa Thor’, Valkiria (Tessa Thompson) y Korg (Taika Waititi), este último, en su calidad de narrador testigo, será quien le cuente al público un resumen de las tres películas anteriores, de paso, destaca algunas acotaciones y cierra la historia, con todo y sus moralejas, todo, frente a un grupo de atentos, sonrientes y emocionados infantes.

La idea que se tiene en gran parte de Hollywood para los guiones dedicados a un público infantil y adolescente pasa por escenas cortas, planos generales, diálogos sencillos, mucha acción

y la correspondiente dosis de efectos especiales de última generación. En una entrevista, Taika Waititi puntualiza: “Vivamos, hagamos películas. Serán obsoletas e irrelevantes en 15 o 20 años” (Mogrovejo, 2023). La pose del director no borra el trasfondo del comentario: hoy, todo lo que se consume debe ser efímero. Chris Hemsworth reconoce el otro punto: “desde que Taika (Waititi) se involucró, (Thor) tiene todas las cualidades típicas de un adolescente que no estaban en las películas anteriores. Divertirse, disfrutar, emocionarse. Todo lo que implique que sea divertido” (Samaniego, 2022).

La estética del cine digital depende de la tecnología y tiene un papel importante para la representación del personaje heroico, así como para las escenas de acción. *Thor* fue filmada en los estudios de George Lucas, *Volume*, el cual:

es un estudio circular compuesto por paneles LED de alta definición [...] Para los que están adentro, son 360° de paneles LED contruidos juntos de manera tan perfecta que no se darían cuenta de que no es una sola pantalla gigante [...] el techo está hecho del mismo principio, con las imágenes generadas por (el motor de videojuegos) *Unreal Engine* (Bardini, 2022).

Se dice que el director Waititi es el creador de un estilo denominado *happy sad cinema* (Smith, 2022). Como señala Riambau (2011): “lejos de ser estables, los géneros evolucionan con el tiempo, sujetos a la renovación tecnológica y hábitos sociales, políticos o de consumo” (p. 194). Sin embargo, al menos esta película no deja de ser una de acción, con toques de comedia y pinceladas de melodrama. Esto no significa que el mensaje que estas representaciones actúan sea menor o tengan un recorrido más corto, especialmente porque las personas suelen generar recuerdos más claros alrededor de todo aquello que sea visual, pueda ser tocado o percibido, y esté vinculado a una emoción (Du Sautoy 2023), y el cine de Marvel apuesta por las emociones constantes y lo visualmente desbordado. Por todo ello, para entender la representación de Thor, en tanto la masculinidad dominante, y dado el carácter relacional de esta (Connell, 2003), es importante traer al frente a los distintos invitados a la fiesta del croma verde: las mujeres heterosexuales y los Otros.

La idea de igualdad que manejan este tipo de producciones cinematográficas pasa por la inclusión de personajes femeninos, generalmente coprotagónicos, que no suelen brillar más allá de la situación de mujeres florero (esposas, madres, secretaria, enfermera, abuela...). Si bien Marvel ha lanzado películas con protagonistas femeninas: *Capitana Marvel* (Captain Marvel, Anna Boden, Ryan Fleck, 2019), *La Viuda Negra* (Black Widow, Cate Shortland, 2021), o incluye a personajes femeninos (humanas, extraterrestres o cibernético) en las apuestas corales: *Guardianes de la galaxia* (Guardians of the Galaxy, James Gunn, 2014, 2017, 2023), *Los vengadores* (The Avengers, Joss Whedon, 2012, 2015; Avengers: Infinity War y Endgame, Anthony y Joe Russo, 2018, 2019) todas estas representaciones, de una u otra manera, “consolidan a menudo el código heroico masculino aproximando a sus protagonistas a los patrones de roles varoniles”. Dicho de otro modo: “la heroína continúa siendo una fantasía masculina” (Bröckling, 2021, pp. 48-49).

