

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Heroína o bruja: la brujería representada en
Wanda Maximoff en la serie WandaVision

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en
Comunicación Audiovisual que presenta:

Jessica Pamela Valvas Guimaray

Asesor:

Miguel Angel Torres Vitolas


Lima, 2026

Informe de Similitud

Yo, **Miguel Angel Torres Vitolas**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada **Heroína o bruja: la brujería representada en Wanda Maximoff en la serie WandaVision** de la autora **Jessica Pamela Valvas Guimaray** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 4 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el [26/2/2026](#).
- He revisado con detalle dicho reporte del trabajo, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:Lima 26 de febrero 2026

Apellidos y nombres del asesor: Torres Vitolas, Miguel Angel	
DNI: 10684078	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5817-9013	

Resumen

La presente investigación brinda detalles acerca de la representación actual de personajes femeninos dentro de películas destinadas a un público masivo. Se toma como personaje a estudiar a Wanda Maximoff, una heroína con gran relevancia en la narrativa del Universo Cinematográfico de Marvel, para determinar su desarrollo narrativo y visual a lo largo de su participación en la serie WandaVision. De este modo se identifica la evolución en la construcción de este personaje femenino categorizado como bruja y heroína en una producción de gran impacto en la cultura popular. La metodología usada para este trabajo es de enfoque cualitativa y descriptiva analítica, que emplea recursos filmográficos y bibliográficos como parte de la investigación, dentro de los que se encuentra la serie WandaVision (2021) principalmente, además, se toman en cuenta apariciones previas dentro de la franquicia del UCM para brindar contexto del personaje. De esta manera se pretende dar respuesta a la hipótesis inicial acerca de si existe un cambio en la representación femenina vinculada a la brujería en una franquicia de superhéroes. Para ello se realiza un análisis narrativo y visual del personaje a tratar, revelando cómo continúa arraigada una representación estereotipada y a modo de objeto de consumo. El resultado obtenido muestra que la representación de Wanda Maximoff continúa ligada a un esquema tradicional patriarcal sobre el cual se cuentan historias en la industria audiovisual, aunque poco a poco se ven cambios gracias a la incursión de visiones femeninas dentro de la realización de las producciones.

Palabras clave: Cine de superhéroes, representación femenina, Wanda Maximoff, bruja, teoría fílmica feminista.

Abstract

This research provides details about the current representation of female characters in films aimed at a mass audience. Wanda Maximoff, a heroine with great relevance in the narrative of the Marvel Cinematic Universe, is taken as the character to study to determine her narrative and visual development throughout her participation in the WandaVision series. In this way, the evolution in the construction of this female character categorized as a witch and heroine in a production of great impact on popular culture is identified. The methodology used for this work is a qualitative and descriptive-analytical approach, which uses filmographic and bibliographic resources as part of the research, among which is the WandaVision series (2021) mainly. In addition, previous appearances within the MCU franchise are considered to provide context for the character. In this way, it is intended to answer the initial hypothesis about whether there is a change in the female representation linked to witchcraft in a superhero franchise. To this end, a narrative and visual analysis of the character in question is conducted, revealing how a stereotypical and consumer-oriented representation of Wanda Maximoff remains entrenched. The results show that the representation of Wanda Maximoff remains tied to a traditional patriarchal framework that informs stories in the audiovisual industry, although changes are gradually emerging thanks to the inclusion of female perspectives in productions.

Keywords: Superhero films, female representation, Wanda Maximoff, witch, feminist film theory.

Índice

Introducción	1
Planteamiento del Problema	2
Estado de la cuestión	5
Justificación	7
Capítulo 1: Marco teórico	10
1.1. Arquetipos de personajes femeninos en las producciones audiovisuales	10
1.1.1. El arquetipo de “la bruja” y su representación	12
1.1.1.1. Mitología y demonización de la brujería	13
1.1.1.2. Resignificación de las brujas	16
1.1.1.3. Personificación de las brujas en el audiovisual	18
1.2. Cine con perspectiva feminista	21
1.2.1. La mirada masculina	22
1.2.2. Teorías fílmicas feministas	25
1.2.3. Propuestas de un cine desde la mirada feminista	27
1.3. Cine de superhéroes	29
1.3.1. La mujer en la industria audiovisual de superhéroes	31
1.3.2. Representación femenina en el UCM	33
Capítulo 2: Diseño metodológico	36
2.1. Matriz de Preguntas Objetivos e Hipótesis de la Investigación	36
2.2. Enfoque y tipo de investigación	38

2.3.	Universo de la investigación	38
2.3.1.	Método de investigación	38
2.3.2.	Unidades de observación	39
2.3.3.	Corpus de estudio	39
2.4.	Ficha de perfil de personaje	42
2.5.	Ficha de observación	43
Capítulo 3: Análisis de resultados		46
3.1.	Construcción narrativa	46
3.1.1.	Arquetipo de personaje	46
3.1.1.1.	Fisionomía	47
3.1.1.2.	Relación con la maternidad	48
3.1.1.3.	Interacción con las figuras masculinas	52
3.1.1.4.	Rol en la sociedad	56
3.1.2.	Desarrollo de personaje	58
3.1.2.1.	Contexto pre-WandaVisión	58
3.1.2.2.	WandaVisión	60
3.2.	Representación visual	62
3.2.1.	Dirección de cámara	64
3.2.2.	Dirección de arte	67
Conclusiones		72

Bibliografía

77

Anexos

89



Introducción

La humanidad tiene una gran fascinación por las historias y el consumirlas, independientemente del formato desde donde se las presente, es una práctica que se realiza hace mucho tiempo. El cine, siendo uno de esos tantos formatos, es una herramienta potente en la industria cultural, que se desarrolla y toma inspiración constantemente de la percepción que sus realizadores tienen acerca del mundo.

En años recientes, las producciones cinematográficas enfocadas en presentar figuras heroicas han tenido un auge considerable (García-Escrivá, 2018), y con ello todo un público que disfruta de acudir a las salas de cine para consumir estas producciones. Sin embargo, esta industria termina siendo el reflejo de una sociedad que obstaculiza el camino de las mujeres y no permite que sus historias sean contadas desde una perspectiva distinta a la tradicional. El resultado de esto es el mensaje que se transmite a la audiencia, quienes terminan consumiendo producciones con un enfoque masculino que deja de lado a los personajes femeninos o cuenta historias sin considerar las experiencias de las propias mujeres.

Se puede observar cómo dentro de muchas producciones se continúan perpetuando dinámicas de poder que tienen al hombre como centro de toda acción (Guarinos, 2008), ya sea desde los planteamientos narrativos como desde la propia representación visual de las mujeres. Elementos como la caracterización sexualizada o la necesidad de una cámara que invada el cuerpo femenino hacen que constantemente se cuestione el tipo de representación audiovisual que se le da a las mujeres, lo que termina generando diversas teorías desde un punto de vista feminista.

Con esta investigación se pretende analizar al personaje de Wanda Maximoff, y cómo se representa la brujería a través de ella, dentro de la serie *WandaVision*, de manera que

se reflexione acerca de la representación de un personaje femenino que se encuentra bajo la etiqueta de heroína y bruja, dos términos que tradicionalmente se entienden como antagónicos entre sí. Además, los elementos que determinan la representación son contrastados con las propuestas de teóricas feministas, quienes proponen una visión distinta acerca de los personajes femeninos.

Planteamiento del problema

Dentro de las distintas manifestaciones culturales existentes, la forma en que se presenta a los personajes femeninos se vincula a la noción de lo que significa "ser mujer" en cada momento de la historia. En palabras de Aliaga (2013), la femineidad fue retratada desde la inferioridad frente al sujeto masculino, y esta dinámica era constantemente perpetuada. En la creación de productos culturales, las voces femeninas eran limitadas y solo se validaban los conceptos plasmados por autores masculinos. Esto se traslada al cine, que se constituye como un medio artístico que impacta significativamente en la sociedad. Según Pardo (1998), el cine funciona como una herramienta comunicacional alrededor de un contexto sociocultural específico y que termina jugando un papel importante en la configuración de comportamientos sociales e individuales. El público se ve constantemente expuesto a las narrativas planteadas desde el punto de vista de sus realizadores, con quienes, a su vez, mantienen vigente una constante dinámica de retroalimentación.

Con el auge de movimientos feministas se ha comenzado a criticar la representación que se le da a la mujer dentro de las películas, sobre todo aquellas que son destinadas a un público masivo (Guarinos, 2008). Se plantean formas de presentar historias y personajes alejados de la estructura tradicional que Hollywood presenta desde sus inicios. Así se da paso a que las historias se diversifiquen, al incluir miradas innovadoras en el audiovisual, dado la oportunidad de conocer vivencias que podrían resultar

lejanas, o sentirse identificados por aquello que ven en pantalla (Tato, 2020). Aunque la industria continúe perpetuando una perspectiva patriarcal, algunos personajes femeninos han podido ser parte de esta evolución y, en la actualidad, son mostradas de una manera menos estereotipada y no solo siendo reducidas a entes sin propósito ni deseos (Guarinos, 2008).

Los cuestionamientos de las teóricas feministas han abordado arquetipos de personajes, entre los cuales se encuentran las brujas. La magia ha sido un elemento que el ser humano emplea para poder dar explicación a fenómenos que escapan de su entendimiento racional (Caro, 1961). Es así que surge la figura de la bruja como parte del conjunto de seres que emplean prácticas mágicas que, históricamente, se han asociado a un aspecto negativo e impuro debido a la cacería de brujas impulsada por el cristianismo (Pérez, 2018). Ellas eran presentadas como la antítesis de “la virgen”, un arquetipo tradicionalista que mantiene a la mujer dentro del rol de sumisión e inferioridad aceptado por las doctrinas patriarcales. Estos arquetipos se replican dentro del audiovisual, dando como resultado distintas formas de expresión de las mujeres y la brujería, siendo las que prevalecen aquellas presentadas con un enfoque negativo (Navalón, 2021). Esta situación se traduce en la estereotipación y demonización de aquellas mujeres que no cumplen con el proyecto establecido por una sociedad patriarcal (Acosta y González, 2019), lo que se perpetúa en los medios.

Esta incursión de las brujas en el audiovisual llega a desarrollarse en diversos géneros y categorías de películas, dentro de las que se incluyen las películas de superhéroes. Según García-Escrivá (2018), hasta los primeros años del 2020, las películas de superhéroes y todo lo referente a lo geek se ha convertido en parte de la cultura popular, y no ha sido exento del cambio constante en la manera de representar personajes pertenecientes a diversas etnias, expresiones de géneros y culturas. Esto repercute de

manera positiva en el público, quienes empatizan y se sienten cercanos al tener un referente sobre el cual sentirse identificados. Con la intención de plantear personajes femeninos que se adapten a la admiración por los superhéroes, se intenta incluir a las mujeres en las narrativas que cuentan las historias heroicas, aunque contrario a reivindicar su imagen, terminan masculinizando y, en ocasiones, fetichizando la imagen femenina (Guarinos, 2008).

Dentro de las películas de superhéroes, el Universo Cinematográfico de Marvel se ha consolidado como una de las sagas cinematográficas con mayor acogida por el público general (Costa, 2019). Su historia gira en torno al grupo de héroes denominado Los Vengadores, donde la mayor participación femenina viene por parte de los personajes de la Black Widow y Wanda Maximoff. La poca presencia de personajes femeninos dentro del grupo es evidente, por lo que, al ser minoría, es importante reflexionar sobre la representación que se les da dentro del universo de Marvel. Dentro del grupo, Wanda destaca al ser uno de los personajes más poderosos, aunque limitada a apariciones esporádicas en las películas *Avengers: Infinity War* (2018) y *Avengers: Endgame* (2019).

La representación femenina en las películas de Marvel continúa pasando por un proceso constante de evolución, y el caso de Wanda Maximoff es una clara manifestación de ello. Siendo un personaje que comenzó con un rol poco protagónico, con el tiempo comenzó a dársele mayor relevancia a sus apariciones en pantalla, tanto en el cine como en la televisión, al punto de que sus acciones terminan teniendo grandes repercusiones dentro de su universo. Desde 2021, el personaje comenzó a adquirir mayor énfasis con la serie *WandaVision* (2021), donde se le da al espectador una mirada más cercana de las experiencias de la protagonista, sus sentimientos, el proceso de duelo por una

pérdida, y su relación con su naturaleza mística. Esto enriquece su mitología como personaje: se la construye como mujer asociada a la brujería.

Ante ello, lo que se desea estudiar es la representación narrativa y visual de Wanda Maximoff, un personaje vinculado a la brujería dentro de la serie *WandaVision*. Si bien otras producciones audiovisuales contemporáneas también reproducen el arquetipo de bruja, se toma a Wanda y su universo como punto de análisis por su relación con la figura de la superheroína, comúnmente asociada a un concepto positivo contrario al de la brujería. A fin de exponer lo propuesto, se considera a la construcción narrativa del personaje y su expresión visual como ejes relevantes de la investigación. También se tendrá en cuenta la etiqueta de “bruja” y los arquetipos asociados a este rol particular dentro de las ficciones; así como la incursión de los planteamientos de teóricas feministas dentro del sector de la industria cinematográfica.

Estado de la cuestión

Entre las investigaciones sobre Wanda Maximoff como personaje en el UCM destacan “*It’s nowhere special*”: *Representations of Eastern Europe in Avengers: Age of Ultron* por Katia McClain (2019), que explora la construcción de los personajes de Wanda y Pietro Maximoff, en la película del 2015, *Avengers: Age of Ultron*. En la narrativa, los hermanos Maximoff son los personajes más destacables de la población de Sokovia, una nación inventada que se ubicaría en Europa del Este. La autora concluye que la visión de Whedon y Disney Studios termina siendo inadecuada, estereotipada y con concepciones erróneas de los habitantes de ese sector de Europa, ya que se encuentran constantemente asociados a las características de “ignorantes y sanguinarios”, los tópicos mediáticos estadounidenses sobre los países balcánicos.

Horne (2018) realiza otro estudio con relación a Wanda Maximoff. En el artículo se explica cómo la introducción de Wanda, y su alter ego la Bruja Escarlata, ha aportado a una concepción distinta de las brujas en los productos audiovisuales. Wanda Maximoff del UCM rompe los estereotipos relacionados con la brujería, ya que no se la relaciona con poderes místicos, hasta el momento de la publicación del artículo, o los típicos artilugios que el público en general vincula a los personajes de brujas como tal. Como resultado de esto, la idea que se tiene con respecto a la brujería recae en estereotipos de un sistema patriarcal que vincula a las brujas dentro de la categoría de seres diabólicos que buscan dañar a la sociedad tradicional, por lo que eran, históricamente, perseguidas al significar un “peligro”. La Bruja Escarlata, por el contrario, se relaciona dentro de un grupo de superhéroes que son asociados a los valores morales de la sociedad, lo que aporta su alejamiento de la noción clásica de las brujas.

En adición, Black (2021) propone un artículo que trata la psicología del personaje desarrollado en la serie *WandaVision*, y se explora la depresión post-pérdida. Para ello es importante tener en cuenta que Wanda Maximoff ha tenido una vida llena de tragedias por la pérdida de sus seres más cercanos, desde la muerte de sus padres, de su hermano, de su pareja y sus hijos. Se detalla como la miniserie se sirve de las estructuras de las sitcoms para establecer un mundo utópico donde Wanda vive su vida deseada, lo que, como punto de partida, se da a entender como un estado de negación ante la reciente muerte de su ser amado. Además, enfatiza en cómo las sitcoms americanas y el escenario de los suburbios pueden representar esa manera de escape de la propia realidad, haciendo enlace con el deseo de Wanda por mantener su ilusión.

Barnette (2022) también explora la serie *WandaVision*, buscando dar con los factores que influyeron en la construcción de una bruja como Wanda dentro del contexto cuando

fue emitida la serie. Para poder darle una definición a los conceptos de “bruja buena” o “bruja mala”, Barnette toma como punto de referencia hitos de la cultura popular estadounidense, como lo son los juicios de brujas de Salem y la producción cinematográfica del *Mago de Oz*. Ambos referentes ayudan a entender que arquetipos de personaje se replica en la serie, así como las referencias recurrentes que se pueden encontrar en algunos capítulos. Asimismo, se plantea que la fecha de emisión de la serie fue determinante para que los espectadores emitieran su juicio con respecto a las acciones de Wanda. Al tener cerca la pandemia y la revuelta política por las elecciones presidenciales de 2020, el público evaluaba de manera polarizada las interacciones de Wanda con el resto de los personajes de la serie.

Justificación

Los diversos significados otorgados a la imagen de la bruja nacen a partir de las influencias históricas, religiosas, sociales y políticas por las que atraviesa la sociedad. Asimismo, el trato que se le da a todas aquellas a las que se las etiqueta como brujas responde a un orden social y político dominado por una cultura patriarcal que ejerce su opresión hacia las mujeres (Acosta y González, 2019). El análisis de esta figura resulta relevante debido al fuerte vínculo que existe con los roles impuestos a la mujer y cómo las brujas terminan encarnando todo aquello que no es socialmente aceptado dentro del canon de perfección femenina.

El etiquetar a las mujeres bajo el término de bruja fue, por mucho tiempo, incentivo suficiente para fomentar discursos de odio contra cualquier accionar de las mujeres, sobre todo aquello que estuviera vinculado con la sexualidad, el conocimiento o cualquier manifestación que no respondiera a la subordinación frente al ente masculino. En consecuencia, su representación como figura femenina solo se vinculaba con la

impureza, la maldad y la negatividad. Con el pasar de los años, y gracias a los colectivos feministas que acogen a la figura de la bruja y la reivindican para hacerla parte del movimiento, hoy en día se considera a la bruja como un elemento identificador de las mujeres que cuestionan y enfrentan una sociedad construida sobre la estigmatización de lo femenino.

Para analizar y cuestionar la dinámica expuesta, este estudio tomará un enfoque feminista de la representación audiovisual, construido en base a lo postulado por teóricas feministas como Millán (1998), Mulvey (1992) y De Lauretis (1975) para explicar la dinámica que se reproduce en los productos audiovisuales mediáticos que atribuyen el rol de sumisión y objeto de consumo a la mujer. El análisis de Wanda Maximoff en la serie *WandaVision* evidenciará el cambio en el tratamiento del personaje y como se entiende su naturaleza de bruja en un contexto en el que se muestran distintas décadas de la historia en la televisión, de modo que se vean reflejadas las influencias de los discursos de la reivindicación de la mujer en la cultura popular.

Finalmente, el aporte de esta investigación académica, en relación con la industria audiovisual, radica en su contribución a la comprensión de la figura de la bruja y cómo se entiende la femineidad a partir de ella. De esta manera, se incentiva a la exploración en la construcción de personajes femeninos disruptivos y en la creación de historias que brinden enfoques novedosos alejados de los prejuicios establecidos por miradas patriarcales. Esto también enfatiza la necesidad de que las producciones cinematográficas tengan una ventana para que las mujeres cuenten historias de mujeres. Es importante señalar la poca injerencia de mujeres en el cine para poder fomentar la discusión y transformación a futuro mediante la inclusión de perspectivas variadas en la industria audiovisual mediática. Además, se contribuye al cuestionamiento de la

evolución del tratamiento a las mujeres en la sociedad, evidenciando el resultado en los productos audiovisuales que se visualizan.



Capítulo 1: Marco teórico

1.1. Arquetipos de personajes femeninos en las producciones audiovisuales

Si bien el surgimiento del cine es reciente, la narrativa y los relatos son aspectos que ya venían siendo trabajados a lo largo de la historia. Baltodano expone esto en *La literatura y el cine: una historia de relaciones* (2009), que muestra ciertas características que comparte la literatura con el cine y que es aquello que aportan los productos audiovisuales a la manera de contar historias. Es así que muchas de las ideas exploradas dentro de los relatos llegan a ser adaptadas al cine, entre las que se pueden encontrar los arquetipos que se asocian a la representación de personajes femeninos.

Lorduy-Osés brinda una aproximación a los arquetipos de personajes femeninos desde el inicio del cine en *Los arquetipos de la mujer en los orígenes del cine y su relación intermediática con sus imágenes en las artes plásticas* (2021), y se hace una relación entre las imágenes cinematográficas con pinturas clásicas, lo que demuestra la existencia de los arquetipos desde distintas manifestaciones culturales. En las producciones audiovisuales más conocidas se puede apreciar un rol pasivo por parte de las mujeres, sobre todo siendo encasilladas a un ambiente hogareño; esto se remarca aún más al presentar a personajes masculinos desenvolviéndose en ámbitos públicos y siendo los ejes principales sobre el cual se cuenta la historia. La maternidad, por defecto, fue una de las características que se atribuía a los roles femeninos, dando como resultado el arquetipo de la “madre”.

