

**Recodificación del género a través de la heroína distópica:
Análisis de *Divergente* (2014)**

**A Recodification of Gender through the Figure of the Dystopian
Heroine: Analysis of *Divergent* (2014)**

Rocío Riestra-Camacho
Universidad de Oviedo
rocoriestra23@gmail.com

Recibido 17 febrero 2018
Aceptado 11 abril 2018

Resumen

El objetivo de este artículo es el de analizar, siguiendo una teorización postestructuralista, en qué medida la película *Divergente* (2014) deconstruye binarismos de género a través de la representación agentiva de su protagonista, Beatrice Prior. Este análisis deconstructivo propone que es necesario diferenciar entre un análisis de género a nivel espacial, orientado a identificar elementos estereotipados de género en las denominadas 'facciones', de un análisis de género a nivel identitario. Se investiga el filme de acuerdo a técnicas analíticas cinematográficas y de hermenéutica textual. Así, a nivel identitario, las conductas y rasgos de la heroína de *Divergente* pueden ser entendidas como características *humanas*, rompiendo la caracterización dialéctica de rasgos masculinos / femeninos. La agentividad que se desprende de tal entendimiento contribuye a una identificación del público con la protagonista como heroína, si bien esto no se traduce en una lectura feminista.

Palabras clave: *Divergente*, distopía, género, corporeidad, agencia.

Abstract

The aim of this article is to analyze through poststructuralism to what extent the film *Divergent* (2014) deconstructs gender binarisms through the agentic representation of its heroine, Beatrice Prior. This analysis contends that it is necessary to distinguish between two levels of gender analysis. On the one hand, conducting a spatial analysis of the so-called 'Factions' in the film can lead to an over simplistic identification of gender stereotypes in them. A gender analysis conducted on an identitarian basis, on the other,

helps to complexify such panorama. At this level of analysis, the heroine's comportment and characteristics can be understood as *human* traits, canceling a dialectic understanding of them as either masculine or feminine. The resulting agentic characterization aids audiences to identify with the protagonist as a heroine, though not to a feminist reading of the film.

Key words: *Divergent*, dystopia, gender, corporality, agency.

“I moved my lips and wondered how the rain
would taste if my tongue were made of stone.
And wished it was. And whispered so that no one
could hear it but him: *make me a heroine.*”

Eavan Boland, “Heroic”

1. INTRODUCCIÓN

En el cine o en la literatura, ser una de las protagonistas no equivale a ser la heroína. Ni siquiera ser la protagonista *principal* lo garantiza. Un rápido recorrido por la filmografía occidental comercial de acción de los últimos lustros ha reiterado una realidad bien diferente a través de sus actrices estrella. El personaje de Lara Croft (Angelina Jolie), uno de los ejemplos más estudiados, se acercó a las puertas de convertirse en superheroína. Sus comportamientos a veces maniqueamente contruidos la acercan más, sin embargo, a la figura del hombre de acción, como el guerrero o el soldado. Desde el punto de vista escénico, uno de los mayores obstáculos ha sido la hipersexualización de la actriz. En ese sentido, Brown insiste en que características primarias de estos, como el uso de la fuerza, se subordinan en ella a una feminidad fetichizada (2011: 245). A través de escenas con vistas fragmentadas de su cuerpo, focalizado como sexualmente deseable y pasivo, Croft reiteradamente ha sido representada para una ‘mirada masculina’ (Mulvey, 1988). Incluso el propio contenido argumental ha contribuido a ello, pues los romances que tantas veces acompañan a su misión no hacen sino reforzar la conclusión de que esta protagonista de acción se ha construido, ante todo, como objeto de deseo de un espectador hombre. Alicia Vikander, la actriz que actualmente da vida a Lara Croft, permanece inexplorada en este sentido.

Protagonistas asimismo más recientes, especialmente en el cine de acción distópico, tienden hoy a aunar cualidades de ambos géneros; siendo presentadas como personajes guerreros a la par que racionales que no tienen por qué dejar de lado su feminidad o únicamente adoptar una performatividad masculina. La literatura coincide en que la