Las superheroínas en las películas de Marvel son presentadas más por “lo singular de sus destinos” (Beauvoir, 2023: 200) que por sus actos, palabras o pensamientos. Se les autoriza a ser dinámicas, aventureras, que corran riesgos, que apliquen la violencia contra los enemigos, pero deben proyectar una sexualidad vinculada al amor, porque “el sexo para las mujeres, sin amor, es siempre degradante” (Despentes, 2023, p. 93), no pueden olvidarse de la maternidad (al menos deben desealarla) o el cuidado de los demás, y nunca renuncian a la ‘belleza’ o al ‘aspecto femenino’, según sea el canon de la época.

Es interesante que la superheroína, la poderosa Thor, alcance el cénit muriendo. Sea porque la actriz ya no quería continuar en la saga o por caprichos del guion, en cualquier caso, la muerte la excluye de la narrativa heroica, ya que “el *ethos* heroico exige no temer a la muerte, pero prohíbe buscarla” (Bröckling, 2021, p. 56). En el caso del personaje de Jane Foster, quien está enferma de cáncer, asume que ya no le queda tiempo, y acepta morir en el intento por salvar a unos infantes secuestrados. En la parte final de la película, mientras se muestra una escultura gigantesca y

colosal de piedra que emula a la poderosa Thor, no a Jane, se aclara: “su sacrificio salvó a todo el universo y nos enseñó a todos qué significa ser digno”⁵ (1:45:00).

Que la dignidad se alcanza muriendo por los demás recuerda mucho al discurso que se ha construido alrededor de otra de las ficciones favoritas de la modernidad tardía: la maternidad. Ese fantasma, la madre, que se corporeiza de acuerdo con los ritmos de lo social, ese ser que muda de piel para dejar atrás la condición de mujer aparece, desde el siglo XVIII y más marcadamente en el XIX, rodeada por un halo de virtuosismo, pero no como una experta cualquiera sino como una paradójica estoica, dispuesta para el sacrificio y en eterno estado de disposición. La maternidad es una invitación a habitar una antesala del cielo, aunque ésta rápidamente se transforme en un campo minado y un círculo de fuego (Badinter, 2017). De todas las mujeres que aparecen en *Thor*, el noventa por ciento de ellas son presentadas como madres que luchan por defender a su pueblo, que sufren cuando pierden a sus retoños (el malo secuestra a todos los infantes del pueblo) y lloran de emoción cuando vuelven sanos y salvos, sin perder nunca su estatuto ornamental en el filme.

Hay un hecho incontestable que estimula a los estudios a incluir personajes femeninos de este tipo, y es que “las mujeres violentas de las pantallas venden; el hecho no es menor pues, para vender, estas deben estar inscritas en determinadas fórmulas representacionales” (García, 2020). La supuesta voluntad de incluir o presentar mujeres como protagonistas se diluye frente a una evidencia clara: el mundo del cine continúa siendo un mundo de ideas masculinas, y una película puede ser cualquier cosa, pero, ante todo, es un negocio.

El cine espectáculo, y mucho de lo que produce Hollywood y las nuevas plataformas de *streaming*, ha explotado la agresión en todos sus matices, tanto así que “la violencia se ha naturalizado, hasta ser un componente casi ineludible de cualquier tipo de relato” (Imbert, 2010, p. 335). Y no importa quién la ejecuta, el hecho es que se está autorizado a matar, despedazar o eliminar a todo aquel que sea presentado como el enemigo. Como puntualiza Paul Preciado, “el monopolio legítimo de la violencia está históricamente asignado a un conjunto de cuerpos que son reconocidos como cuerpos soberanos, frente a los cuales todos los otros cuerpos son pensados como subalternos” (2020, 1:01:05), y a pesar de tantos avances, ese cuerpo soberano es el cuerpo masculino (generalmente blanco).