Aunque a lo largo de la historia había presencia de mujeres que no seguían los patrones establecidos por la sociedad patriarcal, es a finales del siglo XIX que comienza a surgir con fuerza un modelo de mujer más independiente del hogar, que reflejaba a jóvenes pertenecientes a una clase media alta, quienes podían acceder a la educación superior,

y adquirirían mayor individualidad al presentar intereses y deseos. Según Lorduy-Osés (2021), este tipo de feminidad se asocia a las conocidas como Gibson Girls o las flappers de los años veinte. Junto a diversos movimientos en favor de la emancipación de la mujer, las nuevas representaciones femeninas marcarían un antes y después en la sociedad. El autor manifiesta que esto repercutió en la dinámica patriarcal a la que gran parte de la población se encontraba acostumbrada y, al ver amenazado ese modelo de vida, se asoció la liberación femenina como algo negativo. Erika Bornay (1990) explica que la respuesta, ante la independización de las mujeres, de la comunidad de intelectuales, predominantemente masculina, destacó por el fuerte rechazo hacía el innegable cambio que se daba en la época. Las ideas de pensadores como Weininger, Nietzsche, Schopenhauer, entre otros, contribuyeron a la construcción de otro arquetipo en la ficción: La femme damnée (la mujer maldita), que luego dio origen a la femme fatale (la mujer fatal), ambas siendo asociadas a la maldad y lo impuro (Lorduy-Osés, 2021).

Estos arquetipos fueron adquiriendo mayor representación en el cine, lo que produjo una serie de ramificaciones que vislumbraban variaciones de las construcciones iniciales de mujeres abnegadas, que solían ser aceptadas como “puras” por el público masculino, o mujeres fatales, quienes eran blancos de toda muestra de denigración. M. del Carmen Rodríguez Fernández (2006) plantea un acercamiento al establecer la clara influencia de la ideología patriarcal en el cine clásico. Asimismo, destaca como la labor de los directores en el uso de la cámara, el vestuario y la iluminación determinaron la manera en la que las mujeres eran vistas y como, al fin y al cabo, las imágenes eran destinadas al placer visual masculino. Lorduy-Osés (2021) también reflexiona sobre cómo los arquetipos femeninos responden a complacer los deseos del hombre, ya sea desde el lado de la mujer doméstica, que termina representando el ideal femenino del

patriarcado; de las sufragistas, que son presentadas como entes de amenaza y burla; o la mujer fatal, quien es mucho más abierta con su sexualidad, pero termina siendo retratada como un objeto de consumo para el placer masculino.

1.1.1. El arquetipo de “la bruja” y su representación

La noción popular que se tiene acerca de la brujería y las prácticas de magia oscura se han cimentado gracias a la propagación del cristianismo y su condena hacía toda creencia o práctica pagana. Caro (1961) explica que el cristianismo no establece matices al momento de definir el bien y el mal; por tanto, todas las creencias previas y los dioses antiguos fueron asimilados por el Diablo, quien unifica todo concepto de maldad, siendo antagonistas de todo lo bueno encarnado en Dios. Al ponderar las costumbres y valores cristianos, la sociedad rechazaba comportamientos que se salieran de la norma, los cuales, comúnmente, eran asociados a las mujeres. De esta manera, se comenzaron a propagar historias de mujeres que iban contra de las tradiciones, quienes comenzaron a ser consideradas como manifestaciones del mal.

A raíz de estas asociaciones, la cultura popular comienza a notar similitudes en los relatos que personifican a las brujas, de modo que se rescatan determinadas características que sirven para identificar a las brujas clásicas. Haciendo un análisis de cuentos populares infantiles que tienen como personaje a la bruja, Milán (2014) expone que el estereotipo de bruja, a nivel físico, se vincula a la fealdad, un rostro con prominente nariz y mentón, de tez pálida o verdosa, y con una vejez marcada, aun cuando tienen la inmortalidad como un rasgo intrínseco. En cuanto a su vestimenta y accesorios, suelen portar ropa oscura y holgada, zapatos puntiagudos, y siempre tiene a la mano una escoba con la que pueden volar, así como algún objeto mágico que puede ser usado para sus hechizos y maldades.

Pérez (2018) rescata que la representación de las brujas usualmente viene acompañada de una elevación o el típico vuelo, el cual se daba a conocer como una habilidad individual, así como una manifestación del aquelarre. Los grupos conformados por brujas, además, tienen a la noche como momento de reunión, donde se llevan a cabo los rituales y las ofrendas a los demonios. Se hace referencia al ambiente nocturno que ocupan estas mujeres, siendo todo lo opuesto a la luminosidad y predominancia del poder masculino durante el día. La noche se presenta como el momento al cual las brujas acuden para sucumbir ante la maldad, sacando provecho del temor que se genera ante la oscuridad y el desconocimiento.

Milán (2014) continúa describiendo a las brujas como mujeres que han perdido su humanidad. Son mujeres envidiosas y prepotentes, llenas de odio y rencor, que tienen un carácter malhumorado, y que realizan actos malvados solo por mero placer. También se resalta su conflicto con las infancias, en quienes posan su atención y son tomadas como enemigas, de manera que ambas figuras antagonizan, dejando a las brujas como agresoras. En este escenario, Navalón (2021) resalta la inevitable villanización de las brujas, también representada mediante la posible transmutación en animales o bestias fantásticas a las que se tiene que vencer; sin embargo, considera importante resaltar que los relatos más recientes concedieron una motivación detrás de las acciones de esta bruja, de manera que, conforme se incluyen nuevas perspectivas de contar las historias, el personaje adquiere un trasfondo que le otorga autonomía más allá de la rivalidad con las figuras heroicas.

1.1.1.1. Mitología y demonización de la brujería

La demonización de las brujas se encuentra fuertemente vinculada a la fuerte influencia del cristianismo de la época. Caro (1961) explica cómo, con la cristianización absoluta,

otras creencias que todavía perduraban en la época, aunque en menor medida, fueron catalogadas de inferiores, por lo que la autoridad eclesiástica se impuso y catalogó como pagano a todo aquello que no coincidiera con las prácticas cristianas. Derivado de esto, al ser asociada como alguien fácilmente persuasible por el demonio, la mujer fue la más afectada por el estándar dado por la Iglesia: “es más normalmente a las mujeres a quienes ataca. Porque la mujer está predestinada al mal más que el hombre, según los textos bíblicos, lo mismo que según los autores paganos y los Padres de la Iglesia” (Caro, 1961, p.78).

Diversos escritos antiguos demuestran que la brujería era una práctica conocida por las sociedades de aquel entonces. Pérez (2018) brinda como ejemplo al *Código de Hammurabi*, que explicita la prohibición y castigo contra el ejercer de estas habilidades. Desde la literatura clásica se hacía referencia a figuras que podrían ser catalogadas como brujas, muchas mujeres conocedoras de la sanación con elementos de la naturaleza, en su mayoría ancianas, no eran relacionadas con lo demoníaco, tal y como señalaba la Iglesia (Navalón, 2021). Esta amplia historia hizo que sean representadas en diversas artes como la pintura, la literatura, y el cine. Su naturaleza antagónica promovida desde su concepción hizo que sean mayormente asociadas con el terror, mostrándose como monstruosas e indignas (Germaine Buckley, 2019), y, en caso no cumplir con este rasgo desde un inicio, se hacía énfasis en la decadencia física y moral. Chloé Germaine Buckley (2019) expone que, junto a estas características, se le suma cualquier manifestación de la sexualidad femenina, incluso llegando a demonizar la menstruación o cualquier indicio de alejamiento de los valores impuestos por una lógica patriarcal.

A partir de 1487 se tiene registro del *Malleus Maleficarum*, un compilado donde se estableció que era lo que la Iglesia Católica entendía por brujería. Así como en estos

registros, muchos más entendían a las prácticas de brujería como algo maligno y que había de ser erradicado, formando desde entonces la matriz sobre la que se desarrollaría el arquetipo de la bruja. La Iglesia, también, tuvo un papel importante en la configuración de lo que posteriormente se entendería como bruja, empezando por asociar a las mujeres con esta figura, y a su antagonismo ante la espiritualidad que profesaban, por lo que eran automáticamente ligadas con El Diablo. El *Malleus Malleficarum* (2006), servía de apoyo a la Iglesia para identificar a quienes practican brujería, ya había otorgado ciertos rasgos que se repetirían en las narraciones. Dentro de los relatos que se contaban en la época, el arquetipo de “bruja” comenzó a tomar forma adquiriendo características que aún se arrastran hasta la actualidad.

Pérez (2018) explica que las brujas son una antítesis del arquetipo de “la virgen”, y suelen ser relacionadas con mujeres impuras que exploran su sexualidad, se relacionan con el diablo. También la curiosidad e incursión en campos de estudio asociados a los sujetos masculinos alimentaron el repudio social por estas mujeres. De esta forma, el miedo masculino por las mujeres que se antepone a la prevalencia del comportamiento patriarcal dio como resultado el rechazo, la persecución, la desvalorización y la personificación maliciosa de ellas. Reforzando la aversión de la sociedad hacia las brujas, Caro (1961) da a conocer que las mujeres relacionadas a la brujería y las prácticas demoníacas son aquellas que fracasaron en su vida como mujer. Una vida que, según aporta Pérez (2018), entendida desde la mirada de una sociedad patriarcal que se cerraba ante la individualidad de estas mujeres, solo trajo angustia y dolor a los involucrados.

Federici sostiene que muchas mujeres que desafiaban el orden feudal bajo una sociedad capitalista que se estaba instaurando terminaban con la etiqueta de brujas, siendo este uno de los principales motivos detrás de la cacería de brujas. Silvia Federici explica en

Calibán y la bruja (2004) cómo la rebeldía femenina era tomada como un factor de riesgo para el naciente capitalismo. Sin embargo, lo que se entiende por rebeldía en la época era la búsqueda de la autonomía de las mujeres, y las demonizaban si querían tener poder sobre sus cuerpos, sexualidad y rol en la sociedad. Esta oposición a reconocer a la mujer como sujeto libre y capaz de ejercer su voluntad se ve en distintas facetas, como lo explican Barbara Ehrenreich y Deirdre English con un enfoque desde la medicina. En *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers* (1972) se brinda detalles sobre los primeros roles de la mujer como sanadoras, curanderas o parteras, aprendido en base a experiencia empírica, siendo catalogadas como brujas y perseguidas al condenar sus conocimientos y habilidades frente a la autoridad masculina. Esta caza terminó consolidando el poder masculino y señalando a aquellas mujeres que incursionaban en estas prácticas como una amenaza política y social. Además, este antecedente solo hizo que se descalificara el conocimiento de las mujeres como autoridades en la medicina, reduciéndolo a supersticiones, lo contrario a la ciencia personificada por el hombre.

1.1.1.2. Resignificación de las brujas

Al examinar la tendencia a condenar a mujeres por actos que se salieran de la norma, se establece que la sociedad aprobaba la sumisión y resignación de las mujeres. Ante esto, Erika Bornay (1990) rescata a la figura de Lilith, que forma parte de la mitología hebraica y quien resulta ser la primera compañera de Adán. Ella rechaza las exigencias carnales de él y lo abandona, rebelándose no solo ante el hombre terrenal, sino también ante el hombre celestial conceptualizado en Dios. Asimismo, otro aspecto que identifica a este personaje es su aversión por los niños y su hostilidad ante la idea de la maternidad, lo que la configura como la mujer malvada en oposición a Eva, la mujer buena. Estas características resultan encontrar una gran similitud con las atribuidas a las brujas, algo

que Pérez (2018) no deja pasar desapercibido. las brujas rompían individual o como una comunidad femenina, se evidencia que la concepción de rebeldía personificada por las brujas rompía con la zona de confort de los sujetos masculinos medievales, dando como resultado la persecución incentivada por el miedo y el rechazo. Es así como Lilith y las brujas resultan ser figuras adoptadas por el mundo femenino, que se opone a los mandatos de una sociedad que busca su sometimiento. El autor reconoce que estas semejanzas posicionan a Lilith una de las figuras primigenias que dan paso a que se construya la imagen de una mujer apartada del canon patriarcal, siendo una de las “primeras brujas” y una referencia importante para el movimiento feminista.

Para Acosta y González (2019), la bruja como sujeto político del feminismo retoma los conceptos que en un principio la hacían peligrosa para la sociedad. Ser mujeres sin un compromiso marital o económico con el varón, el no tener hijos, cuestionar la fe católica, tener decisión sobre su cuerpo y su sexualidad, o buscar ser líderes dentro de una comunidad, eran algunas de las acciones que se entendieron como amenazas al orden ya establecido, entendiendo lo masculino como superior. Particularmente, se puede observar que la bruja es tomada como figura de importancia dentro del movimiento feminista, durante la segunda ola. El colectivo que más destaca es W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell), “las brujas del siglo XX. Sus armas eran la acción directa, el boicot, las manifestaciones y, por supuesto, los hechizos y aquelarres.” (Serrano, 2014). Ellas se encontraban interesadas en el feminismo político y social, según lo detallado por Serrano (2014), haciendo apariciones públicas performativas que retoman la figura de la bruja. A partir de ellas, muchos colectivos tomaron inspiración y surgieron las Guerrilla Girls, las Femen, las Pussy Riot y, más adelante, las Moon Church. La hermandad, el ser consciente de la independencia del cuerpo y la sexualidad, y la lucha para reivindicar a las mujeres

dentro de la sociedad fueron estandartes de los movimientos que, finalmente, continúan perdurando y resistiendo.

Desde la perspectiva feminista, el tomar la figura de la bruja da lugar a que se propongan discusiones a partir de todo aquello que fue condenado desde su persecución. Acosta y González (2019) resaltan la protesta mediante el uso del arte, la creatividad y la cultura, lo que permite exponer las emociones y experiencias de las personas involucradas. Dentro de esta dinámica, las mujeres se identifican con las brujas al ser representaciones de lo que el poder quiere desvirtuar, y se apropian de la figura para desafiar la estigmatización que un escenario misógino, racista y clasista propuso históricamente. Tras su reivindicación, el cambio en la concepción de la bruja también ha repercutido en diversos productos culturales, destacando el cine como un canal para transmitir historias contemporáneas a los propios movimientos que destacan a esta figura. Para Germaine Buckley (2019), el personaje de la bruja se continúa asociando al terror y a la maldad en muchas producciones desarrolladas desde los años 70; sin embargo, se nota un cambio al agregarle un trasfondo y motivaciones para sus acciones. Por otro lado, Navalón (2021) rescata las producciones donde las brujas se adaptan a contextos hogareños y dentro del género de la comedia, aunque siempre está el constante recordatorio de cuestionarse toda representación que nazca de una sociedad marcada durante siglos por un pensamiento misógino.

1.1.1.3. Personificación de las brujas en el audiovisual

En las producciones audiovisuales, el arquetipo de bruja ha sido abordado de muchas maneras. Siguiendo el patrón que los cuentos de hadas infantiles habían establecido, Schimmelpfennig (2013) explica que las adaptaciones continuaban recreando la idea primigenia de las brujas; sin embargo, Hollywood permitió explorar a estos personajes

dentro una variedad de géneros, pasando por las películas infantiles o por el terror, dándole más matices y roles en los cuales jugar. A pesar de esto, la figura de la bruja como villana o antagonista continúa vigente en muchos filmes. Navalón (2021) presenta esto desde una la película trascendental para la historia del cine, *El mago de Oz* de 1939, que presenta tanto a una bruja buena como a otra mala, quien cumple el rol de la antagonista principal de la historia. Schimmelpfennig (2013) también hace referencia a la historia y recalca como la bruja mala es presentada como una persona descuidada y que causa rechazo a comparación de su contraparte, la bruja buena, quien, visualmente, está caracterizada con una belleza cercana a las hadas.

Navalón (2021) continúa con la representación de las brujas en los años 40, e incursiona en la comedia romántica, conservando su naturaleza mágica y seductora. Aunque los intentos de sacarla del lugar de villana son varios, las producciones en donde participa como antagonista persisten. Las siguientes décadas presentan numerosas películas de terror que la consolidan como la entidad del mal a vencer. Finalmente, el arquetipo de bruja termina siendo catalogado como una vieja poco agraciada que representa el mal sobre la tierra, o como una joven que usa sus atributos para engañar a hombres incautos. Este último modelo de bruja comparte características con el arquetipo de femme fatale o con la vamp, un arquetipo obra del cine danés (Morales, 2017, p.66). Morales (2017) expone que la vamp es una mujer diabólica, seductora y con una representación erótica que busca complacer al público masculino. Además, tanto la vamp como la bruja seductora son etiquetadas como perversas y que realizan prácticas esotéricas y ocultistas, quienes actúan por sus propios deseos y ambiciones, un accionar que resulta amenazante para la sociedad patriarcal.

La búsqueda por el amor también es un rasgo que se presenta en la personificación audiovisual de las brujas, y muchas de ellas se encuentran en la encrucijada de elegir

entre este amor o el poder representado en su magia. El análisis de López (2021) revela que, en el cine, el desamor es uno de los desencadenantes para que una mujer se termine transformada en “bruja despiadada”, por lo que es asociada con la locura. Por tanto, es inevitable la elección entre amor y magia, siendo muchas veces la magia la que se apodera de la mujer, son pocas las ocasiones en las que la bruja puede conservar ambas. El caso de la película *Hechizada* (2005) resalta en este aspecto, al mostrar que la bruja protagonista finalmente logra obtener tanto el amor y la magia; al contrario de la serie de televisión del mismo nombre (1964). La bruja es “aceptada” siempre y cuando oculte su naturaleza mágica, es decir, su poder a cambio de dedicarse a ser ama de casa. Esto refleja el alejamiento del poder que suele suceder con las mujeres, por lo que la autora reflexiona respecto a la idea de poder y empoderamiento. Ambas ideas son cuestionadas desde el feminismo debido a que no se le atribuye un significado claro que las mujeres puedan adoptar; además de buscar no replicar las formas de imposición de poder desde la misoginia, que involucran la violencia y mecanismos descalificativos.

Otro personaje clásico que vincula la magia con la mujer es Jeannie de *Mi bella genio* (1965). En el décimo capítulo de *Síntomas del prime-time: risas históricas en Mi bella genio* de Max Hernández Calvo (2007) se evalúa la dinámica de la relación entre Jeannie y Tony, una pareja casada que esconde los poderes mágicos de la esposa, desde una perspectiva psicoanalítica. Esto muestra cómo la narrativa se construye en base al deseo y la represión de un contexto conservador de los años 60. Inevitablemente, si bien Jeannie no es categorizada como bruja, sí se encuentra relacionada a lo mágico, atribuyéndole características de la “bruja aceptada”: el esconder su naturaleza mágica, la represión de la naturaleza femenina y, algo que resalta, la sexualización y reducción al objeto de deseo. Sin embargo, esta era una sexualización controlada mediante el lenguaje (usar palabras como “amo”) o el vestuario (revelando partes de su cuerpo), de

manera que quedara a la expectativa del espectador. Es así como un personaje con determinado poder termina siendo relegada al rol doméstico bajo el control patriarcal.

Analizando distintas obras, Germaine Buckley (2019) establece que las brujas no llegan a ser desligadas del terror y de su villanización. Esta figura resulta ambivalente, invitando a que se repiense la razón detrás de su antagonismo, sobre todo hacía la figura masculina. Al ser un desafío para el patriarcado, las brujas terminan personificando a un ser grotesco ante los ojos de la sociedad, pero que termina teniendo un potencial feminista resaltante. Para la autora, esta representación se puede observar de manera directa en la obra de Robert Eggers, *La bruja* (2016), quien ofrece una variedad de conceptos en torno a las brujas como símbolo del deseo femenino, el poder femenino, el miedo y el poder patriarcales. Sin embargo, es importante destacar que Eggers no busca que su personaje sea una abanderada del empoderamiento femenino, sino la configura como una persona, con sus virtudes, defectos, creencias, etc. Esta representación se encuentra más cerca de lo que sería entendido como una anti-heroína, un concepto que explora Navalón (2021), detallando cómo la humanización de la villana permite que se empatice desde el relato, sin la necesidad de aleccionar. De esta manera se forma una cercanía con el personaje, brindando una mirada que permite conocer y entender las acciones de las brujas.

1.2. Cine con perspectiva feminista

En 1924, la revista *New York Sun and Globe* publicaba una entrevista a Elizabeth Grimball, una de las cineastas mujeres poco conocidas por la cultura general, y declaraba: “el cine es un juego de hombres, pero eso no me impedirá jugar”, resumiendo gran parte de la historia de una industria cerrada a la participación femenina. Ese pasaje de la revista es rescatado por Ballesteros (2015) para contextualizar la participación de

las mujeres en los largometrajes, aun siendo relegadas a participaciones menores dentro del círculo hollywoodense. Por su parte, Castro (2005) otorga crédito a los movimientos revolucionarios suscitados por colectivos feministas en la década de los setenta, que promovieron el desarrollo de cuestionamientos acerca del rol de la mujer en la sociedad y en ámbitos artísticos. De esta forma comenzaron a surgir estudios y propuestas teóricas que invitaban a una relectura de los productos mediáticos producidos hasta el momento.