distopía es efectivamente un espacio dúctil donde reinscribir el género. Para Vargas (2015: 116) la mezcla de convención e invención de la tipología distópica es una forma de presentar cómo la realidad futura podría cambiar en los nuevos términos que demanda el presente, incluyendo a los de género. También en *Declaration of Independence: Empowered Girls in Young Adult Literature, 1990-2001* se defiende esta primacía de las películas y literatura distópicas como reinscriptoras del sistema sexo/género, ya que sus autoras coinciden en que precisamente a través de la creación del mundo antiutópico las protagonistas consiguen su oportunidad de autorrealizarse y empoderarse como heroínas fuera de los cánones de feminidad (Brown y St. Clair, 2002: 129). Este sería el caso de la protagonista de la saga cinematográfica de *Los juegos del hambre* (2012). Popularmente se ha analizado a Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence) como la definitiva heroína de acción, y en el terreno académico los análisis leen “una heroína radical” o “la heroína contemporánea del cine de acción” (Kirby, 2015). Tales lecturas posfeministas celebratorias de esta genealogía del *girl power* son problemáticas por varios motivos. Para Woloshyn y Lane “[they] situate girls as powerful, no longer marginalized” (2012: 3).¹ Específicamente en el caso de la adaptación para el cine de la trilogía, estos análisis se dejan en el tintero, además, cómo la heroicidad de Katniss sigue operando en términos binarios y performativos del género. De facto, Katniss Everdeen supone un personaje simultáneamente masculinizado y feminizado frente a Beatrice Prior, la heroína de *Divergente* (2014) que este artículo se propone analizar. Beatrice se puede analizar como una heroína cuya divergencia identitaria indica un rechazo a un único itinerario vital que le correspondería según un género también unitario. El nivel de agencia que consigue de esta manera y el tipo de heroína que representa resultan más eficaces que en Katniss, tanto que para Lopez-da Silva “when comparing the agency of female protagonists in contemporary dystopian YA [Young Adult] literature that have adapted for the silver screen, Tris Prior of the *Divergent* series is the exact antithesis of Katniss Everdeen” (2016: 23).² Para llevar a cabo este análisis he dividido el estudio de la película, el cual abordo en el apartado tercero, en dos partes. Por un lado, examinaré la codificación en términos de género de la sociedad presentada a través del sistema de facciones en el filme, tratando de demostrar sus limitaciones. Después, estudiaré cómo se representa la capacidad agentiva de Beatrice mediante determinadas técnicas argumentales y escenográficas. Finalizaré en

¹ Todas las traducciones han sido elaboradas por la autora.

“Se presenta a las adolescentes no ya marginalizadas sino empoderadas”.

² “Al comparar la agencia de protagonistas femeninas en la literatura distópica juvenil actual que han sido adaptadas al cine, Tris Prior de la saga *Divergente* es la antítesis exacta de Katniss Everdeen”.

un último apartado con la síntesis de las contribuciones obtenidas para aportar una conclusión al artículo.

2. BREVE RESUMEN DE LA PELÍCULA Y DATOS TÉCNICOS

Divergente es una película dirigida por Neil Burger en 2014 y ha sido producida en los Estados Unidos como la primera parte de la saga de igual denominación. Está basada en la trilogía literaria homónima escrita por Veronica Roth y publicada entre 2011 y 2013. La historia se sitúa durante un futuro no especificado en la ciudad de Chicago, que ha sido devastada tras un conflicto bélico. Su organización social posterior responde a una división en distintos grupos o facciones, que incluyen a Abnegación, Cordialidad, Verdad, Osadía y Erudición, categorías cada una de las cuales favorece un ideario de valores y ocupaciones concretas. Beatrice Prior, interpretada por Shailene Woodley, da nombre a la protagonista de la ficción. Junto con su hermano Caleb (Ansel Elgort) y sus padres, Andrew (Tony Goldwyn) y Natalie (Ashley Judd), Beatrice pertenece a Abnegación, donde priman valores como el altruismo y la humildad. Sin embargo, tras el test de aptitud que todo adolescente ha de pasar en la ciudad al cumplir los dieciséis años, pasará a formar parte por su propia elección de Osadía, la facción guerrera. Su decisión contrasta con el resultado del examen, que fue inconcluso para Beatrice, dando resultados dispares e inabarcables por una única facción. Su personalidad responde, en realidad, a tres facciones simultáneamente (Abnegación, Osadía y Erudición). Este hecho resulta clave para el fondo argumental, ya que esta divergencia la convierte automáticamente en una amenaza para el gobierno dado que supone un desbarajuste del sistema de facción única y, por tanto, del orden público. Además, provoca en Beatrice un conflicto identitario de no-pertenencia a ninguna de estas categorías sociales. Estas son las razones básicas por la que Beatrice lucha por integrarse en Osadía como su nueva facción. A través de un duro autoentrenamiento de su fisionomía consigue asegurar su puesto en los tests físicos de Osadía. Su divergencia le confiere la facilidad para superar las posteriores pruebas mentales pero es también la que, una vez descubierta, la sitúa en peligro de ser eliminada por el gobierno. De todas formas, esta diferencia será la que igualmente le permita abortar tal misión y completar sus propios planes.