En las películas de Marvel, el superhéroe suele utilizar trajes entallados, pintados en el cuerpo. Para el caso de las representaciones femeninas hay que resaltar “la inverosimilitud de un vestuario nada adecuado para unas heroínas que enfrentan complicados escenarios de conflicto físico” (García, 2020). Como desde hace muchos años, el cuerpo femenino que se exhibe responde a un deseo-fantasma masculino, el cual puede variar en el tiempo, pero que termina siempre por representar un canon de belleza (nunca una superheroína gorda, vieja, enferma o con discapacidad) y los efectos del ejercicio, la dieta, la cirugía estética, todo lo que redunde desde el punto de vista occidental en pechos firmes, traseros llamativos, caras estéticamente agradables, cabello generalmente largo, piel brillante, en fin, todo lo que Bröckling (2021) llama “los esquemas corporales sexualmente recargados de las superheroínas” (49).

En *Love and Thunder*, Jane y Thor pueden compartir un cuerpo ejercitado o actuar como si fuesen un par de adolescentes impulsivos, violentos (solo con los enemigos), torpes en su conversación, de escaso vocabulario, con una marcada dificultad para expresar sus emociones y con miedo hacia lo que significa el ‘compromiso amoroso’, pero nada de lo anterior barre una de las apuestas del cine espectáculo: “el amor y la sexualidad se concibe siempre en forma de un ensamblamiento de contrarios, de una complementariedad entre los sexos o entre los géneros, así como entre las clases sociales” (Eribon, 2001, p. 123).

Los diálogos del personaje de Jane pueden resumirse en una suerte de economía del lenguaje, llevado a su extremo. Estos matices hacen que su personaje (y el de Thor) no pueda ser tomado en serio, ya que cuando un héroe busca hacer reír “se diluye su nimbo. Y quedan como

⁵ Todos los diálogos están tomados de la versión doblada al español de España. En casos particulares se acompañará con la frase en el idioma original (inglés).

actores diletantes en su interpretación del papel” (Bröckling, 2021, p. 61). El personaje de Jane Foster, además de los requisitos estéticos de este tipo de cine, tiene un doctorado, es brillante y está enferma. El antiguo martillo (*Mjölnir*) de Thor, hecho pedazos en otra entrega: *Thor: Ragnarok* (Taika Waititi, 2017), vuelve a su forma original y transforma a Jane en una superheroína, y aunque ella no lo sabe, mientras vivieron juntos, Thor le pidió a su martillo: “quiero que me prometas que siempre la protegerás” (0:33:17).

La poderosa Thor, a pesar de todas sus escenas de acción y de sacrificarse para salvar a los niños del pueblo de *Asgard*, nunca posee una fuerza física sobresaliente por sí misma. En la película se especifica que fue el martillo mágico quien la escogió (“te escogió porque eres digna” 1:12:57, le recuerda Thor) y el poder que le otorga es de forma momentánea, ya que tarde o temprano deberá regresar a su cuerpo humano y enfermo. Pero Jane no abandona nunca su papel central en la tetralogía: es la novia de Thor, el amor ‘verdadero’. Este punto se remarca en la película en varias escenas, pero la más clara es en la que la novata Jane le consulta al experto Thor durante su breve paseo en *ciudad Omnipotencia* (el *Olimpo*). Jane le pregunta a Thor: “¿te importa si suelto una frase guay⁶, tipo: trágate este martillo?” (0:50:14,) antes de golpear al malo. Entre risas, Jane se disculpa arguyendo que es su primer malo, a lo que Thor responde: “nunca se olvida al primero” (0:50:38). El silencio que cae sobre ambos convierte a los dos adolescentes en un par de adultos que mantuvieron una relación amorosa. Jane desvía la mirada, y cumple con la fantasía masculina: la buena mujer debe ser pudorosa, especialmente en cuestiones de sexo, y Thor, que mira a la izquierda, recuerda, se enorgullece de su papel. La acción nos hace comprender que él fue el “primer” hombre en tener contacto carnal con Jane.