Hollywood, históricamente, resulta ser el centro donde converge gran parte de la producción audiovisual mediática, por lo que así se resista al cambio, no puede evitarlo. Kuhn (1991) relata cómo la década de los setenta fue un punto de inflexión en la representación de los personajes femeninos. Se atribuye que esta variación estuvo influenciada por los movimientos feministas que traían un discurso reivindicador del rol de las mujeres en la sociedad y en cómo eran percibidas. Progresivamente, las historias que le daban papeles más relevantes a los personajes femeninos surgieron y rompieron con la estructura narrativa clásica a la que las producciones hollywoodenses habían acostumbrado al público. Si bien aún no se llegaba a atribuir el nombre de “mirada femenina”, el visionado de las producciones de entonces terminan demostrando los cambios y progresos respecto a la representación femenina.

1.2.1. La mirada masculina

Las mujeres como realizadoras audiovisuales han estado presentes en la historia del cine desde sus inicios, según establece Ballesteros en *Raras y olvidadas, directoras de cine mudo* (2015); y muchas de ellas, como Alice Guy (1873-1968), una de las pioneras del cine ignorada por la historia, o Agnes Vardà (1928-2019), una peculiar directora referente del cine documental, otorgaron enfoques distintos a la representación del

mundo general en los largometrajes. Ya desde entonces se podía observar la intención de plasmar, en la pantalla, personajes y situaciones que no se encontraban establecidos en el cine normativo que se venían realizando dentro de una sociedad que priorizaba miradas patriarcales. Guarinos (2008) detalla la lucha de las mujeres para encontrar espacios dentro de la industria, lo que dificulta la deconstrucción de la figura de la mujer en los largometrajes; sin embargo, gracias a los escritos de teóricas como Laura Mulvey se comenzó a dar visibilidad a la problemática representación clásica que se le daba a los personajes femeninos y como ellas terminaban como entes que solo servían para la evolución de personajes masculinos, sin ser tomadas en cuenta como personas independientes.

A partir de los movimientos del siglo XX en favor de la reivindicación de las mujeres en la sociedad, se comenzó a hacer una serie de cuestionamientos en torno al tratamiento de los personajes femeninos dentro de los productos de entretenimiento. En 1975, la revista *Screen* publica el artículo de Laura Mulvey “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, y se realiza uno de los primeros acercamientos al término Male Gaze o “mirada masculina”. Autores que posteriormente han escrito sobre las teorías feministas han determinado que este artículo fue el inicio de una oleada de estudios de género que exploraban la representación de las mujeres en el cine (Spigel, 2004). Mulvey toma como referencia elementos del psicoanálisis, planteado por Freud, para establecer una relación entre la objetificación de la mujer y el cine. Para exponer las lógicas patriarcales que, consciente o inconscientemente, se encuentran arraigadas en las formas filmicas, Mulvey (1975) usa el término “escopofilia” y lo relaciona con la sensación de placer que causa el mirar al otro desde una aproximación erótica, así como la identificación inherente entre el espectador y el referente masculino desde el cual se construye esta mirada.

La imagen de la mujer dentro de los largometrajes se ha venido estableciendo como el objeto o la “materia prima” para el disfrute de la mirada del hombre. Mulvey (1975) denomina a esto como una relación entre sujeto activo y sujeto pasivo, y la mujer expuesta en pantalla viene a ser el sujeto pasivo del consumo del hombre, el sujeto activo. Al ser deshumanizadas y reducidas socialmente, las féminas dejan de verse como amenazas para el hombre, en su concepción social falocentrista, algo que Mulvey describe como la representación de la castración. Es así que, narrativa y visualmente, se determina una superioridad de los personajes masculinos con respecto a los personajes femeninos, algo que también ocurre en el teatro o en el striptease, y que se espectaculariza el cuerpo de la mujer ante un público convencionalmente masculino. Esta dinámica se refuerza en el cine debido a los códigos cinematográficos de narrativa, registro de imagen y montaje, que solo refuerzan la lógica de ilusión de la imagen erótica que se muestra en pantalla (Mulvey, 1975).

En *Sobre la fotografía*, Susan Sontag (1973) describe cómo la cámara es mediadora entre el espectador y la mirada que se pretende dar a conocer. “Las cámaras implantan la mirada instrumental de la realidad al acopiar información que nos permite reacciones más atinadas y rápidas a lo que ocurre” (Sontag, 1973, p.246). Así se entiende que el registro realizado a través del lente de una cámara comunica cierta percepción de la realidad, lo que termina siendo proyectado y visto por el público. El análisis de Mulvey también emplea un concepto similar con respecto al planteamiento visual de algunas películas de Hitchcock y de von Sternberg. Ambos suelen presentar a sujetos masculinos como los protagonistas de sus cintas y a los personajes femeninos como una figura para ser mirada. Además, esta lógica contribuye al fetichismo o al voyerismo, que, en particular, Hitchcock, expone abiertamente en su cinematografía, demostrando

la trascendencia de estos conceptos dentro de las convenciones fílmicas construidas a lo largo de la historia del cine (Mulvey, 1975).

1.2.2. Teorías fílmicas feministas

Con el fortalecimiento de la segunda ola del feminismo, aparecieron una serie de cuestionamientos en torno a la propuesta narrativa y estética que proponía el Hollywood clásico para contar historias (De Almeida, 2012). Si bien movimientos artísticos, como el surrealismo o el expresionismo, permitieron que se den a conocer otras maneras de contar historias, no es hasta los años 70 que comienza a incluirse, en el debate, temas como la sexualidad, el género y la raza, lo que influye en la apertura para hablar sobre el trato a las mujeres dentro del cine. En este contexto, Claire Johnston (1973) propone su teoría del “contracine”, como una forma de definir el cine de mujeres. Contrario a enemistarse en su totalidad con la naturaleza mediática del cine, se debería aprovechar el alcance de los medios de entretenimiento para visibilizar la problemática representación femenina y oponerse ante la objetificación de las mujeres. El introducir el debate en el audiovisual permite afirmar la postura de las realizadoras ante las representaciones realizadas por cineastas masculinos. Esto, mediante la reescritura y subversión de las narrativas planteadas a lo largo de la historia del cine, da paso a que se planteen nuevas narrativas que apelen a contar historias propias de la feminidad.

La propuesta de Johnston funciona como una de las teorías, que se plantean desde el feminismo, que invita a los realizadores de cine a reflexionar sobre el contenido que se expone en las obras audiovisuales. Esto se puede relacionar con lo desarrollado por Mulvey (1975) anteriormente, que también establece la necesidad de crear un cine contrario a las tradicionales producciones con miradas patriarcales. Millán (1998) aborda esta propuesta para señalar elementos que se pasarían por alto de ser

implementada. Principalmente la naturaleza binaria del contracine, y su opuesto a rechazar vendría a ser el cine tradicional, lo define con significaciones fijas, que solo se considera la única perspectiva del grupo social que planteaba la teoría. Ante esto surgieron replanteamientos que le darían mayor flexibilidad al contracine, haciendo que se consideraran aspectos mucho más particulares de mujeres que pertenecen a grupos sociales diversos, tomando en consideración la etnia, la sexualidad, los cuerpos, la cultura, entre otros. Al definir socialmente a los sujetos dentro de categorías por edad, sexualidad, religión o de clase, es necesario que se consideren como variables que pueden influir en la representación de un personaje. El presentar una teoría canónica, como era el contracine en un inicio, a modo de estándar genera que se acepte a un solo tipo de “ideal” feminista, lo que deja fuera a muchas otras mujeres que resisten y luchan desde sus propios medios e identidades.

El análisis de las obras cinematográficas muchas veces se apoya en la semiótica y el lenguaje, elementos con los cuales es posible extraer determinados significados que podrían quedar imperceptibles a primera vista. Teresa De Lauretis, que plantea en *Alicia ya no* (1992) la importancia social del lenguaje, ya que termina siendo más significativo de lo que podría quererse. El lenguaje cinematográfico responde a la misma lógica y la representación de las mujeres en pantalla termina repercutiendo en cómo se concibe su imagen dentro de la sociedad. En relación a ello, se continúa perpetuando la idea de la mujer como un espectáculo, con su cuerpo como el foco central de miradas, deseos y sexualidad. Es así como un análisis semiótico de las producciones audiovisuales puede servir para interpretar en elementos narrativos, visuales o icónicos, ciertos signos que construyen la imagen de la mujer mediante códigos de representación que se repiten dentro de los largometrajes. En este contexto, las reflexiones de la autora revelan cómo el discurso que están construyendo las producciones audiovisuales tienen como

referencia las visiones de los sujetos masculinos, que, inevitablemente, se encuentran arraigadas al sistema sexista patriarcal. Por ello la representación femenina en el cine suele no estar asociada a vivencias propias de las mujeres. Como respuesta a esta realidad, se establece que el cine hecho de mujeres tiene como tarea la construcción de nuevas referencias sobre las cuales representar narraciones que visibilicen sujetos diferentes.

Al querer analizar los distintos estudios realizados en relación a las teorías fílmicas feministas, Lynn Spigel (2004) hace un recuento de autores que tratan el tema, de modo que pone a discusión muchas posturas que se fueron proponiendo a lo largo de la historia de los medios de entretenimiento. El sujeto principal sobre el cual se construyen los productos audiovisuales termina respondiendo a una forma de vida patriarcal, incluso cuando se tiene en cuenta a figuras femeninas “empoderadas”. En primera instancia, se le atribuye roles de superioridad a aquellos personajes femeninos que representan el ideal de “heroína - ama de casa” en el mundo de la posguerra, donde las mujeres sacrificaban cualquier otra aspiración por el matrimonio. Para los años 70 se comenzaron a publicar estudios de medios con perspectiva feminista, desde un ángulo académico. Entre las principales autoras que Spigel toma como referencia se encuentran Carole Lopate y Tania Modleksi, quienes analizaron discursos televisivos y cinematográficos que pretendían representar experiencias de vida femeninas. Sin embargo, el tramo entre la teoría y la práctica no termina de cerrarse del todo, por lo que los productos audiovisuales continúan perpetuando la imagen de la mujer que es cuestionada por los postulados de las teorías. Por ello, Spigel considera que, si bien se han construido posturas interesantes alrededor del estudio de la mujer en los medios, la producción de audiovisuales sigue encasillada en una sola forma de representación.

1.2.3. Propuestas de un cine desde la mirada feminista

Los debates constantes dentro del mismo movimiento feminista han permitido que se construyan teorías que toman en cuenta las distintas identidades femeninas, algo que era constantemente cuestionado debido a la visión sesgada que podía desprenderse de las primeras postulaciones de teóricas feministas. Tomando la teoría del Male Gaze de Mulvey, Hooks (1992) adopta ciertas ideas para explicar cómo la supremacía blanca patriarcal tiene el control de las representaciones y del consumo de las producciones culturales. La mirada que propone este feminismo tradicional europeo termina olvidando a una amplia población de mujeres que han sido oprimidas no solo por el ser mujer, sino también por razones de etnia o clase social. Al ser de esta manera, la autora explica que no existe una identificación propia de grupos culturales diferentes a una mujer europea clase media, lo que termina planteando un nuevo problema: el de la falta de representación de la diversidad identitaria femenina. Es importante tomar en cuenta los análisis de autoras como Hooks, ya que brindan una perspectiva más amplia y cuestionan las teorías que se centran en un sujeto privilegiado por las normas sociales.

Sumado a ello, se establece como normal general el rechazo de una perspectiva falocentrista que pone a los cuerpos femeninos en la categoría de objetos deseados y destinados al consumo de espectadores masculinos (Millán, 1998). Esto genera que los sujetos femeninos sean vistos como entes pasivos, quienes no tienen posibilidad de resistir, por lo que se plantea una deconstrucción del discurso dominante para abrir camino a replanteamientos del accionar de las mujeres y apropiarse de su feminidad. Las diferencias de cada grupo social terminan jugando un rol importante al querer ampliar esta perspectiva para contar historias de mujeres, ya que deja de centrarse en las mujeres como única condición social y permite que se conozcan vivencias de grupos que pueden estar alejados entre sí. El aporte que esto significa para la industria audiovisual recae en el aumento de representaciones y autorrepresentaciones, de tal

manera que mujeres pertenecientes a distintas culturas puedan verse reflejadas y cuestionar el discurso desde sus propias experiencias, lo que enriquece más el debate.

Para aportar más a la aproximación de un cine construido desde un enfoque que toma en cuenta el sentir de las mujeres, Soloway (2016) aporta nuevas consideraciones desde su perspectiva acerca de lo que podría denominarse como “mirada femenina”, sin caer en la contraposición tajante ya cuestionada anteriormente. Para la realizadora, es importante tener en cuenta que esta “mirada femenina” se dirige al público para hacerlo sentir, es decir, una narrativa centrada en generar emociones y que permita empatizar con el sujeto mostrado. En esta misma línea, la visión que otorga la cámara debe rescatar el “ser visto”, asumiendo un rol que muestre cómo son las experiencias de sujetos que son invadidos y objetivados desde las miradas. De este modo permite cuestionar, crear y replantear discursos históricamente dominados por una industria patriarcal.

1.3. Cine de superhéroes

Los superhéroes, como se analiza en *Los Superhéroes, el deber moral y la obligación* de Bolaño (2012), generan una gran identificación en su audiencia al reflejar aspectos humanos a pesar de sus habilidades sobrenaturales. En adición a ello, Bolaño resalta que los medios de comunicación masiva juegan un papel importante en la representación de estos personajes, quienes apelan a las emociones y buscan empatizar con el público. Para entender el fenómeno mediático de las producciones audiovisuales de superhéroes, es necesario remontarse a la literatura. Rivas explica en *Evolución Sociohistórica Del Cine De Superhéroes* (2019), que la figura del héroe clásico proviene de la literatura grecorromana, y se encuentran relatos que describen las hazañas de dioses o semidioses. Con ellos se buscaba entender fenómenos que se hacían inexplicables para la población, por lo que atribuían muchos de estos hechos al accionar

de entidades superiores. Lejos de mantener la postura de entes perfectos, la literatura los presentaba con conductas cercanas a cualquier ser humano común, resultando sencillo empatizar con estos personajes. En el intento de definir qué es lo que diferencia al héroe del superhéroe, Bolaño (2012) establece que el héroe se convierte en un objetivo, un ideal, para las personas, por lo que se esfuerzan por llegar a ellos. El superhéroe viene a ser el resultado de plantear a una persona que adquiere poderes extraordinarios en un contexto similar a la realidad, y debe enfrentar aquello que considera moralmente incorrecto. Por tal motivo, si bien son personajes ficticios, los superhéroes terminan siendo dignos de imitar.

Si bien muchas películas cuentan con protagonistas que pueden ser catalogados como héroes, como *La Marca del Zorro* de Fred Niblo estrenada en 1920, no es hasta los años 40 que se realiza una adaptación audiovisual de personajes originados en los comics como *Batman*, *Capitán América* o *Superman* (Rivas, 2019). A partir de entonces, se producen películas seriales de 20 minutos y, en 1951, con "*Superman and the Mole Men*" de Lee Sholem, se da inicio a largometrajes centrados en superhéroes. A lo largo del tiempo, se exploran diversas facetas de estos personajes, como la serie de Batman de los 60. Pero, recién en 1978, se llega a estrenar la película Superman dirigida por Richard Donner, la cual se consagra como una de las más icónicas dentro del género (Erreguerena, 2007), gracias a sus efectos especiales y al tratamiento serio del personaje, lo que la convierte en referente del género. La incursión de Tim Burton con su saga de películas de Batman en los años 80 y 90 también marca un punto de inflexión, al capturar la esencia visual de los cómics (Paredes, 2020). Aunque DC Comics consolida su posición en la pantalla grande a finales del siglo XX, Marvel enfrenta dificultades hasta el éxito de "*Blade*" en 1998 (Martínez, 2020). El siglo XXI ve un resurgimiento con películas como "*Spiderman*" de Sam Raimi y la trilogía de *Batman*

de Christopher Nolan, que exploran aspectos más humanos y psicológicos de los superhéroes (Costa, 2019). Estas películas desafían las convenciones del género y allanan el camino para el Universo Cinematográfico de Marvel.

1.3.1. La mujer en la industria audiovisual de superhéroes

Desde el inicio del cine, la presencia femenina fue un aspecto considerado de menor relevancia, al nivel de desconocer nombres como Alice Guy (1873-1968), pionera del cine narrativo, o Florence Turner (1887-1946), figura importante en el cine estadounidense (Ballesteros, 2015). Con el transcurso del tiempo, las mujeres fueron adquiriendo mayor visibilidad dentro de la industria audiovisual, de manera que, dentro de la cultura popular, hay referentes identificables como Sofía Coppola o Jane Campion, aunque, como lo expone Trinidad Núñez (2010) en *Mujeres directoras de Cine: Un reto, una esperanza, la realidad continúa invitando a la reflexión* debido a que, a comparación de sus compañeros masculinos, el número continúa siendo limitado.

La representación femenina en el cine de superhéroes se encuentra ligada al aspecto tradicional de la industria audiovisual, teniendo, en su mayoría a protagonistas masculinos. Martha Lauren presenta en el informe *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2018* (2019), como el cine taquillero contó con menores roles protagónicos femeninos (31%) a comparación de los masculinos (52%), aunque hubo un crecimiento desde el año anterior (24%). Las películas de superhéroes encajan dentro de la categoría analizada al ser parte de las grandes producciones de Hollywood que reúnen a miles de fanáticos en los cines (Bolaño, 2012), dando a ver como esta clase de largometrajes aún no cuentan con la paridad de género deseada.

Por otra parte, la poca representación que tienen las mujeres dentro de esta categoría cinematográfica es, en su mayoría, estereotipada y responde a lo que ya se podía observar desde los cómics de los cuales son adaptadas. Rivas (2019) pone a discusión la base sobre la que trabajan los dibujantes de cómics, quienes pretenden transmitir, mediante el diseño y la estética, todo aquello que los superhéroes quieren representar. Sin embargo, el esquema se rompe con los personajes femeninos, a quienes se les otorga personalidades desafiantes y empoderadas, pero con vestuarios que solo exponen su cuerpo para el consumo masculino, lo que resulta en una completa disonancia entre su personalidad y su diseño. Pennell y Behm-Morawitz (2015) explican cómo el cine de superhéroes llega a trasladar esto a los largometrajes mediante representaciones de cánones estéticos que se centran en cumplir con el deseo del público al que van dirigidos, lo que posiciona a las heroínas como objetos de consumo.

En *La mujer en el Universo Cinematográfico de Marvel*, Ruiz (2020) hace un recuento de diversos personajes femeninos en el audiovisual de superhéroes, y muchas de ellas terminan siendo personajes de apoyo dentro de las historias de héroes masculinos, aunque ya comienzan a ver la luz nombres relacionados con la heroicidad como Black Widow, Wanda Maximoff o Carol Danvers. Rivas (2019) plantea, además, que se está gestando un cambio dentro de la industria que repercute positivamente en la representación de las mujeres dentro de las películas de superhéroes. Para ello toma como referencia a Wonder Woman, una conocida heroína de DC, y a Capitana Marvel, una de las inclusiones del UCM, quienes son llevadas a la pantalla grande con una óptica adaptada a los tiempos actuales. Esto aporta positivamente a una reimaginación de las mujeres dentro de los audiovisuales de superhéroes, aunque también enfatiza en el largo recorrido que todavía falta para llegar a una representación con perspectivas de género igualitarias.

En 2017, *Wonder Woman*, tuvo su película individual de la mano de Patty Jenkins. Galván explica en *La importancia de la mirada femenina en Wonder Woman (2018)* que esta película marcó un punto de inflexión en el género de superhéroes al ser considerada como la primera producción audiovisual masiva dirigida por una mujer y protagonizada por una superheroína, lo que le dio el enfoque y construcción desde una mirada femenina. Esto marca un hecho importante y es que la protagonista no es encasillada como un objeto sexual ni se le resta poder, contrastando con otras producciones del género que definía a las mujeres desde su vínculo con el protagonista masculino, quitándole, incluso, su individualidad y humanidad.

1.3.2. Representación femenina en el UCM

La construcción del UCM tuvo altibajos. Durante los años 90, según Costa (2019), Marvel tuvo que vender los derechos de muchos de sus personajes para poder solventar la crisis económica por la que pasaba. Finalmente, Marvel Studios quedó con la custodia de los personajes de Los Vengadores, por lo que se optó por realizar películas en torno a los héroes que integraban el grupo. Para ello, la compañía creó un equipo encabezado por Kevin Feige como presidente. Sandoval (2021) expone que el nacimiento de este proyecto empezó en 2008, con la película *Iron Man* dirigida por Jon Favreau y *El Increíble Hulk*, de la mano de Louis Leterrier. Sin embargo, esto se dio a raíz de que Marvel no podía utilizar a sus personajes más conocidos, como Spiderman o los X-men, debido a que sus derechos se encontraban bajo casas productoras como Sony y Fox, de manera que tuvieron que recurrir a Paramount y Universal Studios para poder llevar a cabo la realización del proyecto. La idea resultó llamativa porque planteaba la interconectividad entre las películas de héroes que, normalmente, eran desarrollados en sus propios universos. La construcción del UCM estuvo marcada por una serie de fases que, Sandoval (2021) detalla, engloban películas que siguen una misma línea temática,

aunque sin dejar de estar conectadas. Asimismo, Marvel optó por seguir una dinámica transmedia para expandir su universo, incursionando en las series televisivas y cortos, que tratan ciertas líneas argumentales que servían como complemento a lo planteado en la pantalla grande (Sánchez, 2017).