3. ANÁLISIS FÍLMICO DE *DIVERGENTE* (2014) EN CLAVE DE GÉNERO

3.1. ¿Una facción por persona?

Muchas de las sinopsis, ya sean de páginas de crítica de cine o de publicaciones académicas, hablan de cinco facciones (las arriba indicadas) que estructuran el Chicago de

la saga *Divergente*. Algunas hablan de seis, puesto que incluyen a la de las ‘gentes sin facción’ (*the factionless* en la versión en inglés). En un primer nivel, la existencia de estas facciones, sean cinco o seis, responde a la tradición noseológica occidental que tiende a encasillar a las personas en función de cierta(s) característica(s) en nuestra sociedad actual, como el sexo/género y la edad, o la “raza” en algunos contextos. Cinematográficamente, esto habría sido representado con anterioridad en películas tan populares como la saga *Harry Potter*, con su sistema de ‘Casas’, que resultó muy influyente por sus resultados identificatorios y performativos producidos entre el público (Hintz, Basu y Broad, 2013: 22). Criticando el reduccionismo social que implica, estos autores indican que el sistema en *Harry Potter* representa la rigidez de un régimen clasificatorio que solo a veces aparece ligeramente ‘problematizado’. En el caso de que “a character’s complexity is discovered to be inadequately represented by his House allegiance” (Hintz, Basu y Broad, 2013: 22) esta rigidez se desmorona, dando pie a lecturas más inclusivas.³ Retomo esta idea para mi análisis de las facciones de *Divergente* como recodificadoras del sistema sexo/género a través de su protagonista, que no encaja definitivamente en ninguna y sería también por tanto un sistema clasificatorio posibilitador, concretamente en términos de género.

En la literatura, el análisis más completo sobre la construcción a través del género de las facciones de *Divergente* es el elaborado por Hanna Smith en “Permission to Diverge: Gender in Young Adult Dystopian Literature”. La autora argumenta que los rasgos definitorios de cada una de las facciones se hallan codificados en términos binarios de género porque pueden ser asociados a “qualities stereotypically valued by different genders” (Smith, 2014: 7).⁴ Para la autora, cualidades como la lógica, la fuerza, la resolutividad, la autonomía, la valentía y el control emocional son clave en las facciones de Osadía, Erudición y Verdad (2014: 9). La capacidad de compasión, la entrega desinteresada, la emoción, la intuición, el compromiso y la vulnerabilidad serían características propias de Abnegación y Cordialidad. Según Smith (2014: 7), las primeras corresponderían a estereotipos del género masculino y las segundas a las del femenino. El aspecto cuestionable de este análisis es, como han destacado Ames y Burcon, que serían estereotipos concretamente asociados al *entorno* de la acción: “She [Smith] reads the setting itself [...] as gendered” (2016: 53).⁵ Es pues en términos de espacio donde puede defenderse que la película secunda ciertos estereotipos de género. Pero no tan fácilmente

³ “La complejidad de un personaje no se corresponde con una representación de su adscripción a una casa correspondiente”.

⁴ “Cualidades valoradas estereotípicamente por los diferentes géneros”.

⁵ “Interpreta el propio escenario de la acción en términos de género”.

en términos identitarios. El elemento subversivo más evidente en este sentido, aunque parezca una obviedad, es que en todas las facciones conviven personas independientemente de su género. Es decir, una facción feminizada como Abnegación no está solo formada por mujeres –su dirigente es un hombre, por ejemplo. Sería necesario poseer una formación académica universitaria en un área como ‘espacialidad y género’ para asimilar la sutileza que implica que el *setting* de la película ha sido codificado siguiendo parcialmente tipologías de masculinidad/feminidad tradicionales. Se podría defender por el contrario que para el espectador o espectadora medio, generalmente adolescente, los comportamientos de los protagonistas, como nivel de identificación más accesible (Hintz, Basu y Broad, 2013: 1), no se perciben como asociados al sistema sexo/género. De esta manera la legitimización de estereotipos binarios de género que denuncia Smith pierde terreno.