Aunque ambos lo recuerdan con aparente complicidad y satisfacción, la virginidad femenina, o la fidelidad (a Jane no se le conoce a ningún otro novio o amante), son parte del cóctel de ingredientes para darle forma a Jane como personaje. Porque Thor, por su parte, sí ha mantenido relaciones con otras mujeres. En la película se aclara que su “carácter afectuoso no discriminaba a nadie” (0:7:58), es decir, en algún momento de su soltería, Thor igual ama a una “apasionada pirata” (0:8:02) como a una “mujer loba” (0:8:05, sobre una loba hembra). Sin embargo, el dios del trueno, como un representante del universo Marvel, aunque puede tener diversas relaciones, respetando la máxima de Monique Wittig: “tú-serás-heterosexual-o-no-serás” (2006: 52), está obligado a formar una familia nuclear o al menos a intentarlo. Eso sí, las primeras en estar prohibidas en la lista de candidatas a esposa son precisamente las ‘lobas’ y las ‘piratas’, ya que dentro de los rituales de la juventud masculina coloca a estas representaciones únicamente como comparsas del varón en dicha etapa, por ello es tan importante que existan las Jane Foster, no solo para recordar que estos rituales tienen sus tiempos, sino para confirmar que también existe una categoría de mujeres ideales/recomendables para formar una familia.

En el siglo XXI el cine espectáculo continúa apostando por las certezas. No da muestras de querer alterar el orden o proponer nuevas vías de comportamiento, esto puede entenderse, en parte, como una acción preventiva frente al público de este tipo de producciones, quienes en muchas ocasiones caen en lo que Guy Hocquenghem llamó la ‘sociedad paranoica’, la cual “sufrir de un delirio de interpretación que le lleva a captar en todas partes indicios de una conspiración [...] contra su buen funcionamiento” (2009, p. 26).

Hollywood, en lo general, aceptó desde hace algunos años el reto para adecuarse a los nuevos reclamos sociales, especialmente los provenientes desde el feminismo, los movimientos por los derechos civiles y el colectivo LGTBIQ+. En el intento por blanquear lo que hoy se lee como un pasado racista y excluyente, Hollywood intenta mantener contento a todo el mundo, o al menos

⁶ En inglés, Jane utiliza la expresión cool catchphrase, la cual puede entenderse como la frase que se vincula con un personaje de la cultura popular. Este tipo de expresiones se encuentran en el cine de forma habitual: “hasta la vista, baby” de *Terminator* (James Cameron, 1984); “Que la fuerza te acompañe”, *La guerra de las Galaxias*, (Star Wars, George Lucas, 1977, 1980, 1983); “Al infinito y más allá” en *Toy Story* (John Lasseter, 1995) o “Mi tesoro” en *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001, 2002, 2003).

a aquellos que cada día cobran un mayor peso en el negocio. Solo como un ejemplo: el valor del voto latino es suficiente como para ser 'integrados' en varias producciones, siempre en calidad de secundarios. Y es que "si para las comunidades latinas, dentro y fuera de Estados Unidos, tiene gran significación que se les incluya en el cine de Hollywood, la industria corresponde: (re) crea su gran mito, el de su latinización" (Peredo, 2023).

El personaje masculino homosexual de *Love and Thunder*, Korg, está encarnado por un extra-terrestre (*Cronano*) que es un ser todo hecho de piedras grises, el cual también proviene del cómic de la factoría Marvel y que aparece en *Thor: Ragnarok* (Taika Waititi, 2017). Korg es un guerrero que se comporta como un púber, el doble de grande que un humano promedio, lazarillo moderno del superhéroe: bueno, cómico involuntario y tardo. Por lo que explica Korg, los cronanos son todos varones y para cortejarse cantan una canción: "Hermano hombre / Que buenos estás / Con tus piedras quiero chocar / Cuando estemos juntos nos lo vamos a montar / y bebés vamos a fabricar" (1:09:50). Después, los dos cronanos se meten dentro de una montaña, se dan la mano en una charca de lava caliente durante un mes y al final de ese mes separan las manos y habrán "creado un preciso bebé cronano varón" (1:10:14).

En este tipo de representación, la masculinidad homosexual pasa por ser de otro mundo, pero blinda su discurso con la idea de pareja fiel que busca la reproducción, es decir, que emula una de las ideas centrales de la familia heterosexual. Para ello rehúye del fantasma de la promiscuidad y evita cualquier tipo de afeminamiento.