Durante este desarrollo, el UCM exploró tanto superhéroes masculinos como femeninos. Ruiz (2020) realiza un análisis de los personajes femeninos que fueron relevantes para la historia general del universo. Para ello, la autora toma como punto de partida la participación que tienen las mujeres dentro de los cargos de una producción audiovisual, y refleja que los puestos se encuentran, en su mayoría, ocupados por varones. Esto lleva a que se cuestione cómo producciones creadas desde un enfoque primordialmente masculino pretende reflejar a superheroínas fuertes y capaces. Posteriormente se ve que el número de personajes femeninos relevantes en comparación al número de personajes masculinos es menor, además, se encuentran sujetas a tener roles pasivos en el desarrollo de las tramas. Pennell y Behm-Morawitz (2015) muestran el otro lado de la moneda, en el cual muchas superheroínas pueden ser vistas como empoderadas al atribuirles un desarrollo de sus habilidades físicas y mentales equiparables a los superhéroes masculinos, que toma como referencia a las integrantes de los X-men. Pese a ello, nuevamente reluce el cuestionamiento hacia la representación visual que se le da a estas mujeres, quienes terminan siendo presentadas desde la sexualización y objetificación.

En relación con la objetificación de las superheroínas del UCM, Ruiz (2020) brinda otro enfoque. Si bien la integrante conocida como La Viuda Negra termina siendo el personaje femenino más sexualizado del universo, el resto de las heroínas no caen en esa categoría. Ruiz enfoca la problemática en el número de representaciones y en su relevancia narrativa más que en su representación visual, de manera que destaca a

personajes poderosos como Capitana Marvel o La Bruja Escarlata como representaciones significativas para el universo; sin embargo, de igual manera destaca que muchas veces son relegadas a segundo plano cuando es momento de realizar una acción de importancia para la trama. Por tanto, si bien existen cambios en cómo se realiza la representación de las superheroínas, siempre es necesario apuntar y cuestionarse desde donde viene esa representación, ya que, finalmente, el tener representaciones femeninas que rompan los esquemas establecidos desde hace miles de años es una actividad en proceso.



Capítulo 2: Diseño metodológico

2.1. Matriz de Preguntas Objetivos e Hipótesis de la Investigación

Preguntas de Investigación	Hipótesis de Investigación	Objetivos de Investigación
<p>Pregunta general:</p> <p>¿Cuál es el desarrollo de la representación de la bruja en <i>WandaVision</i> mediante el personaje de Wanda Maximoff?</p>	<p>Se reconoce un cambio en la representación de la brujería mediante el personaje de, Wanda Maximoff, la Bruja Escarlata, así como un acercamiento a una representación con perspectiva feminista; sin embargo, la brujería continúa siendo asociada a un enfoque negativo.</p>	<p>Describir el desarrollo de la representación de la bruja en el personaje de Wanda Maximoff, mediante el análisis narrativo y visual, en la serie <i>WandaVisión</i></p>
<p>Pregunta específica:</p> <p>¿Cómo es el desarrollo narrativo del personaje de Wanda Maximoff</p>	<p>El desarrollo del personaje de Wanda Maximoff se corresponde con su evolución como bruja,</p>	<p>Conocer el desarrollo del personaje vinculado a la brujería de Wanda Maximoff en</p>

<p>vinculado con la brujería dentro de la serie <i>WandaVision</i>?</p>	<p>teniendo relación con su estado emocional y sus relaciones personales.</p>	<p>la serie <i>WandaVision</i>.</p>
<p>Pregunta específica: ¿Cómo se representa visualmente la brujería mediante el personaje de Wanda Maximoff en la serie <i>WandaVision</i>?</p>	<p>La representación visual de la brujería a través de Wanda Maximoff cambia conforme el personaje acepta su naturaleza de bruja, apegándose al estereotipo cimentado en la cultura popular.</p>	<p>Reconocer y analizar el planteamiento visual de la brujería representada en Wanda Maximoff en la serie <i>WandaVision</i>.</p>

2.2. Enfoque y tipo de investigación:

La investigación tiene un enfoque cualitativo, debido a que el recojo de la información será en relación con aspectos del discurso, y será descriptiva analítica. En este sentido, se busca la interpretación y el análisis en base las secuencias expuestas en determinados capítulos de la serie, ya que cada una cuenta con elementos que ayudan a identificar la representación actual de la brujería. Además, el recojo de la información es mediante el uso de fuentes bibliográficas y filmográficas, por lo que no se emplearía herramientas para cuantificar.

2.3. Universo de la investigación:

Este trabajo tiene como objetivo describir el desarrollo de la representación de la bruja en el personaje de Wanda Maximoff, mediante el análisis narrativo y visual, en la serie *WandaVision* (2021). Esta serie se enfoca en la evolución del personaje, en tanto bruja así como integrante de una familia, lo que permite abordar en ella más dimensiones de desarrollo del mismo, a comparación de las otras producciones de la franquicia del *Universo Cinematográfico de Marvel*, en los que este solo se identificaba dentro de un rol de apoyo. Así, como hemos indicado antes, este trabajo asume como nivel de alcance la descripción de Wanda únicamente dentro de la diégesis desarrollada en la serie. Aunque se puede entender como una limitante el solo optar por analizar *WandaVision*, consideramos que esta tiene el interés de explorar con mayor profundidad el personaje en su naturaleza de bruja.

2.3.1. Método de investigación:

Se establecen dos aspectos fundamentales para el análisis. El primero en relación con la narrativa y el arco de personaje de Wanda Maximoff; y el segundo con respecto al

discurso visual mediante el que se construye y presenta a la protagonista. Para la organización de la información recolectada, se emplean fichas de observación, en donde se desglosan los aspectos mencionados anteriormente para su análisis. Dentro de estas fichas se considera la mitología que el UCM construye en relación con la Bruja Escarlata, así como las variables visuales: encuadres y planteamiento de cámara, vestuario, iluminación, edición y maquillaje. A partir de ello, se evalúa si Wanda Maximoff, y su alter ego en la serie *WandaVision*, la Bruja Escarlata, simbolizan un cambio en la representación de la brujería dentro de los productos audiovisuales mediáticos.

2.3.2. Unidades de observación:

Al tener como objetivo la descripción de la representación contemporánea de la brujería, se ha escogido hacerlo siguiendo lo que plantea la serie para público general *WandaVision* sobre el personaje de Wanda Maximoff. Es así como la producción será la principal fuente de observación, y se tomarán los 9 capítulos que la tienen como protagonista. Además, la particularidad de esta producción es el planteamiento del rol de bruja y mujer en diferentes épocas y tomando elementos de las sitcoms; es decir, en el primer capítulo se ve una representación que se identifica con los años 60, en el segundo capítulo de los años 70, y así sucesivamente. Esto permite explorar no solo la representación contemporánea, sino también su evolución en la historia audiovisual.

2.3.3. Corpus de estudio:

- *WandaVision* [Serie].

Se extraen secuencias de cada capítulo de la serie, siendo Wanda el principal enfoque para elegir las.

Episodio 1:

- Wanda prepara la cena para el jefe de Visión y su esposa: En esta secuencia se plantea el estado inicial de la pareja y de Wanda como parte de la realidad falsa. Además, muestra una primera aproximación a la figura de bruja desde la representación de las sitcoms de los años sesenta.

Episodio 2:

- Wanda y Visión ven aparecer a un intruso en la realidad falsa: La intromisión de un extraño en la realidad falsa de Wanda permite avanzar con la trama e identificar la influencia de la magia en este escenario.

Episodio 3:

- Wanda da a luz a sus hijos: A partir de este hecho, la magia comienza a tomar mayor protagonismo en la historia. Además, es el inicio del viaje de Wanda como madre, algo que resulta contrastante con el arquetipo de la bruja.

Episodio 4:

- Wanda expulsa a Geraldine de su realidad controlada: Wanda desata su magia para proteger a su familia, lo que comienza a ser un punto de contraste con lo presentado anteriormente. Esto permite comparar las diferentes representaciones de la brujería mediante el mismo personaje.

Episodio 5:

- Wanda y Visión discuten: Durante la discusión de la pareja, se evidencia el poder de Wanda, lo que permite identificar detalles relacionados a

cómo manifiesta su magia, lo que ayuda a la descripción visual de esta representación.

Episodio 6:

- Wanda expande el Hex para salvar a Visión: La intervención de Wanda permite observar su relación con quienes tiene vínculos fuertes. Es así que se pone en discusión el uso de la magia con relación a sus intereses, aunque esto la haga ver como antagonista para quienes no compartan sus ideas.

Episodio 7:

- Wanda descubre la identidad de Agnes: La vecina de Wanda es su mayor aproximación con los conocimientos sobre la brujería, lo que permite entender el universo mágico que la serie busca representar.

Episodio 8:

- Wanda crea su realidad ficticia dentro del Hex: La secuencia revela la motivación detrás de las acciones de Wanda en la serie, comparándolas con las historias del pasado de las brujas, lo que aporta a su representación contemporánea.

Episodio 9:

- Wanda adopta su identidad como la Bruja Escarlata: En esta secuencia, el personaje termina aceptando su identidad mágica, considerando que desde un inicio no lo hacía por incredulidad. Además, se presenta la forma final de la bruja que busca representar la serie con el personaje de Wanda Maximoff.

2.4 Ficha de perfil de personaje:

Nombre oficial: Wanda Maximoff

Alías: Bruja Escarlata (a partir de *WandaVision*)

Nacionalidad: Sokoviana

Especie: Humana

Año de nacimiento: 1989

Relaciones interpersonales: Pietro Maximoff (hermano), Visión (pareja), Billy y Tommy (hijos), Steve Rogers (mentor), Vengadores (compañeros de equipo)

Rol en la historia: Antagonista (*Avengers: Age of Ultron*), heroína (*Captain America: Civil War*, *Avengers: Infinity War*, *Avengers: Endgame*, *WandaVision*).

Poderes y habilidades: Los poderes de Wanda vienen desde su nacimiento, como es demostrado en *WandaVision*, y guardan relación con la Magia del Caos, pero estos fueron desbloqueados gracias a los experimentos a los que fue sometida por HYDRA. Se demuestra que puede ejercer control sobre la realidad haciendo cambios significativos a la materia y la percepción de las personas, también proyecta corrientes de energía de color rojo con las que puede atacar a sus enemigos. Otros de sus poderes son la telepatía, la telequinesis, con la que atrae o repele objetos, la manipulación mental, con la que genera ilusiones en sus contrincantes, el vuelo y la posibilidad de lanzar conjuros que va aprendiendo gracias al estudio de la magia.

Aspectos físicos: De tez blanca, cabello castaño y luego rojizo, estatura media y contextura delgada. Tiene tendencia a usar elementos rojos en su indumentaria de heroína.

Aspectos psicológicos: Desde pequeña, Wanda sufrió la pérdida de sus padres y estuvo en un ambiente de guerra constante, lo que forjó su personalidad desconfiada y de alerta constante. Su participación en protestas demuestra su motivación por generar cambios y defender a su nación. La naturaleza vengativa y llena de ira también se hace presente en su personalidad y continuamente lo demuestra con su rencor hacia Tony Stark, Ultrón, Thanos y todo aquel que dañe a sus seres queridos. Una vez afiliada a los Vengadores, Wanda tiene un trato más amable con sus compañeros de equipo, dejando de lado la furia que sentía en un inicio. Demuestra su temor a cometer errores y lastimar al resto debido a no comprender el alcance de sus poderes, pero constantemente se la ve descubriendo y afianzándose más a sus habilidades. Debido a las constantes pérdidas que ha sufrido, su estabilidad emocional se encuentra deteriorada y esto lleva a que, en momentos de vulnerabilidad, utilice sus poderes sin medida y sin considerar el daño que puede causar al resto.

2.5 Ficha de observación:

Las fichas de observación, adjuntadas en los anexos, detallan la secuencia y el capítulo de donde la información es extraída para el análisis. Asimismo, describen elementos narrativos y visuales mediante la descripción de los sucesos y el detalle de los encuadres, iluminación, vestuario, entre otros.

Categorías de investigación:

Dentro de la investigación, se considera tanto el seguimiento narrativo de la historia del personaje y su representación visual. Para ello se tendrá en cuenta la mitología que el UCM construye alrededor de Wanda Maximoff.

Con el fin de facilitar la identificación de los elementos visuales que componen la representación de Wanda Maximoff en determinadas secuencias, se emplearán fichas que contienen los elementos a analizar, construidas en base a las preguntas específicas.

- **Fichas de análisis narrativo:** El desglose de las fichas incluye categorías como la fisionomía, la relación con la maternidad, la interacción con figuras masculinas y el rol en la sociedad, que son aspectos asociados a la representación de la brujería. De esta manera, se puede contrastar la imagen de Wanda con las anteriores representaciones de las brujas.

FICHA n°	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio x	Fisionomía	Aspectos físicos que tiene el personaje y que la muestran más cercana o más alejada a la figura física que se tiene de las brujas.
	Relación con la maternidad	La evolución de la relación de Wanda con sus hijos.
	Interacción con las figuras masculinas	A lo largo de la serie, Wanda interactúa de distinta manera con las figuras masculinas, lo que permite comparar la aproximación hacia ellos teniendo en cuenta su naturaleza de bruja.
	Rol en la sociedad	Wanda adopta distintas facetas en su interacción con la sociedad, lo que permite identificar cuando cumple con los estereotipos

		asociados a brujas clásicas.
--	--	------------------------------

- **Fichas de análisis visual:** A partir de la descripción de dirección de cámara y arte, se desglosa las secuencias a nivel visual, de manera que se encuentren referencias a las producciones audiovisuales de la época que tratan sobre brujas, amas de casa y convivencia en pareja.

FICHA n°	Dirección de cámara		Dirección de arte	
	Episodio x	Encuadres	Se explican los cambios en cuanto a formato de imagen, ángulos y planos.	Maquillaje y peinado
Secuencia: (Descripción de secuencia)	Iluminación	El nivel y contraste de las luces en cada secuencia, lo que puede ayudar a	Vestuario	Vestido, delantal de cocina, zapatos bajos.
	Colorización	La diferencia del color de la imagen	Utilería	Son los artículos que usa Wanda durante el capítulo que la vinculan con la magia.

Capítulo 3: Análisis de resultados

A lo largo de esta trama, Wanda es retratada, dependiendo de la década de turno, en los cánones que se tenían establecidos en el audiovisual acerca de las brujas. En este sentido, se establece que cada episodio se desarrolla en una década, evocando a sitcoms representativas de la época. Esto no es gratuito, ya que la serie se sirve de esta narrativa para poder representar la visión que se tenía de las mujeres en el audiovisual, y, en este caso particular, se ve la interpretación que se le atribuye a las brujas, sobre todo en escenas de los primeros capítulos. Para denotar esto, se analizará la fisionomía, la relación con la maternidad, la interacción con las figuras masculinas y el rol que cumple en la sociedad, temas centrales en la representación del arquetipo de la bruja; así como la representación visual mediante la dirección de cámaras y la dirección de arte.

3.1. Construcción narrativa:

A lo largo de la serie se establece el formato episódico típico de las sitcoms, desarrollando un problema y encontrando su solución dentro del mismo episodio. En tanto, la historia que engloba y sirve para el desarrollo del universo cinematográfico continúa construyéndose detrás. Esto ubica a Wanda y a su viaje relacionado al mundo de la brujería como un tema que se expresa en toda la serie. Es importante identificar las características que hacen que Wanda se separe o se asemeje a la figura tradicional de las brujas. Apartados como la fisionomía o la interacción con figuras masculinas resultan clave en este proceso, pero también es necesario mencionar rasgos como su rol en la sociedad, la relación con la maternidad y su educación y manifestación cultural para dar a conocer un trasfondo más completo de lo que se entiende como una bruja para el contexto desarrollado por la serie.

3.1.1. Arquetipo de personaje:

3.1.1.1 Fisionomía:

A lo largo de la serie, Wanda pasa por cambios que corresponden a la época en la que se sitúa el episodio, y, posteriormente, también cuando acepta su naturaleza como bruja. En este segmento se encuentra la caracterización visual del personaje, enfocándose en cómo la apariencia contribuye a construir un imaginario de Wanda como bruja. En gran parte de los capítulos (establecidos en las fichas de análisis del 1 al 7), ella es presentada como una mujer que se adapta a los cánones de belleza norteamericanos, algo que de por sí rompe con la imagen de bruja tradicional. A partir de los cuentos clásicos y los textos, como explica Milán (2014), la fealdad era un rasgo que acompañaba a estos seres, así como una notoria vejez. En el caso de Wanda, durante el momento en el todavía no acepta su naturaleza mágica, se la ve cumpliendo con los estándares de belleza, y, cuando llega el momento de abrazar esa bruja que lleva consigo (visto en la ficha de análisis 8), se intensifican los colores típicos que irradia, como el rojo, pero en ningún momento cambia su fisionomía, por lo que no termina encajando en lo que se esperaría de una bruja clásica.

Por otro lado, Wanda es el reflejo de las épocas que se quiere representar en cada capítulo, en donde se tiene como antecedente justamente la representación visual de las protagonistas de ese entonces. En este caso se puede considerar que los creadores tomaron en cuenta la referencia física más por el factor representativo de las sitcoms que de las brujas. De esta manera, en el capítulo 1 (ficha de análisis 1), por ejemplo, Wanda se ve representada como ama de casa de los suburbios, y así hasta llegar al capítulo final. En el capítulo 9 (ficha de análisis 8) ya existe una variación, teniendo a Wanda como una mujer que irradia poder, también reforzado por el registro visual que se explorará más

adelante. En este caso, la actriz no cambia físicamente a nivel de corporalidad, los cambios vienen del lado del peinado, vestuario y maquillaje, por lo que el estándar de belleza se mantiene.

3.1.1.2. Relación con la maternidad:

Los trabajos de investigación acerca de las brujas, y las historias en las que son presentadas, indican un fuerte conflicto entre la maternidad y los niños con estos seres. Milán (2014) hace mención de la antagonización de las brujas en relación a los niños, otorgándoles una carga de rebeldía frente a lo que una sociedad bajo el modelo del patriarcado quiere de ellas. Si bien en las producciones más recientes, que tienen a un personaje vinculado a la brujería, se ha intentado presentar como personajes que también se adaptan a los roles tradicionales, muchas otras las retratan como se ha venido haciendo desde la concepción de la idea. Esta situación tiene un propósito fuera de solo perpetuar una idea vinculada a años de persecución y tortura, es, más bien, una manera de abrazar esa rebeldía y de tener una imagen que representa a las mujeres libres de los mandatos tradicionales.

A partir de las fichas 1 y 2, en los primeros capítulos de *WandaVision*, existe un acercamiento a la maternidad del lado de la incertidumbre por descubrir lo que pasa, lo que acompaña al espectador en esta nueva realidad donde los protagonistas no conocen del todo su historia personal. Para cuando Wanda queda embarazada (ficha 3), se ve la intención de querer obviar esta historia personal desconocida, que estaba empezando a generar dudas en Visión, usando magia para que olvide que es lo que está pasando, y avanzar con la trama familiar. Esta acción se corresponde con la lógica de manipulación que manejan

los textos clásicos que representan a las brujas, quienes emplean hechizos para poder conseguir lo que desean.

El progreso del embarazo es atípico, y algo que genera desequilibrio en Wanda, al no haber tomado en cuenta que sus hijos también pueden manifestar sus poderes. Por ello, muchas situaciones que se dan durante el parto y el post parto tienen que ver con lidiar con el caos que esto desata. Una situación en particular se retrata entre en la ficha 3. Wanda descubre que una de sus vecinas no está bajo su control y decide expulsarla de su realidad ficticia. La presencia de esta vecina llamada Monica Rambeau, que es realmente una agente del gobierno de los Estados Unidos, es un indicador de peligro para la protagonista, debido a que es consciente de que intentan arrebatarle la realidad que ella ha creado. El ideal de una vida perfecta para ella es tener su vida junto a su esposo y sus hijos en los suburbios, una ilusión que tuvo desde pequeña por ver sitcoms junto a su familia (un extracto de esto se puede ver en el capítulo 8), y es debido a ello que terminó creando una vida con esas características; sin embargo, esto a expensas de los daños que pueda generarle a las personas que tiene en trance o a quienes se encuentren al exterior del domo que controla con su magia. Por ello, al notar que Monica no pertenece, ni la obedece como el resto, su primera reacción es atacar poniendo como justificación que tiene que defender a sus hijos, por el temor a que le arrebaten lo que le costó construir.