La homosexualidad masculina se plantea como un asunto entre iguales que no puede ni debe buscar ningún tipo de contacto con una mujer y que la inclusión social se consigue al respetar la regla de: unión igual a procreación, aunque en este caso lo que fabrican es un bebé de similar 'raza', sexo e identidad (estigmatizada) sexual. Así, el mundo de la homosexualidad masculina es un espacio cerrado y controlado. Porque "es a la vez útil que el homosexual sea diferente y que su diferencia pueda reducirse a lo semejante, es indispensable que sea diferente y que sea al mismo tiempo sometido a las mismas leyes" (Hocquenghem: 2009, p. 100).

Valkiria, por su parte, es "soldado profesional y rey de Asgard". Rey, no reina. Es presentada como lesbiana, viuda y sin pareja actual. Admite que ha tenido "muchas personas especiales", aunque confiesa: "pero no sé si quiero eso" (1:10:21) y con ello lanza al aire una excusa ambivalente, pero la manifestación de la duda le permite esbozar un arrepentimiento, tan estimado en la sociedad heterosexual. La "soldado profesional" maneja un estilo de pudor que también puede ser leído como una postura moral frente al desnudo, ya que, para ella, el que una persona se presente sin ropa delante de la gente es una humillación, sin embargo, se da el lujo de ser una voyerista cuando Thor queda desnudo frente a un número indeterminado de seres. Dentro del grupo de personajes secundarios, Valkiria es presentada como parte importante de una sociedad, pero dado su estatuto de viuda y sin hijos debe enfocarse en criar hijos ajenos.

Para formar parte del mecanismo del reloj social al estilo Marvel, los Otros deben dar muestras claras de los fines y los modos, por ello, Korg, como homosexual masculino, es tímido, apocado y servicial frente a los humanos, es decir, acepta de forma orgullosa su posición de subordinado. A su vez, es dibujado como un ser destinado a tener una única pareja y fabricar bebés gays, tanto así que, al final de la película, Korg dice: "He estado forjando mi futuro" (1:45:49), y sí, se refiere a que ya tiene pareja y están produciendo nuevos soldados. Por su parte, Valkiria, debe adherirse al espacio de la docencia, porque, como se pregonaba en 1914: "la carrera de magisterio es en todos los países la más propia para la mujer y llegará el día en que sólo a ella le esté reservada" (Abenza, 1914, p. 86). Debe, asimismo, evitar los escarceos del deseo y la lujuria, y dedicar su vida al cuidado de los demás.

Un momento clave en *Love and Thunder* es el enfrentamiento entre Thor y el jefe de todos los dioses, Zeus, el cual se lleva a cabo en presencia de todos los dioses del universo (hasta *Bao*, el dios de la hamburguesa). Esta escena confirma que, de todo el grupo de superhéroes, solo Thor puede tomar la palabra, y con esto se reitera un principio: "convertirse en un hombre (o por lo menos en un hombre de élite) suponía reivindicar el derecho a hablar, porque el discurso público era un atributo definitorio de la virilidad" (Beard, 2018, p. 27). En toda la película, no solo es Thor quien

lleva la voz principal, es también quien define la participación de los Otros, carga con el peso de las escenas de acción y es quien cierra la historia.

4. Conclusiones

“La nueva Disney-heterosexual-land”, como la denomina Preciado (Hocquenghem, 2009, p. 137) se ha convertido en la líder actual del cine espectáculo. En las producciones de Marvel, la violencia, las emociones y los valores de la familia nuclear bailan al unísono. Ante el ataque del ‘enemigo’, hay una respuesta similar o peor por parte de los ‘buenos’. Para ello, se requiere de soldados conscientes de que su razón de ser en la vida pasa por defender a la patria. En este ejército regular, al menos en el cine, poco importan la edad, el género/sexo, la elección sexual o el planeta en que se nació. La guerra es un asunto que compete a todas las personas, en tanto miembros de una comunidad.

En la entrada de la película se dice que Thor fue educado desde niño (por una mujer) para ser un soldado, que fue instruido para “librar luchas justas, por aquellos que saben luchar lo justo” (07:47). Al final de la película, ahora con una hija en la que debe replicar este tipo de educación, se convierten en “dos guerreros que libran luchas justas, por aquellos que saben luchar lo justo” (1:47:58). Con esta insistencia no solo se establece un aviso para navegantes: existen las guerras justas, como personas (y naciones) que definen lo que es justo para todos, pero también se genera la autorización para las intervenciones en conflictos armados y se refuerza la idea de que el mundo siempre está en peligro o, al menos, en crisis.

Aunque el dios vikingo no podrá formar una familia nuclear con una mujer terrestre, al menos se ha convertido en un padre-instructor. De aquellas advertencias que señalaban el peligro que corría un varón en caso de negarse a vincularse con una mujer, y no replicar el modelo mamá-papá-hijos, al modelo de padre soltero, los cambios son más estéticos que de fondo.

Este tipo de narrativas se disfrazan de entretenimiento, pero también pueden ser leídas de otra forma, ya que las “imágenes con las jerarquías que vehicular, asignan un lugar predefinido a un grupo de individuos”, sin olvidar que “estos efectos de categorización son constitutivos de la subjetividad de los individuos en cuanto esto, quiéranlo o no, acéptenlo o no, están asociados a un colectivo” (Eribon, 2019, p. 21). Es decir, más allá de los chistes, las bromas o disfraces que lleve consigo una película, la injuria y sus efectos siempre están presentes cuando aparece esa idea que tiene Hollywood de la tolerancia, la igualdad y la inclusión del Otro.

El problema del Otro se resuelve en estas películas incorporándolo en su calidad de Otro (Foucault, 2007), y de preferencia, en su devenir cómico domesticado, es decir, no-peligroso. Pero es muy importante que, a la par, se le designe a ese Otro los espacios en los que puede moverse, así como las normas de comportamiento que debe acatar para poder ser merecedor de ese falso respaldo que es la tolerancia. En la película analizada ni el gay ni la lesbiana pueden saltarse las reglas de la heterosexualidad normativa, especialmente aquella que invoca “el poder de la familia como lugar y norma de la verdad sobre y de uno mismo” (Eribon, 2017, p. 23).

Tal como lo pensaba Phineas Taylor Barnum inventor del circo moderno, lo asombroso “no es hasta qué punto es fácil engañar al público, sino hasta qué punto al público le gusta que le engañen, siempre que le diviertan” (citado en Patino, 2020, p.113). Y aunque el público no es un grupo compacto e indiferenciado de seres incapaces de ningún tipo de reflexión o posicionamiento, ya que existe una suerte de paraje en la que el receptor puede aceptar, negociar o rechazar los mensajes de las películas, se ha podido apreciar que gran parte del público adolescente abandona rápidamente el sendero de la reflexión por el horizonte de la evasión, especialmente frente al universo de lo digital (Desmurget, 2020).

El cine espectáculo, atado a lo digital, ya no suele apostar por lo real ni siquiera a lo verosímil (Riambau, 2011), prefiere generar sentimientos, agitar las emociones del espectador, prometer sorpresas, avances tecnológicos, acciones más espectaculares e incorporar nuevas variedades de criaturas humanizadas, pero con cuerpos diferentes. Adaptando una famosa frase de Virginia Woolf (2022) se puede decir que el cine espectáculo sirve como un espejo dotado “de la virtud

mágica y deliciosa de reflejar la figura del (héroe), dos veces agrandada” (: 48), y, por tanto, distorsionada. Y esto cobra importancia, porque en la actualidad “el sujeto abdica de sí mismo ante una pantalla donde los simulacros sustituyen a los actos” (Villoro, 2024, p. 39).