Para el quinto capítulo vemos a una Wanda que cuida a sus hijos, quienes han tenido un crecimiento acelerado y ahora ya son niños. Este crecimiento es solo uno de los factores que hacen ver que no son niños normales, algo con lo que Wanda batalla constantemente para pretender que los tiene bajo control. A partir del capítulo, Visión comienza a cuestionar la razón detrás de por qué sus vecinos

toman todo como si fuera normal, pero su esposa simplemente lo minimiza. Este tipo de salidas las llega a tomar bajo la justificación de proteger a su familia, por lo que se ve la constante necesidad de mantener esos vínculos, algo que rompe por completo con la imagen de las brujas tradicionales entendidas como seres mucho más solitarios que ni pensarían en formar una familia. Por otro lado, la falta de control de la situación llega a desesperar a Wanda, recurriendo a la magia en muchas ocasiones, incluso si está a costa de la voluntad de los demás.

Esta situación genera agotamiento en Wanda. Si bien antes controlaba que su vida de ensueño con Visión se mantuviera, ahora con la presencia de sus hijos tiene que tomar mayor responsabilidad para su cuidado. En esta etapa también se evidencia como el rol de madre y ama de casa se mantiene dentro de los patrones convencionales de la televisión de la época, siendo ella la cuidadora y su esposo el proveedor, por tanto, las situaciones familiares en su mayoría con enfrentadas por Wanda, mientras la trama de Visión se desarrolla mucho más por fuera de la casa. Para los capítulos 6 y 7 (fichas 5 y 6), Wanda intenta enseñar a sus hijos a emplear sus habilidades en lugar de intentar esconderlas, como lo habían venido haciendo durante todo este tiempo. Esto genera que la premisa que había construido para definir su realidad se rompa, ya que pasan de ser una familia con poderes que intentan esconderlos de los vecinos para poder vivir tranquilamente a una familia con poderes que los usa cuando lo consideren. Ante este cambio, Wanda siente la necesidad de ayudar a sus hijos a comprender qué tipo de habilidades tienen, por lo que recibe ayuda de su hermano traído a la vida. En estos capítulos, si bien ya no se evita tanto el mostrar sus poderes a sus vecinos, sí existe una necesidad de proteger a sus hijos de la verdad,

llevándola a tomar acciones para que no se enteren del mundo falso que ha creado, lo que justifica como otra manera de protegerlos.

Esta protección hace que Wanda se sature de ser quien controla su realidad, por lo que en el capítulo 7 termina dejando de lado sus responsabilidades con su familia para buscar tranquilidad. Esto hace que otra bruja que se encuentra en el barrio secuestre a sus hijos y amenace a Wanda para que le entregue todo su poder. Esta acción y consecuencia se puede relacionar a un castigo que se le da a Wanda por haber abandonado, aunque sea por un instante, el cuidado de sus hijos, volviendo a la figura de madre entregada que ha tenido a lo largo de la serie. El encuentro con Agatha es la primera vez que Wanda tiene un acercamiento al mundo de las brujas y la magia fuera de sus propias habilidades, lo que genera extrañeza y ganas de que siga investigando, pero su principal motivación en el momento es liberar a sus hijos. Por ello, termina aceptando que la bruja Agatha Harkness la lleve por un viaje a su infancia durante el capítulo 8, haciendo que se comprenda y conozca más sobre su pasado y la razón detrás de vincular el ser una ama de casa de sitcoms con la felicidad. En relación a la maternidad y la labor de ama de casa, este es un aspecto que no escapa a la lógica de las sitcoms, y muestran a la mujer tomando su lugar dentro del hogar, por tanto, se convierte en la encargada principal del cuidado de los hijos. Es así como Wanda adopta ese rol, para poder cumplir con la figura ideal que tiene dentro de su fantasía de vida perfecta.

Esta situación termina contradiciendo a la figura de la bruja clásica, que sería mejor representada por Agatha en este contexto, quienes repudian todo aquello vinculado al rol femenino establecido por la sociedad patriarcal, dando a Wanda el papel de una bruja típica de los años 60. Sin embargo, la imagen de una ama

de casa que emplea magia no es propio de *WandaVision*, ya que la serie *Hechizada* (1964) también lo hizo, dándole a su protagonista una vida donde sus poderes se limitan a realizar labores cotidianas. La gran diferencia con esta producción es que ahora estamos ante una superheroína que, a causa del dolor y la pérdida, cae en la necesidad de refugiarse en un lugar donde considera que puede encontrar la felicidad, y es ahí que adopta el rol de ama de casa, para poder lidiar, y en parte ocultar, lo que la lastima. Tras visitar pasajes de su pasado, Wanda y Agatha se terminan enfrentando y es mediante este enfrentamiento que ella y los espectadores comprenden el alcance de sus poderes. Los hijos de Wanda tienen el rol, en esta situación, de espectadores y luego toman acción para evitar que su realidad se desmorone, respondiendo a los deseos de su madre. Wanda, por su lado, permite que ellos enfrenten las amenazas al tomar consciencia de que tienen las habilidades para hacerlo, aunque no necesariamente tienen el control de ellas en su totalidad. La batalla con Agatha ayuda a Wanda a revelar y aceptar cuál es su naturaleza y, tras una breve charla con su esposo e hijos, decide soltar a la familia que creó, y con ello el rol de madre que quiso ocupar, volviendo a su estado inicial de heroína solitaria, solo que ahora ya conoce el verdadero nivel que tienen sus poderes y lo que podría causar con ello.

3.1.1.3. Interacción con las figuras masculinas:

La vida de Wanda estuvo marcada constantemente por los hombres con los que se relacionaba, ya sea para bien o para mal. Para las brujas tradicionales, la figura masculina se vinculaba más a ser los sujetos de su represión, ante los cuales se revelaban de manera indirecta al no tomar el papel que se esperaba de ellas, o directa al atacarlos y usarlos a su beneficio, por lo que usualmente llegan

a tomar el rol antagonista en las historias (Morales, 2017). Sin embargo, pese a esta naturaleza que va en contra de los deseos del patriarcado, las narrativas siempre terminaban tomando el concepto de bruja para que continúen sirviendo al deseo masculino. En este caso, las brujas se convierten en un sujeto sexualizado o en una mujer sumisa ante el varón proveedor de la casa.

Dentro de la serie, las mayores interacciones que tiene con personajes masculinos son con su esposo Visión, sus hijos y su hermano Pietro, todos sujetos que ella perdió y perderá durante la historia. En cuanto a Visión, su relación se construye a base del engaño y la ilusión creada por Wanda, aunque al inicio no es algo voluntario. Para la vida que ella quiere construir, y con la que siente que será feliz, los roles en la pareja se determinan en base a una dinámica tradicional de las sitcoms de los 60, teniendo al varón con el rol de proveedor y la mujer se queda con las labores de la casa. Si bien esto puede verse como una relación en la que ella se encuentra siendo dependiente de su pareja, la realidad de la serie nos muestra que Wanda es quien tiene el control de las cosas (ficha 3), ya que incluso, gracias a sus habilidades, puede darle vida a Visión (ficha 8) y controlar las interacciones que suceden dentro del espacio que ella controla.

Esta situación comparte visiones establecidas en la naturaleza de una bruja, siendo ella la que rompe la dinámica de poder con el hombre, y los postulados de las teorías feministas, que establecen un empoderamiento donde se vea la voluntad de la mujer siendo cumplida por encima de algún deseo masculino. Sin embargo, esto genera contradicciones, ya que Wanda se encuentra empleando este poder para perpetuar una dinámica que sigue lineamientos patriarcales mediante las sitcoms. Este empoderamiento proviene de

materializar su voluntad, queriendo tener una vida que pueda llenarla de felicidad a partir de lo que vincula a ese sentimiento. Wanda creció viendo series americanas que perpetúan constantemente los estereotipos de género, por lo que ella crea su mundo a partir de ello, con la esperanza de poder replicar ese sentimiento hogareño. La situación genera que se pueda analizar a Wanda desde otro aspecto más allá de las polaridades que puedan generar las distintas teorías que vinculan las narrativas con los postulados patriarcales. En este sentido, el personaje no es una abanderada que busca defender la independencia de la figura femenina por encima de cualquier otra, ella es un ser humano que busca cumplir lo que desea para ser feliz, lo cual no implica que vaya a realizar una acción con una intención más allá de la búsqueda de su plenitud.

Por otro lado, la relación con su hermano es un ancla a la realidad de Wanda, quien aparece como un fantasma emocional tras haber fallecido en el UCM. En el episodio 3 y 4 (ficha 3) se lo menciona como parte de los recuerdos de Wanda, que expresan la tristeza de su pérdida. Cuando realiza su aparición en los episodios 5 y 6 (ficha 5), responde a la necesidad de ayuda de Wanda, por lo que ella interpreta que son sus acciones quienes lo han creado o ‘revivido’, pero posteriormente se revela que es parte del plan de Agatha, la otra bruja presente. Sin embargo, esta aparición, y la posterior exploración en el pasado de Wanda, dan a conocer las bases sobre las que Wanda construyó su identidad y como los traumas y la pérdida son una constante en su vida, y, por tanto, terminan siendo motivaciones para su desarrollo como bruja.

Esta relación corresponde con lo descrito por Navalón (2021) cuando explica cómo las interpretaciones recientes de las brujas otorgan una mirada que concede motivación a sus acciones, más allá de solo caer en la villanización

vacía. Los textos clásicos como el *Malleus Malleficarum* solo atribuían el poder de las brujas a su entrega al mal, representado por el diablo. Sin embargo, estas nuevas interpretaciones generan un contraste que humaniza y permite empatizar con ellas. La constante búsqueda del amor que describe López (2021) podría corresponderse con la historia de Wanda, solo que en ella se puede ver que es más una necesidad de sanar la pérdida de sus seres queridos. Pietro encarna esa pérdida, no solo para Wanda, sino también para los espectadores que han seguido su historia. Él es su primer vínculo que se da a conocer, por lo que también se acompaña al personaje en este proceso de duelo y cómo es que lidia con sus poderes desencadenados por las fuertes emociones que experimenta. Ella no confía del todo en este ‘Pietro’ que apareció en su realidad creada, pero quiere creer en él, porque todavía no puede curar las heridas de las pérdidas de sus seres queridos.

Es justamente esta pérdida lo que desencadena la creación de la realidad falsa, aunque en esta ocasión está vinculada a la muerte de Visión en la película previa. Este sentimiento de rechazo al duelo termina haciendo que Wanda desencadene sus poderes y forme esta burbuja para poder vivir una realidad que la haga feliz, aunque termina siendo a costa de la autonomía de los vecinos de la zona, que terminan siendo obligados a cumplir un rol dentro de esta realidad. Esta situación termina siendo similar a lo que se describe en relación a las brujas y la búsqueda de amor, que terminan desencadenando sus poderes ante la negación. Si bien esto puede hacer ver a Wanda como una mujer o una “bruja despiadada”, son las acciones que toma para devolver a todos a la normalidad lo que la separa de ser una villana, dándole un matiz adicional a cómo es que ella utiliza su naturaleza como bruja.

3.1.1.4. Rol en la sociedad:

Dentro de la realidad falsa que Wanda ha creado se establecen tres papeles que ella desempeña a lo largo de la trama: ama de casa, antagonista y bruja. A pesar de su naturaleza mágica, ella comienza asumiendo el rol de cuidadora de su hogar (ficha 1, 2, 3), al entablar una relación en la que el proveedor principal de la familia es el esposo, mientras ella es quien se encarga de las labores cotidianas de la casa. Como se mencionó antes, este es un reflejo de las sitcoms clásicas a las que Wanda busca emular, tomando las características como una fachada ante los espectadores, sus vecinos y el mismo Gobierno que la vigila desde fuera del terreno donde estableció su realidad falsa. En ella se muestra como una mujer doméstica, que responde a lo que la sociedad espera para complacer los deseos del hombre según Lorduy-Osés (2021). Ellas son lo contrario a las mujeres que rompen el ideal del patriarcado, en el que, comúnmente, se encuentran las brujas. Sin embargo, en el caso de Wanda estas dos identidades se fusionan, ya que ella activamente quiere cumplir el rol de ama de casa y ocultar su naturaleza como bruja, pero son las circunstancias las que la llevan a usar sus poderes para defender el mundo que ha creado.

Las múltiples ocasiones en las que reacciona y emplea la magia son aquellas en las que se siente amenazada. En un inicio ella no reconoce su rol como creadora de esa realidad, pero cuando toma consciencia de ello usa sus poderes para mantener el orden de las cosas, ya que piensa que eso le puede traer felicidad (ficha 3). Es ahí que integra su identidad antagonista, empleando sus poderes para volver a tener el control. En esta situación responde nuevamente a lo que se encuentra comúnmente establecido como las actitudes de una bruja, aunque todavía no acepta esa identidad. Hechos como oponerse a los mandatos del

grupo de poder estatal, o influir en las personas para satisfacer sus deseos, terminan de configurarla en el arquetipo de una mujer que el patriarcado invita a rechazar. La gran diferencia es que Wanda no actúa desde la maldad pura o influenciada, sino desde la respuesta a su trauma. Entre las características que formulan acerca de las primeras brujas se encuentra este vínculo con un ser demoníaco al cual sirven, dejando a entender que, hasta para la maldad, la mujer no tiene dominio de sus acciones. En este caso, Wanda es una figura que se opone a este postulado y más bien actúa desde su propio deseo y necesidad, que, si bien han sido generados por la muerte de personajes masculinos importantes para ella, no se encuentra siendo manipulada ni influenciada por un ser externo.

Finalmente, cuando Wanda entiende que sus poderes tienen una naturaleza mágica en lugar de científica, se da paso al tercer rol que viene a cumplir dentro de la serie, que es la bruja (ficha 7). En un principio se niega a aceptarlo, ya que para ella es mucho más importante considerar el bienestar de sus seres queridos que aceptar una realidad que le parece ridícula hasta ese momento; sin embargo, el integrar esta parte de su identidad es necesario para poder enfrentar los peligros que amenazan a su vida perfecta. Mediante aprendizajes que le brinda la bruja Agatha Harkness, que es con quien se enfrenta, Wanda expresa rasgos que se conocen por ser típicos de las brujas. El uso de runas, el vuelo, la transformación y el engaño son parte de su estrategia para enfrentar a su rival. Si bien el vuelo ya se encontraba entre sus habilidades empleadas, es cuando se junta con el resto de los poderes que adquiere una carga mucho más cercana a la figura de la bruja, ya que anteriormente podía ser visto como parte de los poderes de una heroína. Es así que se da a conocer a la Bruja Escarlata como

tal, adquiriendo estas características fácilmente identificables para los espectadores, en relación con lo que se espera de las brujas clásicas.

En este sentido, estos tres roles terminan formando a quien sería la Bruja Escarlata dentro de la serie, ya que Wanda Maximoff se queda como parte de su identidad previa a los acontecimientos y revelaciones sucedidas en este contexto. Por otro lado, es importante considerar como la figura de Agatha Harkness sí cumple con el rol que implica ser una bruja en su totalidad, siendo un punto de contraste con Wanda, quien recién comienza a entender este mundo. Durante pasajes del pasado de Agatha se revela que formaba parte de un aquelarre hace muchos años, dando a entender que su antigüedad como bruja también la dota de conocimientos que Wanda todavía no puede tener por haber descubierto recién la naturaleza real de sus habilidades. Esto funciona para identificar cómo es que cada una vive su realidad siendo bruja, si bien para Wanda eran habilidades mediante las cuales lograr un fin ajeno a la brujería, para Agatha su identidad completa se basa en ser bruja, al punto de buscar incrementar sus poderes, la cual es la razón por la que termina enfrentado a Wanda. En cambio, para Wanda estos poderes son parte de su persona, pero no adopta por completo esa identidad mágica, por lo que termina fusionando los tres roles establecidos en este apartado, el de madre, de antagonista y de bruja.

3.1.2. Desarrollo de personaje:

3.1.2.1. Contexto pre-WandaVisión:

Desde su primera aparición en *Avengers: Age of Ultron*, se muestra a Wanda como una joven marcada por el trauma, el dolor y el resentimiento hacia las industrias armamentísticas extranjeras, en especial a Industrias Stark, lo que la

lleva a unirse a HYDRA. Ella es presentada como poderosa pero inexperta, constantemente juzgada y controlada por figuras masculinas, incluso dentro de su propio equipo, cuando decide unirse a Los Vengadores tras la muerte de su hermano. Su vínculo con Visión adquiere un peso emocional central, convirtiéndose en su principal soporte y luego en su pareja. Sin embargo, estos momentos clave, como la muerte de Pietro y Visión, no son abordados en profundidad, debido a su naturaleza como personaje de reparto, y su dolor es pasado a una subtrama dentro de la historia central de las películas. En *Avengers: Civil War*, su error la convierte en catalizadora del conflicto, lo que refuerza su imagen como amenaza, sobre todo siendo acusada por aquellos que se encuentran en el poder, siendo representados en gran parte por un poder masculino. Esto refleja cómo Wanda y su historia se encuentra siendo motivada principalmente por las acciones de otros, y lo que ella hace es en respuesta a ello, pero también considerando que estas respuestas sirven a un sujeto que se encuentra por encima de ella. El desarrollo de Wanda en estas primeras entregas no hace más que reflejar la falta de poder que tiene sobre ella misma, terminando de aceptar lo que figuras, en su mayoría masculinas, terminan de decidir por ella.

Tanto en *Avengers: Infinity War* y *Avengers: Endgame* la participación de Wanda es esporádica, sobre todo en la última película. Sin embargo, se le comienza a dar una mayor relevancia a sus acciones y a las decisiones que toma para su propia existencia. De esta manera, se explora, pero no se profundiza en los hechos que pueden generar un gran impacto en su vida, como la pérdida de un ser querido por su propio accionar, o el no tener momentos para llevar los procesos de duelo, porque al final termina priorizando su rol como heroína a su

bienestar personal. Por otro lado, si bien existe impacto narrativo debido a sus acciones, estas terminan siendo un apoyo dado por las circunstancias que la obligan a realizarlas, volviendo a recaer en la privación del derecho a elegir libremente. La construcción de Wanda, hasta entonces, responde más a la lógica del cine tradicional patriarcal, y solo se presenta al personaje como un ente más dentro del grupo de héroes. Existe una constante cosificación hacia ella, no necesariamente con una mirada invasiva a su cuerpo, como podría ser el caso de Black Widow en las primeras películas, pero sí al mostrarla como un recurso del cual servirse para enfrentar a los antagonistas de turno. Su valor dentro de la franquicia tiene más peso por sus habilidades que por ella como persona, al punto de obviar y dejar tramas sueltas en el desarrollo de su personaje. Derivado de ello, su representación como figura femenina queda relegada conforme avanzan las películas, ya que no se le da una exploración más a profundidad a cómo ella se percibe y relaciona con este mundo, lo que, a su vez, confirma los cuestionamientos planteados desde las teorías fílmicas feministas.

3.1.2.2. WandaVisión:

En esta etapa de la vida de Wanda podemos situarnos en el estado inicial del personaje según el desglose realizado en el esquema narrativo. Semanas después, Wanda continúa guardando luto por Visión y decide buscar su cuerpo para hacerle un funeral, por lo que acude a una instalación del Gobierno donde lo tienen resguardado, pero se niegan a entregarlo por temor a que Wanda lo pueda resucitar. A pesar de las explicaciones que da, no logra convencerlos y, devastada al comprobar que ya no puede leer la consciencia de Visión, se retira del lugar con dirección a lo que iba a ser el lugar donde viviría junto a Visión antes de que él muriera. Los recuerdos y las esperanzas que tenía hacen que

Wanda se quiebre emocionalmente, liberando fuentes de poder que crean su realidad soñada, donde ella podía tener una vida junto a Visión, dando inicio a los hechos de *WandaVision* (2021). La serie se presenta con una estética particular que hace referencia a las distintas épocas de la historia televisiva de las *sitcoms* americanas, ya que, de pequeña, Wanda estuvo expuesta a este material, por medio de sus padres. y las toma como referentes de una “vida perfecta”. Dentro de la realidad creada, Visión y ella viven como una pareja de recién casados en los suburbios, específicamente en Westview, un pueblo que se encuentra rehén de los poderes de Wanda y que las entidades del Gobierno buscan liberar. Es a partir de este punto que se empieza a catalogar a Wanda como una “villana”, sin intentar comprender el trasfondo de sus acciones. A lo largo de la serie se puede ver la negativa que tiene Wanda para aceptar la pérdida de sus seres queridos, lo que la lleva a dañar, sin pretenderlo, a las personas que se encuentran a su alrededor o que buscan hacerla entrar en razón. De esta manera se presenta el conflicto interno y externo del personaje, siendo el conflicto interno la lucha entre seguir con la farsa o aceptar la realidad, que termina repercutiendo en las personas que ella tiene capturadas en contra de su voluntad.