El cine espectáculo es la opción favorita de gran parte del público que busca sentarse frente a una pantalla que no pide más que la disposición y entrega. Los diálogos sencillos, los personajes planos, el ruido, las luces, la acción, mucha acción, es parte de un cóctel que responde a una demanda actual, en la que “las miradas de los espectadores se sienten fascinadas por la experiencia del impacto” (Quintana, 2011, p. 30).

Para el cine espectáculo, por el momento, es suficiente parecer incluyente, amigo de la diversidad. Pero “el cine no vive ni ha vivido nunca al margen de su época” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 183). Y esta época, más que resolver las demandas de ciertas ‘minorías’, a optado por incorporar cualquier tipo de disidencia mediante ese gran simulador que es el mundo virtual (Villoro, 2024). Hoy, el cine proporciona emociones, desbordamientos en lo visual y auditivo, efectos especiales más avanzados, pero también pide gran parte de nuestro tiempo, y todavía no sabemos el costo preciso de esta transacción.

5. Bibliografía

- Abenza, A. (1914). *El previsor femenino o cien carreras y profesiones para la mujer*. Editorial Librería de Fernando Fe.
- Badinter, E. (2017). *La mujer y la madre*. La esfera de los libros.
- Bardini, J. (14 de Agosto de 2022). Industrial Light & Magic's Digital StageCraft Technology: What We Know About the Volume. *Collider*. bit.ly/3V4dE6Z.
- Bayles, M. (12 de abril de 2019). The Washington-Hollywood Pact. *The American Interest*. bit.ly/4bCOT8W
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Crítica.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. Abada.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Beauvoir, S. (2023). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Bröckling, U. (2021). *Héroes postheroicos. Un diagnóstico de nuestro tiempo*. Alianza.
- Comscore; Ministerio de cultura y deporte (2024). Top 25 Fin de semana. España: 24 -26 mayo 2024. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:5f7ed69c-8928-4ff7-8907-9d1a591fb82f/top-25-24-26-mayo-2024.pdf>
- (2022). Top 25 Fin de Semana. España: 08 - 10 julio 2022. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:d5a9da28-95e0-438a-9fc9-6f8589ba8679/top-25-8-10-julio-2022.pdf>
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. Universidad Autónoma de México.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.
- Desmurget, M. (2020). *La fábrica de cretinos digitales*. Península.
- Despentes, V. (2023). *Teoría King Kong*. Random House.
- Du Sautoy, M. (2023). *Para pensar mejor. El arte del atajo*. Acantilado.
- Duque, E., López de Aguilera, G., Canal-Barbany, J.M., Joanpere-Foraster, M. (2022). No Time to Lose Sex-appeal. Love and Attractiveness in the last James Bond Movie 2021. *Masculinities and Social Change*, 11(2), 102-128. <https://doi.org/10.17583/MCS.9777>
- Epstein, E. (2007). *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*. Tusquets.
- Eribon, D. (2019). *Principios de un pensamiento crítico*. El cuenco de plata.
- (2017). *La sociedad como veredicto. Clases, identidades, trayectorias*. El cuenco de plata.
- (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales*. FCE.
- Fouz, S. (2013). *Cuerpos de cine*. Bellaterra.
- García Cid, E. (2020). Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: Aproximaciones y asimilaciones. *ASPARKÍA*, 37, 73-91. <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.374>
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. Melusina.
- Hormaechea Ocaña, A. (2020). El cómic como propaganda anticomunista durante la Guerra Fría (1947-1960). *Historia y comunicación social* 25(1), 5-14. <https://doi.org/10.5209/hics.69221>

- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990 – 2010)*. Cátedra.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Cátedra.
- Lipovetsky G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.
- Mcclintock, Pamela. (27 de mayo de 2024). 'Furiosa' Edges Past 'Garfield' to Win Memorial Day with Worst No. 1 Opening in Three Decades. *Hollywood Reporter*. [bit.ly/3V7lcpw](https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/furiosa-garfield-memorial-day-opening-1235788706/)
- (4 de septiembre de 2019). Younger Audiences Deliver Silver Lining Amid Bummer Summer. *Hollywood Reporter*. [bit.ly/3VqT7up](https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/younger-audiences-deliver-silver-lining-amid-bummer-summer-1234567890/)
- Mogrovejo, X. (1 de junio de 2023). Taika Waititi afirma que no será recordado como director y que su cine es 'irrelevante'. *Vandal Random*. [bit.ly/3V4H1Wu](https://www.vandalrandom.com/taika-waititi-irrelevante-1234567890/)
- Núñez Noriega, G. (2017). *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. Porrúa; Programa Universitario de Estudios de Género; El Colegio de Sonora.
- Orús, A. (14 de marzo de 2024). Ranking mundial de las películas de Walt Disney más taquilleras de la historia. *Statista*. <https://es.statista.com/estadisticas/679943/ranking-mundial-de-las-peliculas-de-walt-disney-mas-taquilleras/>
- (26 de enero de 2024). Walt Disney Company. *Statista*. <https://es.statista.com/temas/3541/walt-disney-company/#topicOverview>
- Patino, B. (2020). *La civilización de la memoria de pez*. Alianza.
- Peredo Castro, F. (2023). ¿Nueva ola latina en Hollywood? Valor de mercado en la lógica operativa del cine estadounidense en el mundo iberoamericano. *Historia Crítica*, 88, 117-149. <https://doi.org/10.7440/histcrit88.2023.05>
- Preciado, P. B. (6 de diciembre de 2020). Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Transições, com Caetano Veloso e Paul B. Preciado. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=MxVB_lbOu8U
- (14 de febrero de 2014). Las subjetividades como ficciones políticas. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=R4GnRZ7_w4
- Quintana, À. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Acantilado.
- Riambau, E. (2011). *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Cátedra.
- Rodríguez, A. (2020). *La nueva masculinidad de siempre. Capitalismo, deseo y falofobias*. Anagrama.
- Rubin, R. (13 de noviembre 2023). After 'The Marvels' Bombs at the Box Office, What's Next for the MCU? *Variety*. <https://variety.com/2023/film/news/the-marvels-bombs-box-office-whats-next-marvel-cinematic-universe-1235788706/>
- Samaniego, M. (27 de junio de 2022). Thor: Love and Thunder. *Cultura Geek*. [bit.ly/3X87JQC](https://www.culturageek.com/thor-love-and-thunder-1234567890/)
- Serena Rivera, N. (2022). Presencia y evolución de los arquetipos masculinos en el cine de Disney. *Ambigua*, (9), 22-38. <https://orcid.org/0000-0002-7650-4120>
- Shawcroft, J., Coyne, S.M. (2022). Does Thor ask Iron Man for Help? Examining Help-Seeking Behaviors in Marvel Superheroes. *Sex Roles*, 87, 223-236. <https://doi.org/10.1007/s11199-022-01301-5>
- Smith, K. (2020, 6 de marzo). Taika Waititi's 5 Best Films. *Screen Rant*. [bit.ly/3V1Kbub](https://www.screenrant.com/taika-waititi-5-best-films-1234567890/)
- Smith Nehme, F. (2022). El blues de la taquilla. *Letras Libres España*, vol. 245, 24-33.
- Valdés Peña, J. A. (2015). Usurpando cuerpos: las tres versiones de *Body snatchers*. En: L. Zavala (Coord.) *Posibilidades del análisis cinematográfico* (pp. 109-115). FOEM.
- Vázquez-Robles, J. (2022). *Los cuadernos malditos de Federico Gamboa*. Círculo Rojo; Universidad Autónoma de Chiapas; Academia Mexicana de Estudios de Género de los Hombres.
- Villoro, J. (2024). *No soy un robot*. Anagrama.
- Vonnegut, K. (2006). *Las sirenas de Titán*. Planeta.
- Walsh, C. (2022). Borders of Masculinity: The Hero's Journey in the Marvel Cinematic Universe. *Digital Literature Review*, 9(1), 101-111. <https://doi.org/10.33043/DLR.9.1.101-111>
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. EGALES.
- Woolf, V. (2022). *Una habitación propia. Tres guineas*. De Bolsillo.