Al ser una producción que toma inspiración de las *sitcoms*, presentan la trama principal mediante capítulos que retratan una década particular. Es así que se puede hacer una revisión por las distintas representaciones que la industria audiovisual hacía sobre las mujeres, el matrimonio y la brujería. Los primeros capítulos presentan a Wanda como una ama de casa con poderes que debe adaptarse a la vida de los suburbios junto a su esposo; sin embargo, esta realidad que crea se encuentra constantemente en conflicto con sus propios traumas, ya

que, aunque quiera olvidar, la pérdida sale a relucir en distintos momentos de los episodios. En *Suburban Superheroes: Utopia and Trauma in WandaVision* de Jack Black (2021) se analiza la miniserie relacionándola con el escape de la realidad que representan los suburbios, donde enfatiza la negación que constantemente se muestra en pantalla, lo que también llega a relacionarse con el conflicto interno. Para llegar a un estado de aceptación, Wanda tiene que luchar contra su propia ilusión, e incluso “revive” a las personas que la vimos perder y le crea una familia con la que pretende ser feliz, aunque ella sabe que se encuentra manipulando toda la situación. El viaje que realiza dentro de la serie tiene mayor peso introspectivo a comparación de las amenazas externas que se pueden presentar, lo que permite que el espectador se introduzca en la mente de Wanda, al ser ella la orquestadora de todo lo que ocurre en Westview, y se acerque a los conflictos emocionales por los que pasa el personaje. El desenlace de la historia se da cuando ella decide poner fin a la ilusión y libera al pueblo de Westview del control bajo el cual los tenía sometidos, repercutiendo en la imagen que se podía tener de ella, y pone en duda, la categoría de heroína que hasta el momento la acompañaba.

3.2. Representación visual:

En esta serie se remarca la época en la que se ambienta cada capítulo, y a nivel visual resalta en los trabajos de dirección de cámara y arte. Dependiendo de cada episodio, Wanda pasa por cambios físicos que la sitúan en una determinada década. Durante el primer capítulo se toman referencias a las sitcoms de los años 50. Para el segundo se da paso a los años 60 y así sucesivamente. Además, el juego de cámaras intenta replicar el estilo de cada época, ayudando a que el espectador se sitúe. Para poder comprender cómo esto varía en la representación visual de Wanda como bruja es importante

entender cuál era la imagen que se tenía de ellas a nivel narrativo, antes de su resignificación y apropiación de la figura de la bruja.



Las dos imágenes son trabajos del pintor español Francisco de Goya (1746-1828). La primera se la conoce como *El Aquelarre* (1798), en la que se observa a un grupo de brujas rindiendo culto al demonio representado en un macho cabrío. La segunda obra es denominada *El Conjuero* (1797), en la que se ve a un grupo de brujas queriendo tentar a un hombre. Estas obras aparecen en las versiones editadas del *Malleus Malleficarum* (2006), que se las usa de referencia para establecer la imagen que se tenía acerca de las brujas. Dentro del mismo libro también se brinda detalle de la apariencia de estos seres, así como autores como Milán (2014) y Cano (1961) describen las características físicas con las que se las identifica. En este sentido, las representaciones de Goya terminan siendo referencias para poder entender la imagen de 'fealdad' que se les quiere atribuir, siendo la vejez otro factor clave.

Dentro del audiovisual se llega a replicar esta imagen retratando a las brujas como entes malignos en películas como en *El mago de Oz* (1939), *Suspiria* (1977), o *The Witch* (2015); sin embargo también se comienza a representar a un tipo de bruja relacionada a lo doméstico como en la serie *Hechizada* (1964), de la que *WandaVision* toma referencia en sus primeros capítulos ambientados en los años 60 y 70. Es así que ambas imágenes llegan a diferir, pero en la serie a analizar esto se fusiona, siendo uno de los productos que logra combinar a la bruja tradicional con una bruja de los suburbios, lo que resulta en la representación de Wanda. Es así como el retrato visual forma parte importante y es necesario para poder observar las características que identifican al personaje.

3.2.1. Dirección de cámara:

En la representación audiovisual de las brujas se ha intentado muchas veces sacarla del lugar de villana, como establece Navalón (2021), quien detalla cómo se incursiona en géneros como la comedia romántica; sin embargo, estos intentos no llegan a quitar el estigma que se tiene sobre la figura de la bruja. En *WandaVision* se adapta el registro de cámara episodio tras episodio, de manera que se identifique a qué época se hace referencia. En este sentido, en determinados episodios se puede observar cambios a nivel de registro audiovisual que pueden recordar a los intentos de desvillanización de las brujas. Un claro ejemplo de esto se ve en el primer episodio (ficha 9), que emplea el mismo formato 4:3 y grabado de manera que se recuerde a las multicámaras típicas de las sitcoms. Además, la iluminación se mantiene con poco contraste, intentando

quitar gran parte de las sombras, un elemento que contrasta con las producciones de terror que tienen a la antagonista como una bruja.



Por otro lado, esto se llega a contrastar desde el cuarto episodio (ficha 11), donde se puede observar un cambio en el formato, pasando de 4:3 a 21:9, que es usado en las producciones cinematográficas de la franquicia. También se abandona el formato multicámara y hay movimientos como paneos y zoom, lo que traslada al espectador a la realidad y saca a Wanda de su mundo ideal. En cuanto a encuadre, la toma que enmarca a Wanda ejerciendo su poder son los planos medios, y se la ve manipulando la magia. Además, la iluminación comienza a volverse contrastada y con fuentes de luz artificiales, sobre todo por la iluminación proveniente de los haces de luces. Esto ayuda a que se entienda que hay una ruptura con la versión desvillanizada de la bruja, ya que Wanda comienza a reaccionar ante las amenazas, lo que la lleva a causar daño y a volver a caer en el papel del villano.



A lo largo de la serie se marca esta diferencia constantemente, entre una bruja doméstica y una bruja villana, y la cámara acompaña estas transiciones con el cambio de formato, así como de la iluminación. Siendo mucho más contrastada en los momentos que Wanda tiene que actuar para defender su realidad falsa. Esto abarca una representación de la bruja que se ve polarizada, entre lo bueno e inocente y lo malo y manipulador, lo que además brinda mayor dimensión al personaje y que coincide con las características de ambos arquetipos. Otro momento en el cual se nota este cambio es en el episodio 7 (ficha 14), en el que Wanda descubre la identidad mágica de su vecina. Las variaciones de iluminación y formato siguen acompañando al personaje, solo que en esta ocasión ya no es la única bruja en la que se refleja. Tanto en Wanda como en Agatha se puede observar el marcado contraste en iluminación al desvelar sus identidades como brujas. Además, es acompañado por una colorización fría, que se contrapone a los colores cálidos recurrentes en anteriores episodios. Esto refuerza la imagen que se tiene de una bruja entregada a la oscuridad y que estas sombras reflejan su vínculo con la maldad.



3.2.2. Dirección de arte:

En cuanto a la dirección de arte es importante notar las claras diferencias de vestuario que tiene entre cada capítulo, ya que no marcan solamente días distintos, sino épocas. En este caso podemos observar que durante los primeros capítulos (ficha 9), tomando como referencia la escena en la que Wanda prepara la cena para su esposo y el jefe de su esposo y su la pareja. En esta escena se puede ver el mayor despliegue de magia, teniendo a Wanda como una bruja doméstica, que sólo emplea sus poderes para poder resolver problemas de su vida como ama de casa. La caracterización de Wanda corresponde al modelo de bruja doméstica, y su peinado, maquillaje y vestuario ayudan a que pase desapercibida entre sus vecinos, justificado por la narrativa, ya que se plantea que nadie debe de saber de sus poderes. Además, la utilería que la acompaña se vincula a los artículos del hogar más que a un elemento mágico, como sí se presenta en capítulos más adelante.



A partir del episodio 4 (ficha 11), un elemento que la acompaña para dejar claro la presencia de magia son los haces de luz roja. De por sí el rojo es un color que la acompaña durante toda su participación en el Universo Cinematográfico de Marvel, y en esta serie se manifiesta tanto en ropa como en peinado y maquillaje. Particularmente, los haces de luz se hacen presentes cuando Wanda condensa su magia para realizar una tarea determinada, en este caso es la expulsión de Mónica Rambeau de su realidad falsa, debido a que es un posible elemento que le pueda causar problemas. Estos haces de luz no son únicos de Wanda, sino más bien se replica el recurso de otras producciones relacionadas a la hechicería, como en la saga de *Harry Potter* (2001 - 2010).



El vestuario que usa en la mayoría de los episodios tiende a buscar ocultar su naturaleza mágica; sin embargo, llega a romper esta lógica en el episodio ambientado en Halloween (ficha 13), y se la ve caracterizada con una de las vestimentas típicas de la



Bruja Escarlata que hace referencia a los cómics. Uno de los elementos que más destaca es la corona, haciendo referencia a diademas que las brujas podían usar en la antigüedad. A pesar de ello, la indumentaria continúa rompiendo con la figura tradicional de las brujas, y también deja de hacer referencia a la bruja doméstica. Esa es una vestimenta que solo puede ser vinculada a Wanda, algo que también se traslada a la cultura popular, incluso se puede entender que este vestuario se encuentra más cerca

de ser de una heroína que de una bruja, gracias a los elementos como el body suit y la capa roja.

En los últimos episodios (ficha 14 y 16) comienza a haber mayor presencia de objetos relacionados a la magia, como el libro de hechizos y las runas mágicas. Esto también se relaciona con la aceptación de la naturaleza de bruja de Wanda, quien en un inicio se negaba a aceptar esta realidad por parecerle poco creíble, pero que termina interiorizando y empleando para poder defender lo que más quiere. Elementos como las runas tienen una fuerte carga histórica, que también termina siendo representada en la misma serie, dando a conocer que las brujas tradicionales usan este tipo de recursos para poder realizar hechizos.



Cuando finalmente acepta su identidad como la Bruja Escarlata, Wanda termina cambiando también su vestuario y maquillaje, adoptando uno mucho más relacionado al de una bruja, tomando como referencia el traje que usó en Halloween, pero con diferencias, sobre todo en la forma irregular de las líneas del traje. Sin embargo, continúa teniendo referencias a su faceta de superhéroe. En este caso se puede retomar el concepto de Navalón (2021), quien indica que las brujas pueden ser catalogadas como anti heroínas, al ser seres que cometen acciones contradictorias.



Capítulo 4: Conclusiones

El desarrollo de la representación de la bruja en la serie *WandaVision*, mediante el análisis de Wanda Maximoff, se logra describir gracias a identificar rasgos de los arquetipos vinculados a las brujas clásicas, que se terminan fusionando con roles como el de ama de casa o de anti heroína, lo que le otorga una dimensión adicional al personaje. En ese sentido, la investigación señala estos aspectos para averiguar acerca del desarrollo de Wanda Maximoff como bruja dentro de la serie, y toma como dos ejes importantes la construcción narrativa y la representación visual.

4.1 Construcción narrativa:

Durante el transcurso de la serie se plantea el viaje de Wanda superando la pérdida y aceptando su identidad como bruja. En el estado inicial se puede ver a la protagonista inmersa en un mundo de fantasía que creó para poder encontrar su felicidad, aunque sea a costa de los habitantes del pueblo, reforzando la idea de la maldad en las brujas. No es hasta más adelante que se descubre que las acciones de Wanda fueron producto del dolor que sentía, y, ante ello, decide actuar para liberar y cuidar a las personas afectadas, aunque eso implique la destrucción de su mundo perfecto. Este viaje y la toma de decisiones durante el proceso hacen que la bruja representada no sea solo el calco de arquetipos previos, sino que toma lo que ya existe y le añade mayor trasfondo al personaje con las acciones que va realizando, teniendo en cuenta también que fusiona la identidad heroica de Wanda con su naturaleza mágica, haciendo que surja una figura que se separa de los arquetipos establecidos.

Dentro de la serie Wanda se enfrenta a muchos conflictos internos y externos, pero principalmente la relación con la maternidad, su rol en la sociedad y la interacción con las figuras masculinas son factores que analizar debido a que también se encuentran

presentes en otras representaciones de brujas. Empezando con la maternidad, Wanda rompe por completo con la imagen de la bruja tradicional que tiene aversión por los niños, sino más bien para ella es algo que completa su fantasía de vida perfecta. En los momentos en los que se encuentra en peligro su familia, también se puede ver el impulso de protegerlos, lo que refleja la integración de la maternidad en su personaje. Por otro lado, su interacción con figuras masculinas hace ver que no necesariamente es la viva representación de una “bruja doméstica”, ya que ella no vive como la esposa del hombre proveedor de la casa, aunque lo aparenta. Wanda más bien es la mente detrás de toda la realidad, lo que la posiciona en un rol de mayor poder

Finalmente, su rol en la sociedad tiene varias aristas, ya que se presenta como ama de casa, antagonista y bruja. Se puede definir que la faceta de ama de casa de Wanda corresponde al arquetipo de la “bruja doméstica”. Para ser antagonista ella tiene que sucumbir a sus deseos a costa de otros, lo que refuerza características de una “bruja tradicional”. Sin embargo, cuando desata su poder y adopta la identidad de bruja, Wanda adquiere un nuevo matiz en su historia, dejando atrás a las anteriores representaciones y arquetipos, y construyendo un nuevo rol a partir de su naturaleza mágica y de su faceta como heroína. En este sentido, los roles que cumple Wanda en la serie no solo marcan un referente sobre lo que se entendía como brujas, sino también generan que la brujería deje su lugar alrededor de lo oscuro y maligno, y pase a ser parte de lo que forma a un personaje, pero no lo convierte en su entera personalidad.

4.2. Representación visual:

A nivel visual, se puede observar que se mantiene y quiere replicar las estéticas de series icónicas de cada época, una dinámica que se plantea desde el primer episodio. Estos momentos llegan a tener quiebres interesantes, que son cuando Wanda sale de la

fantasía para poder entender lo que pasa a su alrededor y, en caso sea necesario, enfrentar aquello que amenaza su mundo. En esos momentos se puede ver al personaje sin la máscara, y así entender quién es la bruja que se está presentando. Cuando Wanda sigue manteniendo su fachada de ama de casa se puede entender la referencia a la reconocida serie Hechizada, que tiene a la protagonista en una situación similar. Al querer replicar esta dinámica en su vida, aún no se permite explorar en Wanda como bruja, ya que solo está recreando un escenario donde piensa que será feliz, y termina abrazando a su identidad como una “bruja doméstica”, un arquetipo que tiene sus críticos, por ser uno que termina acoplándose a lo que la sociedad espera de las mujeres.

Es cuando ve que amenazan su mundo falso que Wanda rompe su burbuja momentáneamente y esto se refleja tanto en los cambios de cámara y de arte. Pasa de tener una estética muy similar a la usada con la “bruja doméstica”, a adoptar la rebeldía de una bruja, siendo también acompañada por los juegos de encuadre e iluminación que comunican e invitan al espectador a referenciar a cómo se representa a brujas clásicas, vinculando la oscuridad y el encierro. A pesar de ello, Wanda no llega a convertirse en una bruja tradicional, sino acopla su identidad de heroína mediante el uso de prendas que evocan a estas figuras. Esto refleja el alejamiento de lo que se entiende como una bruja rebelde dentro de una sociedad que persiguió por años a mujeres solo por ser distintas. En este caso se entiende que Wanda adopta su identidad como Bruja Escarlata, pero no por ello cae en el estereotipo de una que responde a la maldad, sino a sus propios deseos.

De esta manera se concluye que, si bien existe un cambio en la manera de representar a la bruja, y en general a las mujeres, permitiendo que el personaje explore facetas más cotidianas o de su vida como heroína, y explorando las manifestaciones mágicas que son resultado de un duelo que la protagonista viene pasando debido a la pérdida consecutiva de sus seres queridos. En

este sentido, se rompe con una mirada tradicional relacionada a esquemas patriarcales que puede centrarse en un solo aspecto del personaje, como puede ser su villanización, y, al contrario, permite que el espectador empatice con lo que la protagonista está viviendo. Además, es interesante resaltar como este cambio de representación también se vive mediante los episodios donde se va cambiando y ambientando en épocas distintas, siendo un homenaje a producciones clásicas, pero también teniendo dos funciones: a nivel narrativo, sirve para entender al personaje y la relación que hace entre las sitcoms y la felicidad que espera en su vida; y a nivel de representación audiovisual, brinda al espectador un acercamiento a la evolución del retrato de la mujer en el audiovisual, entendiendo que roles tomaba según cada época y como era presentada en pantalla.

Teniendo estas referencias, se puede señalar cómo la serie aborda la representación de una mujer identificada como bruja, y como esto corresponde a lo que se plantea en teorías que invitan a romper con estereotipos generados por una sociedad patriarcal y trasladado a las producciones audiovisuales. Wanda Maximoff adquiere otra dimensión como personaje, siendo una mujer que no se ve encasillada a un solo arquetipo, en este caso la bruja, sino que tiene la libertad de poder desarrollarse como persona, un aspecto que se toma en cuenta para plantear las teorías feministas acerca de un cine desde otra mirada. Gracias a lo señalado en apartado como su rol en la sociedad o su relación con la maternidad, se puede atribuir a que Wanda rompe el molde de la bruja tradicional, y la serie le permite ser una persona autónoma, que no solo sirve a la narrativa de un grupo de héroes.

Esto es algo que se busca al momento de querer crear un cine con perspectiva femenina, que se vea al personaje como una figura que comete errores y tiene sus aciertos, como puede suceder con cualquier ser humano. Sin embargo, se sigue entendiendo que las acciones de Wanda fueron dañinas para toda una población, lo que perpetúa la idea de que las brujas no son seres para vivir en sociedad. Este último planteamiento se termina reforzando con la huida

de Wanda de Westview hacía un destino desconocido, aislándose y todavía manteniendo su dolor. Por tanto, si bien la representación de la bruja en la serie rompe con algunas características tradicionales, también mantiene otras, lo que no significa que Wanda Maximoff y todo su viaje sea en vano. Como plantean las teóricas del cine con perspectiva femenina, se trata de darle una voz a la mujer, para que se exploren sus sentimientos, acciones y discursos como se haría con cualquier ser humano, y no relegando a ser un personaje de apoyo para otros, o, en caso de las brujas, cayendo en su villanización.



Bibliografía

- Acosta, V., y González, D. (2019). *Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista*. Revista Trabajo Social, (24-25), 63-83. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520/20793619>
- Aliaga, N. (2013). “La figura femenina en la narrativa universal”. *Consensus 18 (1)*, 115 – 124. UNIFE. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/336479777_La_figura_femenina_en_la_narrativa_universal
- Angelomé, F. (2017). *¿Revisionismo histórico del superhéroe?: la representación del pasado cultural en Justice League of América: the New Frontier*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-019/796>
- Ballesteros, R. (2015). “Raras y olvidadas: directoras de cine mudo”. *Aposta*, 67, p. 71 – 95. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/4959/495950263003.pdf>
- Baltodano, G. (2009). *La literatura y el cine: una historia de relaciones*. LETRAS, 46, 11-27. Recuperado de: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>
- Barnette, J. (2022). What Is Wanda but Witches Persevering? Palimpsests of American Witches in WandaVision. *Theatre Journal* 74(1), 41-57. Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/852142/pdf>

- Black, J. (2021). "Suburban Superheroes: Utopia and Trauma in WandaVision". *CST Online*. Recuperado de: <http://shura.shu.ac.uk/id/eprint/28248>
- Blyth, A. (2018). Elizabeth Olsen On Her Avengers: Infinity War Corset, Her Talented Sisters, And Non-Human Dating. *Elle*. Recuperado de: <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a20088230/elizabeth-olsen-scarlet-witch-avengers-infinity-war/>
- Bolaño, L. (2012). "Los superhéroes, el deber moral y la obligación. El caso de Spider-Man y de los X-Men". Editorial Universidad del Rosario. Recuperado de: <https://editorial.urosario.edu.co/pageflip/acceso-abierto/los-superheroes.pdf>
- Boltodano, G. (2009). "La literatura y el cine: una historia de relaciones". *Letras*, 46. Recuperado de: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Catedra.
- Buckley, C. (2019). Witches, 'bitches' of feminist trailblazers? The witch in folk horror cinema. *Revenant*. Recuperado de: <https://www.revenantjournal.com/contents/witches-bitches-or-feminist-trailblazers-the-witch-in-folk-horror-cinema-chloe-germaine-buckley/>
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower. Recuperado de: https://www.academia.edu/26799633/Oi1f_Alison_Butler_Womens_Cinema_The_Contested_Screen
- Caro, J. (1961). *Las brujas y su mundo*. Madrid.

Castro, M. (2005). “El Feminismo y el Cine realizado por Mujeres en México”. Razón y Palabra, 46. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520647004.pdf>

Chihu, A. (2000). “El análisis cultural de los movimientos sociales”. *Sociológica*, 15(42), pp. 209-230. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305026734005.pdf>

Costa, L. (2019). “El éxito del Universo Cinematográfico de Marvel: estrategias, claves y consecuencias”. Universitat Politècnica De València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/128644/Costa%20-%20El%20%C3%A9xito%20del%20Universo%20Cinematogr%C3%A1fico%20de%20Marvel%3A%20estrategias%2C%20claves%20y%20consecuencias..pdf?sequence=1>

Cuencia, S. (2017). “Informe CIMA”. Recuperado de: <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2018/10/INFORME-ANUAL-CIMA-2017-4.pdf>

De Almeida, F. (2012). *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI: Análisis de los años 2007--2012* [Trabajo Fin de Master]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: https://eprints.ucm.es/id/eprint/16758/1/TFM_cristina_corregido_%281%29.pdf

De Lauretis, T. (1992). *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.

Domínguez, S. (2010). “El contexto histórico de un cómic”. *Clasesdehistoria*.

Recuperado de: <http://www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/dominguez-comic-batman.pdf>

Edwards, M., Mercante, A y Russell, B. (2021). “Marvel Phase 4: new MCU release dates, cast news, crossovers, recap, and more”. *Gamesradar+*. Recuperado de:

<https://www.gamesradar.com/marvel-phase-4-leak-release-dates-new-mcu-movies-lineup/>

Ehrenreich, B., y English, D. (1973). *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*. Feminist Press. Recuperado de:

<https://archive.org/download/WitchesMidwivesAndNursesAudioZine/Witches%20Midwives%20and%20Nurses%20%28Read%29.pdf>

Erreguerena, J. (2007). “El Poder Y El Cine: "Superman, El Supersímbolo Del Poder"”.

Razón y palabra, 12 (59). Recuperado de: <https://docplayer.es/68921805-Mexico-erreguerena-josefa-el-poder-y-el-cine-superman-el-supersimbolo-del-poder-razon-y-palabra-vol-12-num-59-octubre-noviembre-2007.html>

Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (V.

Hendel & L. S. Touza, Trads.). *Traficantes de Sueños*. Recuperado de:

<https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>

FILMAFFINITY (2015). *Vengadores: La era de Ultrón*. Recuperado de:

<https://www.filmaffinity.com/es/film486156.html>

FILMAFFINITY (2016). Capitán América: Civil War. Recuperado de:
<https://www.filmaffinity.com/es/film712492.html>

FILMAFFINITY (2018). Vengadores: Infinity War. Recuperado de:
<https://www.filmaffinity.com/es/film827414.html>

FILMAFFINITY (2019). Vengadores: Endgame. Recuperado de:
<https://www.filmaffinity.com/es/film993884.html>

FILMAFFINITY (2021). Bruja Escarlata y Visión (Miniserie de TV). Recuperado de:
<https://www.filmaffinity.com/es/film824903.html>

García-Escrivá, V. (2018). “El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global”. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9(1), 483-491.
Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/322188212_El_auge_del_genero_de_superheroes_y_la_nueva_industria_cinematografica_global

Galván, C. (2018). “La perspectiva femenina como factor de innovación en el cine: La importancia de la mirada femenina en Wonder Woman”. Universidad de Palermo.
Recuperado de:
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/45719_177938.pdf

Guarinos, V. (2008). “Mujer y cine”. *Los medios de comunicación con mirada de género*, 103-120. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/280936271_Los_medios_de_comunicacion_con_mirada_de_genero

- Giménez, S. (2005). “Cine y realidad: ver, pensar, crear”. *Las nubes*. Recuperado de:
http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/dos/articulos/ver%20pensar%20crear%203.pdf
- Hernández, M. (2007). Síntomas del prime-time: risas históricas en *Mi bella genio*. En *Re-vuelta psicoanalítica*, 153-168. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.14657/191331>
- Hooks, B. (1992). “The oppositional Gaze. Black Female Spectators”. *Black Looks: Race Representation*, 115 - 131. Recuperado de:
<https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn21s12/reading/hooks-oppositional-gaze.pdf>
- Horne, J. (2018). “Scarlet Witch and the Subversion of Witchcraft”. Recuperado de:
<https://www.researchgate.net/publication/326920219>
- Jenkins, H. (2015). *Cultura Transmedia: La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Gedisa. Recuperado de:
https://lenguajes3unr.files.wordpress.com/2014/03/cultura-transmedia_jenkins.pdf
- Johnston, C. (1973). Women's cinema as counter-cinema. *Woman and Film magazine*. Recuperado de: <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/catalog/7598>
- Kalauserang, E. (2020). “The Portrayal of Elastigirl in Challenging Gender Stereotypes in Disney’s *Incredibles 2*”. Recuperado de:
https://repository.usd.ac.id/36555/2/164214089_full.pdf

- Kejner, J. (2016). “Repensando la mirada femenina en el cine”. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1091>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de Mujeres: Feminismo y cine*. Recuperado de: <https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Annette%20Kuhn%20-%20Cine%20de%20mujeres.%20Feminismo%20y%20Cine.pdf>
- La Vanguardia. (2020). “El 30% de profesionales de cine son mujeres, con un 26% de brecha salarial”. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20201025/492259930/el-30--de-profesionales-de-cine-son-mujeres-con-un-26--de-brecha-salarial.html>
- Lauren, M. (2019). “It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2018”. Recuperado de: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/02/2018_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report.pdf
- Lorduy-Osés, L. (2021). “Los arquetipos de la mujer en los orígenes del cine y su relación intermediática con sus imágenes en las artes plásticas”. *Mujeres y poder: conflictos, testimonios y representaciones (siglos XVII-XIX)*. 28(1), p. 157-177. Recuperado de: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/7880>
- López, R. (2021). *La mujer moderna en la obra de Benito Pérez Galdós*. (Tesis doctoral, Universidad de Vigo). Recuperado de: <https://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/3058>

- Martínez, A. (2020). “Marvel: del cómic al cine”. Universidad de Ciencias y Artes de América Latina. Recuperado de: <https://repositorio.ucal.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12637/336/Marvel%20del%20c%C3%B3mic%20al%20cine.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- McClain, K. (2019). ““It’s nowhere special”. Representations of Eastern Europe in Avengers: Age of Ultron”. *The Journal of Whedon Studies*. Recuperado de: https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/mcclain_-_slayage_17.1.pdf
- Michalenko, E. (2016). “Black Widow: Avenger of Feminism”. *Line by Line*. Recuperado de: <https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=lxl>
- Milán, N (2014). “Las brujas ya no son lo que eran” [Trabajo de fin de grado en educación primaria]. Universidad de Valladolid. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/6915/TFG-L729.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Millán, M. (1998). “Feminismo(s) y teorías del cine: de la desconstrucción a la politización de las diferencias”. *Versión*, 8, 145 - 160. Recuperado de: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/119>
- Morales, R. (2017). *La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid.

Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16(3), pp.6-18.

Recuperado de:

<https://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/MulveyE.pdf>

Navalón, S. (2021). ¡Escuchen a las brujas! De la villana a la anti heroína. [Grado en Comunicación Audiovisual]. Universitat Jaume I.

Núñez, T. (2010). "Mujeres directoras de Cine: Un reto, una esperanza". *Revista de Medios y Educación*, 17, 121-133. Recuperado de:

<https://www.redalyc.org/pdf/368/36815118010.pdf>

Pardo, A. (1998). "Cine y sociedad en David Puttman". *Comunicación y sociedad*, XI (2), 53-90. Recuperado de:

https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8821/1/Cine%20y%20sociedad%20en%20Puttman%20%28CyS_Pardo%29.pdf

Paredes, A. (2020). "La creación de un estilo cinematográfico: El cine de Tim Burton". Universidad de Extremadura. Recuperado de:

https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/11610/1/TFGUEX_2020_Paredes_Zazo.pdf

Pennell, H. y Behm-Morawitz, E. (2015). "The Empowering (Super) Heroine? The Effects of Sexualized Female Characters in Superhero Films on Women".

Recuperado de: <https://www.deepdyve.com/lp/springer-journals/the-empowering-super-heroine-the-effects-of-sexualized-female-V9Pku3Y9Xg>

Pérez, D. (2018). “Las brujas: bajo el signo de Lilith”. *Escribania*, 16(1), p. 179 – 192.

Recuperado de:

<https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/2824>

Ponce, J. (2017). “La visión de lo femenino en 3 superheroínas de historieta: Wonder Woman, Catwoman y Black Widow”. *Razón y palabra*. 21(98), pp. 552-573.

Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199553113028.pdf>

Rascón, M. (2016). Elizabeth Olsen habla sobre su traje como La Bruja Escarlata.

HobbyConsolas. Recuperado de:

<https://www.hobbyconsolas.com/noticias/elizabeth-olsen-habla-sobre-su-traje-como-bruja-escarlata-143238>

Rebolledo, M. (2021). ““Viuda negra”: memorias feministas de la propaganda anti-comunista”. *La Razón*. Recuperado de:

<https://www.larazon.es/cultura/20210709/amisns3razblvcsvhxxr7pl7li.html>

Rodríguez, M. (2006). *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución*.

Instituto Astuario de la Mujer. Recuperado de: [https://www.cineenvioleta.org/wp-](https://www.cineenvioleta.org/wp-content/uploads/2012/04/con-ojos-de-mujer-alumnas.pdf)

[content/uploads/2012/04/con-ojos-de-mujer-alumnas.pdf](https://www.cineenvioleta.org/wp-content/uploads/2012/04/con-ojos-de-mujer-alumnas.pdf)

Rivas, A. (2019). “Evolución socio-histórica del cine de superhéroes. De la referencia cultural idealizada al realismo postmoderno”. Recuperado de:

https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/26428/RivasFuentes_Alejandro_TFG_2019.pdf

Ruiz, L. (2020). La mujer en el Universo Cinematográfico de Marvel [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Sevilla. Recuperado de:

https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/104641/CAV_RuizFern%C3%A1ndez_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Russo, A. y Russo, J. (Director). (2014). Captain America: The Winter Soldier [Film].

Russo, A. y Russo, J. (Director). (2016). Captain America: Civil War [Film].

Russo, A. y Russo, J. (Director). (2018). Avengers: Infinity War [Film].

Russo, A. y Russo, J. (Director). (2019). Avengers: Endgame [Film].

Sánchez, P. (2017). “Cine y Política: Una Aproximación Histórico-Crítica al Universo Cinematográfico Marvel”. Universidad Rey Juan Carlos. Recuperado de: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=%2BwBjBc6gGaU%3D>

Sandoval, I. (2021). “Lo Político En Las Películas De Superhéroes”. Universidad Autónoma De Puebla. Recuperado de: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/bitstream/handle/20.500.12371/12668/20210308133000-8556-T.pdf?sequence=1>

Schimmelpfennig, A (2013). “Chaos Reigns: Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm”. *Gender and Fairy Tales*, 44, p. 28 - 44. Recuperado de: <http://genderforum.org/gender-and-fairy-tales-issue-44-2013/>

Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Grupo Planeta. Recuperado de: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/119756745-1r-Capitulo-Narrativas-Transmedia.pdf>

Shakman, M. (Director). (2021). WandaVision [Serie].

Serrano, B. (2014). El feminismo (también) es una historia de brujas. *El País*.

Recuperado de: <https://elpais.com/smoda/placeres/el-feminismo-tambien-es-una-historia-de-brujas.html>

Singh, O. (2021). 'WandaVision' director says Elizabeth Olsen's input is the reason the

Scarlet Witch costume can 'actually function'. Insider. Recuperado de:

<https://www.insider.com/wandavision-elizabeth-olsen-input-scarlet-witch-costume-functional-2021-3>

Soloway, J. (2016). TIFF - Master Class Jill Soloway [transcripción]. Recuperado de:

<https://www.toppleproductions.com/la-mirada-femenina>

Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Edhasa.

Spigel, L. (2004). "Theorizing the Bachelorette: "Waves" of Feminist Media Studies".

Signs, 30(1). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/422232>

Tato, C. (2020). *La inclusión de la mujer en los roles técnicos en la producción del cine*

latinoamericano [Trabajo final]. Universidad Nacional de Lanús. Recuperado de:

https://www.academia.edu/47760205/La_inclusi%C3%B3n_de_la_mujer_en_los_rol%C3%A9s_t%C3%A9cnicos_en_la_producci%C3%B3n_del_cine_latinoamericano

Whedon, J. (Director). (2015). Avengers: Age of Ultron [Film].

Anexos

Fichas de referencia:

Avengers: Age of Ultron (FILMAFFINITY, 2015)

o Ficha técnica

- Año: 2015
- Duración: 141 min.
- País: Estados Unidos
- Dirección: Joss Whedon
- Guion: Joss Whedon. Comic: Stan Lee, Jack Kirby
- Música: Brian Tyler, Danny Elfman
- Fotografía: Ben Davis
- Reparto: Robert Downey Jr., Chris Evans, Chris Hemsworth, Scarlett Johansson, Jeremy Renner, Mark Ruffalo, James Spader, Elizabeth Olsen, Aaron Taylor-Johnson, Paul Bettany, Samuel L. Jackson, Cobie Smulders, Linda Cardellini.
- Productora: Marvel Studios
- Género: Fantástico. Acción. Ciencia ficción. Aventuras

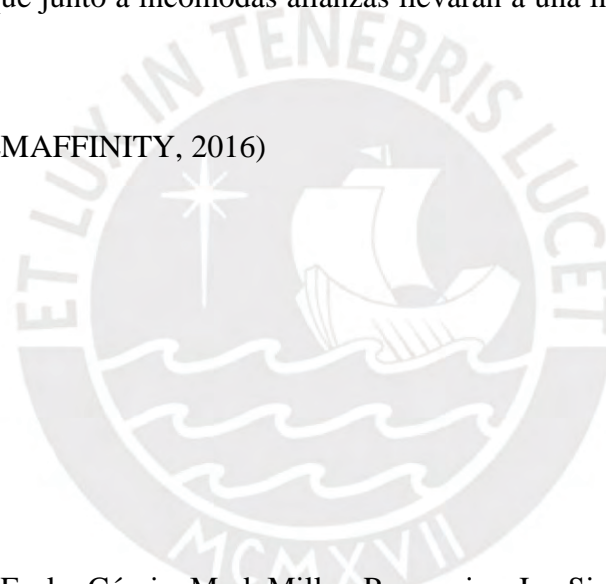
o Sinopsis:

Cuando Tony Stark intenta reactivar un programa caído en desuso cuyo objetivo es mantener la paz, las cosas empiezan a torcerse y los héroes más poderosos de la Tierra, incluyendo a Iron Man, Capitán América, Thor, El Increíble Hulk, Viuda Negra y Ojo de Halcón, tendrán que afrontar la prueba definitiva cuando el destino del planeta se ponga en juego. Cuando el villano Ultrón emerge, le corresponderá a Los Vengadores detener sus terribles planes, que junto a incómodas alianzas llevarán a una inesperada acción que allanará el camino para una épica y única aventura.

Captain America: Civil War (FILMAFFINITY, 2016)

o Ficha técnica

- Año: 2016
- Duración: 147 min.
- País: Estados Unidos
- Dirección: Anthony Russo, Joe Russo
- Guion: Christopher Markus, Stephen McFeely. Cómic: Mark Millar. Personajes: Joe Simon, Jack Kirby
- Música: Henry Jackman
- Fotografía: Trent Opaloch



- Reparto: Chris Evans, Robert Downey Jr., Sebastian Stan, Scarlett Johansson, Anthony Mackie, Daniel Brühl, Don Cheadle, Jeremy Renner, Chadwick Boseman, Paul Bettany, Elizabeth Olsen, Paul Rudd, William Hurt.
- Productora: Marvel Studios, Vita-Ray Dutch Productions, Studio Babelsberg
- Género: Acción. Thriller. Fantástico.

o Sinopsis:

Después de que otro incidente internacional involucre a Los Vengadores, causando varios daños colaterales, aumentan las presiones políticas para instaurar un sistema que exija más responsabilidades y que determine cuándo deben contratar los servicios del grupo de superhéroes. Esta nueva situación dividirá a Los Vengadores, mientras intentan proteger al mundo de un nuevo y terrible villano.

Avengers: Infinity War (FILMAFFINITY, 2018)

o Ficha técnica

- Año: 2018
- Duración: 156 min.
- País: Estados Unidos
- Dirección: Anthony Russo, Joe Russo
- Guion: Christopher Markus, Stephen McFeely. Cómic: Jack Kirby, Jim Starlin
- Música: Alan Silvestri

- Fotografía: Trent Opaloch
- Reparto: Robert Downey Jr., Chris Hemsworth, Benedict Cumberbatch, Chris Evans, Mark Ruffalo, Scarlett Johansson, Chris Pratt, Tom Holland, Josh Brolin, Elizabeth Olsen, Chadwick Boseman, Pom Klementieff, Terry Notary.
- Productora: Marvel Studios
- Género: Ciencia ficción. Fantástico. Acción

o Sinopsis:

El todopoderoso Thanos ha despertado con la promesa de arrasar con todo a su paso, portando el Guantelete del Infinito, que le confiere un poder incalculable. Los únicos capaces de pararle los pies son los Vengadores y el resto de los superhéroes de la galaxia, que deberán estar dispuestos a sacrificarlo todo por un bien mayor. Capitán América e Ironman deberán limar sus diferencias, Black Panther apoyará con sus tropas desde Wakanda, Thor y los Guardianes de la Galaxia e incluso Spider-Man se unirán antes de que los planes de devastación y ruina pongan fin al universo. ¿Serán capaces de frenar el avance del titán del caos?

Avengers: Endgame (FILMAFFINITY, 2019)

o Ficha técnica

- Año: 2019
- Duración: 181 min.
- País: Estados Unidos

- Dirección: Anthony Russo, Joe Russo
- Guion: Christopher Markus, Stephen McFeely. Cómic: Jim Starlin. Personajes: Stan Lee, Jack Kirby
- Música: Alan Silvestri
- Fotografía: Trent Opaloch
- Reparto: Robert Downey Jr., Chris Evans, Mark Ruffalo, Chris Hemsworth, Scarlett Johansson, Jeremy Renner, Don Cheadle, Paul Rudd, Brie Larson, Karen Gillan, Josh Brolin, Benedict Cumberbatch, Chadwick Boseman.
- Productora: Marvel Studios
- Género: Ciencia ficción. Fantástico. Acción

o Sinopsis:

Después de los eventos devastadores de 'Avengers: Infinity War', el universo está en ruinas debido a las acciones de Thanos, el Titán Loco. Con la ayuda de los aliados que quedaron, los Vengadores deberán reunirse una vez más para intentar deshacer sus acciones y restaurar el orden en el universo de una vez por todas, sin importar cuáles son las consecuencias.

WandaVision (FILMAFFINITY, 2021)

o Ficha técnica

- Año: 2021
- Duración: 35 min.

- País: Estados Unidos
- Dirección: Jac Schaeffer. Creador: Matt Shakman
- Guion: Jac Schaeffer, Gretchen Enders, Peter Cameron, Bobak Esfarjani
- Música: Christophe Beck, Alex Kovacs
- Fotografía: Jess Hall
- Reparto: Elizabeth Olsen, Paul Bettany, Teyonah Parris, Kathryn Hahn, Kat Dennings, Josh Stamberg, Selena Anduze, Randall Park, Debra Jo Rupp, Fred Melamed, Asif Ali, Shane Berengue, Shaun MacLean.
- Productora: Marvel Studios. Productor: Kevin Feige, Jac Schaeffer. Distribuidora: Disney+, Walt Disney Television
- Género: Serie de TV. Comedia. Fantástico. Ciencia ficción. Drama. Acción

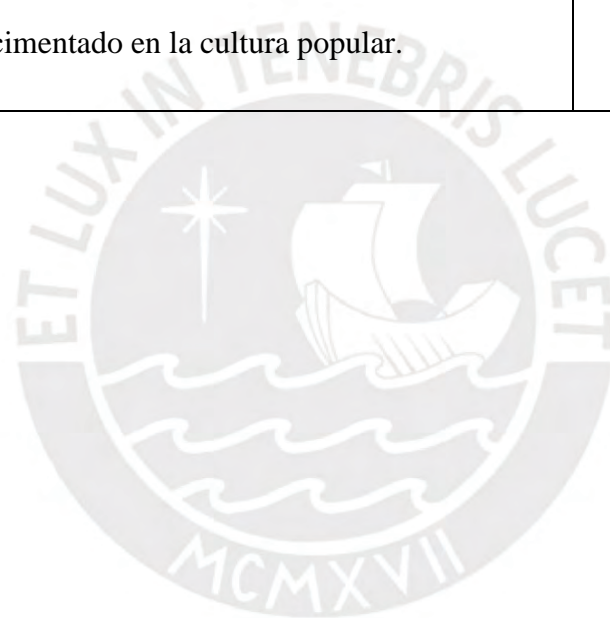
o Sinopsis:

Miniserie de TV (2021). 9 episodios. Combinando el estilo clásico de las sitcoms con el MCU (Universo Cinematográfico de Marvel), cuenta la historia Wanda Maximoff y Vision, dos seres con superpoderes que viven una vida idílica en las afueras de una ciudad hasta que un día comienzan a sospechar que no todo es lo que parece.

Matriz de Preguntas Objetivos e Hipótesis de la Investigación

Preguntas de Investigación	Hipótesis de Investigación	Objetivos de Investigación
<p>Pregunta general:</p> <p>¿Cuál es el desarrollo de la representación de la brujería en el Universo cinematográfico de Marvel mediante el personaje de la Bruja Escarlata?</p>	<p>Se reconoce un cambio en la representación de la brujería mediante el personaje de la Bruja Escarlata, así como un acercamiento a una representación con perspectiva feminista; sin embargo, la brujería continua siendo asociada a un enfoque negativo.</p>	<p>Determinar el desarrollo en la representación de la brujería dentro del entretenimiento audiovisual de superhéroes mediante el análisis narrativo y visual del personaje de Wanda Maximoff y su alter ego, la Bruja Escarlata.</p>
<p>Pregunta específica: ¿Cómo es el desarrollo narrativo del personaje de Wanda Maximoff vinculado con la brujería dentro de la serie WandaVision?</p>	<p>El desarrollo narrativo del personaje de Wanda Maximoff se corresponde con su evolución como bruja, teniendo relación con su estado emocional y sus relaciones personales.</p>	<p>Conocer el desarrollo del personaje vinculado a la brujería de Wanda Maximoff en la serie WandaVision.</p>

<p>Pregunta específica: ¿Cómo se representa visualmente la brujería mediante el personaje de Wanda Maximoff en la serie WandaVision?</p>	<p>La representación visual de la brujería a través de Wanda Maximoff cambia conforme el personaje acepta su naturaleza de bruja, apegándose al estereotipo cimentado en la cultura popular.</p>	<p>Reconocer y analizar el planteamiento visual de la brujería representada en Wanda Maximoff en la serie WandaVision.</p>
--	--	--



Variables	Subvariables	Indicadores
Variable 1 Construcción narrativa de Wanda Maximoff	<ul style="list-style-type: none"> - Arquetipo del personaje de bruja. 	<ul style="list-style-type: none"> - Fisionomía - Relación con la maternidad - Interacción con las figuras masculinas - Rol en la sociedad
	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo del personaje de Wanda Maximoff. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estado inicial - Conflictos internos - Conflictos externos - Desenlace
Variable 2 Representación visual de Wanda Maximoff	<ul style="list-style-type: none"> - Dirección de cámara 	<ul style="list-style-type: none"> - Encuadres - Iluminación

	<ul style="list-style-type: none">- Dirección de arte	<ul style="list-style-type: none">- Maquillaje y peinado- Vestuario- Utilería
--	---	---



Fichas de análisis:

FICHA 1	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 1	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos claros, color de cabello claro (no se define debido a la colorización en blanco y negro del episodio).
	Relación con la maternidad	Durante la escena de la cena, se cuestiona si Wanda tiene hijos, aunque ella no responde porque se percata de que no tiene una historia previa con su esposo.
	Interacción con las figuras masculinas	<p>Con su esposo: Sus acciones buscan preservar la dinámica de pareja y apoyar al crecimiento profesional de su esposo.</p> <p>Con sus vecinos: Aparenta una imagen de ama de casa perfecta mientras intenta ocultar sus capacidades mágicas.</p>
	Rol en la sociedad	Ama de casa

FICHA 2	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 2	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo.
	Relación con la maternidad	Durante el episodio se da importancia a un evento para recaudar fondos para los niños. Luego de ello, Wanda se induce un embarazo para hacer avanzar su historia junto a Visión.
	Interacción con las figuras masculinas	Con su esposo: Busca integrarse en su vecindario junto a su esposo, ayudándolo con su magia a mantener su fachada de personas corrientes. Se da a entender que también controla su entorno para que se mantenga dentro de la realidad falsa.
	Rol en la sociedad	Ama de casa, vecina comprometida

FICHA 3	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 3 y 4	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo.
	Relación con la maternidad	Wanda expresa entusiasmo por ser madre. Su embarazo avanza rápidamente y Wanda da a luz a mellizos. Ante la amenaza de que haya una infiltrada en su realidad creada, que pone en peligro a su familia, decide expulsarla.
	Interacción con las figuras masculinas	Con su esposo: Wanda se posiciona como alguien que necesita constantemente de la presencia y las acciones de su esposo, pero ella realmente termina controlando todo su entorno solo para tener la sensación de que su vida es una sitcom. Esto lleva a que Visión, un sujeto que previamente estaba muerto, vuelva a la vida sin autonomía sobre sus acciones, sino responda a lo que Wanda quiere que haga.

		<p>Su hermano: Aunque no aparece en pantalla, la mención de su hermano fallecido hace que Wanda pierda el control de su realidad falsa, aunque es breve e intenta reconfigurar todo para que parezca que nunca sucedió.</p> <p>Con su médico: Escucha el diagnóstico médico, aunque es consciente de que su embarazo es atípico y no se desarrolla de la misma forma que un embarazo normal.</p>
	<p>Rol en la sociedad</p>	<p>Ama de casa, madre</p>

FICHA 4	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 5	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo.
	Relación con la maternidad	Los hijos de Wanda crecen rápidamente y no responden a los deseos de su madre, al contrario de los otros personajes. Esta falta de control hace que Wanda se sienta superada por la situación
	Interacción con las figuras masculinas	<p>Con su esposo: Wanda niega constantemente lo que Vision percibe de su entorno, por lo que Visión duda de sí mismo. Sin embargo, esto hace que Visión comience a investigar y luego desconfíe y se enfrente a Wanda.</p> <p>Con sus hijos: Ambos poseen libre albedrío dentro de la realidad creada por Wanda, haciendo que cuestionen a su mamá por situaciones que ella intenta esconder y/o negar.</p>

	Rol en la sociedad	Madre y vecina. Antagonista del poder estatal.
--	--------------------	--



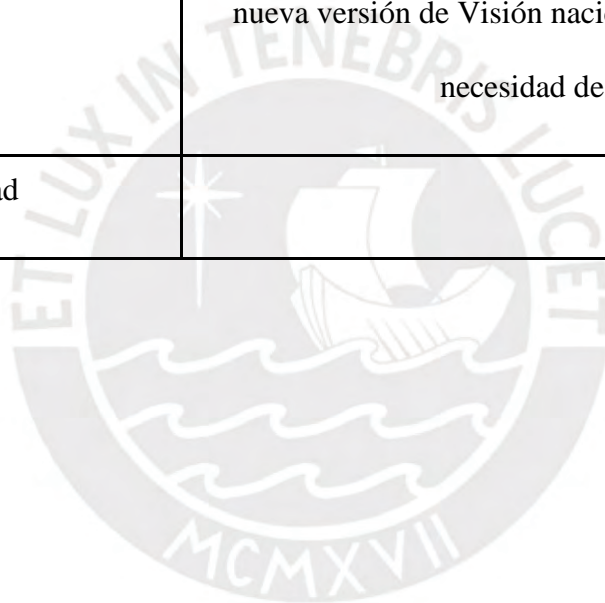
FICHA 5	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 6	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo.
	Relación con la maternidad	Wanda continúa ejerciendo su rol de madre cuidando a sus hijos, y también instruyendolos en el uso de sus habilidades.
	Interacción con las figuras masculinas	<p>Con su esposo: La desconfianza crece dentro de la pareja, lo que hace que Visión decida explorar y poner su vida en peligro. Wanda actúa en respuesta a esto expandiendo el terreno que controla para protegerlo.</p> <p>Con sus hijos: Wanda descubre que ambos tienen poderes igual que ella y su hermano, a lo que reacciona sin ningún inconveniente, a pesar del desconocimiento. Además se la ve empeñada en ocultarles la realidad falsa, ya que es consciente de los cuestionamientos que ellos le harían ante cualquier</p>

		<p>anomalía.</p> <p>Con su hermano: La aparición repentina, y con una apariencia distinta, de su hermano hace que Wanda lo cuestione sobre si es real o no, ya que tampoco sabe cómo apareció debido a que se encuentra muerto. Se percibe una relación tensa entre ellos, ya que Wanda no considera la actitud de su hermano como una influencia positiva para sus hijos.</p>
	<p>Rol en la sociedad</p>	<p>Madre, vecina y antagonista del poder estatal.</p>

FICHA 6	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 7	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo.
	Relación con la maternidad	Se nota que Wanda está agotada y comienza a dejar de lado la crianza de sus hijos para tomarse un tiempo para ella. Estas acciones hacen que sus hijos se pongan en peligro.
	Interacción con las figuras masculinas	<p>Con su esposo: Wanda no se molesta en ir a buscar a su esposo, haciendo referencia a que sabe que se encontrará bien.</p> <p>Con sus hijos: Deja de lado la crianza de sus hijos, buscando tomarse un descanso de sus responsabilidades.</p>
	Rol en la sociedad	Madre y antagonista del poder estatal.

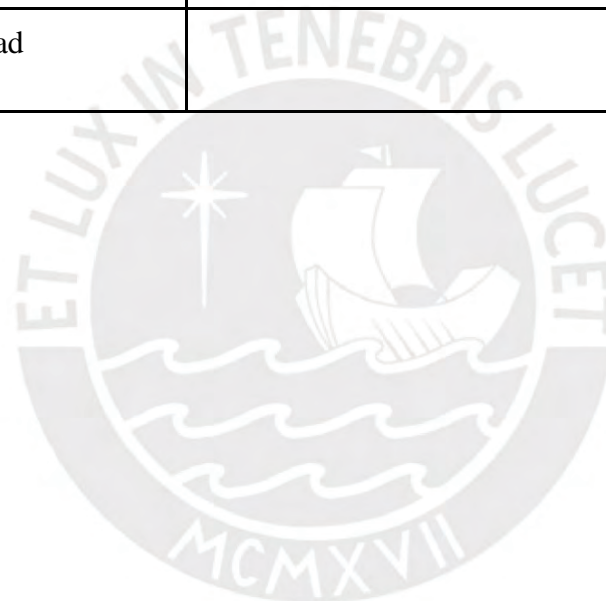
FICHA 7	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 8	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo.
	Relación con la maternidad	Wanda accede a visitar sus recuerdos pasados junto con Agatha para no poner en peligro la vida de sus hijos, los cuales han sido capturados por su vecina.
	Interacción con las figuras masculinas	<p>Todas las interacciones vistas se refieren al pasado de Wanda</p> <p>Con su hermano: Cuando eran pequeños, Wanda tenía un rol más activo en la dinámica con su hermano. Al haber sobrevivido juntos a la muerte de sus padres, ambos se vuelven unidos, por lo que su pérdida es muy significativa para Wanda.</p> <p>Con Visión: Al no contar con su hermano como compañero, Wanda comienza a</p>

		<p>desarrollar un vínculo de apoyo con Visión, lo que luego se convierte en su relación amorosa. Cuando ve su cuerpo desmantelado, pretende robarlo, pero finalmente decide no hacerlo. Esto hace que Wanda emprenda el viaje a Westview, el pueblo que luego tomaría bajo su control y donde proyectará a una nueva versión de Visión nacida de ella misma, debido a que se siente en la necesidad de aplacar su soledad y tristeza.</p>
	<p>Rol en la sociedad</p>	<p>Anti heroína.</p>

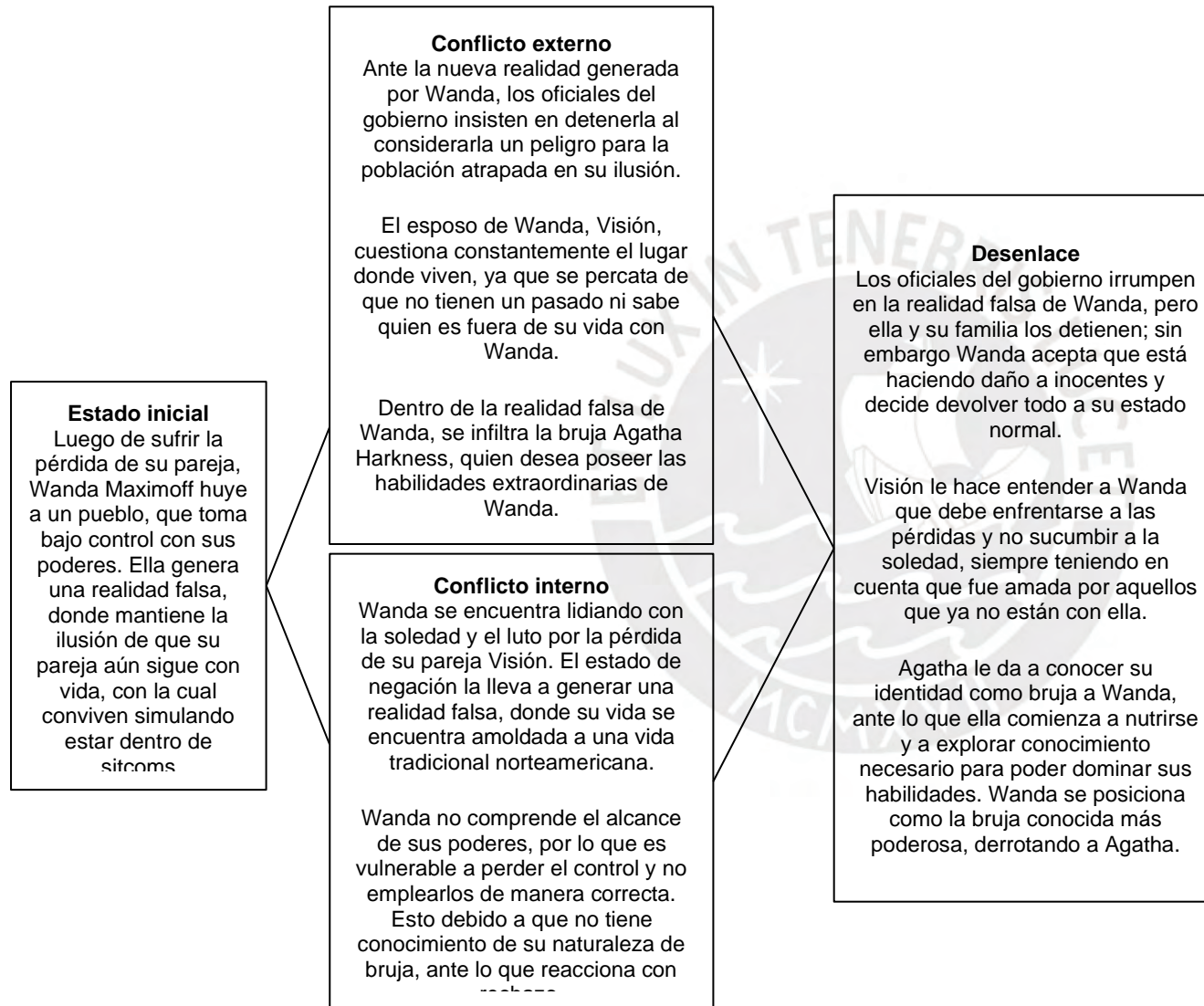


FICHA 8	Indicadores de arquetipo de personaje	
Episodio 9	Fisionomía	Figura femenina correspondiente con los cánones de belleza norteamericano, tez clara, ojos verdes, color de cabello castaño rojizo. Cuando Wanda libera sus poderes, todo en ella toma un tono rojizo, predominando sus ojos y su cabello.
	Relación con la maternidad	Wanda protege a sus hijos de Agatha, quien los usa como carnada para absorber sus poderes. Durante el enfrentamiento contra Agatha y los entes del gobierno, Wanda deja que sus hijos se unan y ayuden, dándoles a entender que su legado como héroes continuará. Al aceptar que sus hijos son proyecciones de sus deseos y que no son verdaderos, ellos desaparecen junto con la realidad falsa que Wanda deja de proyectar.
	Interacción con las figuras masculinas	Visión: Ahora que Visión tiene pleno conocimiento de la situación, Wanda ya no ejerce ningún control sobre él y su relación, disculpándose por haber provocado esa situación. Ambos toman acción y se tratan de manera recíproca,

		<p>haciendo que puedan unir fuerzas para defenderse de Agatha y de los armamentos del gobierno que busca dismantelar la realidad de Wanda. Sin embargo, Wanda acepta que sus acciones no son éticas y toma la decisión de borrar su realidad, incluyendo a Visión.</p>
	Rol en la sociedad	Anti heroína



Desarrollo de personaje dentro de la serie:



Fichas de dirección de cámara y arte:

FICHA 9	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 1 Secuencia: Wanda	Encuadres	Formato multicámara. Plano medio, conjunto y primeros planos de Wanda. Formato 4:3.	Maquillaje y peinado	Maquillaje contrastado. Peinado ondulado con volumen clásico de los años 50.
prepara la cena para	Iluminación	Iluminación con poco contraste, artificial, clásica de sitcoms grabadas en estudio	Vestuario	Vestido, delantal de cocina, zapatos bajos.
el jefe de Visión y su esposa	Colorización	Intervienen la imagen para verse en blanco y negro.	Utillería	Utensilios de cocina

FICHA 10	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 3 Secuencia: Wanda da a luz a sus hijos.	Encuadre	Combinación entre formato multicámara de las sitcoms, ángulos cenitales, contrapicados. Formato 4:3.	Maquillaje y peinado	Maquillaje natural. Cabello suelto, largo y alisado, con tonos rojizos.
	Iluminación	Iluminación con poco contraste, artificial, clásica de sitcoms grabadas en estudio	Vestuario	Vestido con franjas de colores vibrantes donde resalta el rojo, botas altas y aretes de aros pequeños.
	Colorización	Colorización cálida con influencias del technicolor	Utilería	No presenta.

FICHA 11	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 4 Secuencia: Wanda expulsa a Geraldine de su realidad controlada.	Encuadre	Abandona el formato multicámara. Hay movimiento de la cámara. Ligeros paneos y zoom in. Cambio de formato de 4:3 a 21:9. Salto de eje.	Maquillaje y peinado	Maquillaje natural. Cabello suelto, largo y alisado, con tonos rojizos.
	Iluminación	Iluminación contrastada, artificial.	Vestuario	Vestido con franjas de colores vibrantes donde resalta el rojo, botas altas y aretes de aros pequeños.
	Colorización	Colorización cálida con influencias del technicolor.	Utilería	Haces de luces representando la magia de Wanda.

FICHA 12	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 5 Secuencia: Wanda y Visión discuten	Encuadre	Formato multicámara de las sitcoms, Hay movimiento de la cámara. Paneos y zoom in. Formato 16:9.	Maquillaje y peinado	Maquillaje ligeramente marcado. Cabello ondulado voluminoso, suelto, con tonos rojizos.
	Iluminación	Iluminación contrastada, artificial.	Vestuario	Camisa a cuadros y jeans con tirantes, predomina el color azul con ligeros tintes de rojo, pulsera delgada y zapatillas rojas
	Colorización	Colorización cálida.	Utilería	Haces de luces representando la magia de Wanda.

FICHA 13	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 6 Secuencia: Wanda expande el Hex para salvar a Visión.	Encuadre	Cámara en movimiento. Variaciones constantes entre ángulos, paneos. Cambio de formato de 16:9 a 21:9.	Maquillaje y peinado	Maquillaje ligeramente marcado, destacan los labios rojos. Cabello ligeramente ondulado, suelto, con tonos rojizos.
	Iluminación	Iluminación contrastada, artificial.	Vestuario	Body rojo, leggings rosados, capa roja, guantes rojos, botas rojas y corona roja.
	Colorización	Colorización cálida al interior del Hex, fría fuera del Hex.	Utilería	Haces de luces representando la magia de Wanda.

FICHA 14	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 7 Secuencia:	Encuadre	Cámara en movimiento. Variaciones constantes entre ángulos, paneos. Cambio de formato de 16:9 a 21:9.	Maquillaje y peinado	Maquillaje natural. Cabello sujetado, alisado, con tonos rojizos.
Wanda descubre la	Iluminación	Iluminación contrastada, artificial.	Vestuario	Polo oscuro, jeans azules, casaca deportiva roja y zapatillas blancas, anillo de boda.
identidad de Agnes	Colorización	Colorización fría.	Utilería	Libro de hechicería.

FICHA 15	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 8 Secuencia: Wanda crea su realidad ficticia dentro del Hex.	Encuadre	Cámara en movimiento. Variaciones constantes entre ángulos, paneos. Formato de 21:9.	Maquillaje y peinado	Maquillaje natural. Cabello suelto, ondulado, con tonos rojizos.
	Iluminación	Iluminación contrastada, artificial.	Vestuario	Polo rojo, pantalón negro, gabardina oscura y botines negros.
	Colorización	Colorización fría.	Utilería	Mapa de Westview donde marca el terreno para su futura casa, haces de luces representando la magia de Wanda.

FICHA 16	Dirección de cámara		Dirección de arte	
Episodio 9 Secuencia: Wanda adopta su identidad como La Bruja Escarlata	Encuadre	Cámara en movimiento. Variaciones constantes entre ángulos, paneos. Formato de 21:9.	Maquillaje y peinado	Maquillaje marcado, destacan los labios rojos oscuros. Cabello ondulado, suelto, con tonos rojizos.
	Iluminación	Iluminación contrastada, artificial, filtros rojos.	Vestuario	Diadema guinda, corsé guinda con caída a modo de falda larga, pantalones negros, guantes guindas y botas largas.
	Colorización	Colorización fría.	Utilería	Haces de luces representando la magia de Wanda, runas de magia.