Según este análisis desde el punto de vista de lo personal por encima de lo espacial, la facción a la que Beatrice entra a formar parte cobra especial relevancia. Osadía, el grupo guerrero, aparece representado de manera similar a un ejército de la sociedad actual. La existencia de mujeres en la facción no es un reflejo distinto a la realidad; paulatinamente estas van accediendo a distintos puestos del ejército de manera cada vez más normalizada. Sigue siendo importante, no obstante, su representación en la pantalla porque contribuye a forjar el hecho de que las mujeres ya no necesitan que las rescaten sino que ellas mismas son también “salvadoras”. Como indica Yuval-Davis “la participación de las mujeres en las fuerzas armadas puede erosionar una de las construcciones culturales más poderosas de las colectividades nacionales: aquella según la cual “mujeres-e-hijos” (“*womenandchildren*”) son la causa por la que los hombres van a la guerra” (1998: 169). La película muestra, no obstante, diferencias cruciales al género respecto al ejército. Por una parte, la cantidad de mujeres en Osadía frente a la de hombres está equilibrada, algo que aún no ha ocurrido en la actualidad. La paridad, además, no es solo cuantitativa sino cualitativa. Es trascendental que en Osadía no existen diferencias de tratamiento o promoción según el sexo. Hay una frase que explicita este tratamiento igualitario, referida a una segregación por la *experiencia* en la facción: “you [transfers] will train separately from the Dauntless-born, but we will rank you together” (34’27”-34’31”).⁶ Las tareas o trabajos a desempeñar en Osadía, “leadership, guarding the fence or keeping the factions

⁶ “En el caso de los transferidos entrenaréis separados de los nacidos en Osadía, pero os calificaremos a todos juntos”.

from killing each other” (34’37”-34’40”), dependen asimismo del ránking.⁷ Para Hodge esto enfatiza que la habilidad y el estatus social en *Divergente* son independientes del sexo: “In this society gender is based on ability, not genitalia” (2014: 5).⁸ Por lo tanto la apuesta resulta en su representación de la facción guerrera subversiva del argumento biologicista por el que las mujeres son físicamente menos capaces que los hombres e implica de manera más general un posicionamiento efectivo frente a los estereotipos de género en el trabajo.

3.2. Beatrice Prior: técnicas argumentales y escénicas agentivas

Varias publicaciones han destacado que el primer paso para una adecuada representación de la capacidad agentiva de Beatrice es su resolutivez en la ceremonia de elección de facciones (López da Silva, 2016: 30; Day, Green-Barteet y Montz, 2014: 60-61). En primera instancia señala de nuevo un desafío al compartimento estanco de la biología como destino, puesto que su traspaso a Osadía supone “rebel[ing] against her natal faction of Abnegation” (Day, Green-Barteet y Montz, 2014: 61, énfasis añadido).⁹ En términos más generales, es un relevante acto de agencia dado que implica la introducción por parte de Beatrice del componente de su propia subjetividad en dos niveles sociales. En un primer nivel indica que está dispuesta a alejarse de la institución de nacimiento, la familia. Además, y esto sería clave como elemento de subversión en el género distópico, rechaza la institución cultural-gubernamental del sistema de facciones. Como indican Day, Green-Barteet y Montz el sistema de facciones obliga a sus miembros a integrarse como *objetos* de una sociedad represiva, a aceptar “their position as powerless subordinates” en aras de obtener una supuesta seguridad (2014: 36).¹⁰ La mayoría de los ciudadanos secunda las expectativas del sistema, renegando así de parte de su propia individualidad. En contraste, Tris reclama su subjetividad “claim[ing] agency as [she] learns power exists only in action” (2014: 37).¹¹ La representación escénica del momento de decisión para Beatrice en la ceremonia colabora con su empoderamiento. Durante el acto, los dos primeros chicos que eligen escogen su facción de nacimiento, pero el tercero, de Erudición, se trasvasa a Cordialidad. En estos momentos la cámara establece un contraste en la percepción del instante para Beatrice. Un primer plano destaca cómo al escucharle elegir ella abre los ojos resuelta, enfatizando su epifanía personal.

⁷ “Tareas de liderazgo, de proteger la valla o de evitar que las facciones se enfrenten y maten entre ellas”.

⁸ “En esta sociedad el género se basa en consideraciones de habilidad, no de genitales”.

⁹ “Una rebelión ante Abnegación, su facción *de nacimiento*”.

¹⁰ “Su posición como subordinados desprovistos de poder”.

¹¹ “Reclamando su agencia al entender que el poder únicamente existe en la acción”.

Cuando le corresponde a ella misma escoger, la cámara ofrece un *p.o.v shot* o plano cenital de las vasijas sobre las que ha de verter su sangre a modo de juramento por la facción electa, junto a un posterior plano de contrapicado de su rostro. Según Hui “[this] low angle shot establishes how *she* is in control of what faction she will join” (2015: énfasis en original).¹² Con estos dos tipos de plano se dota de gravedad a la reflexión y autodeterminación de Beatrice. Cuando la cámara se detiene finalmente en la de Osadía, la cámara aumenta la velocidad, dando intensidad a la resolutivez de Beatrice, quien rectifica la posición de su mano sobre esta vasija, y ofrece finalmente un simbólico plano detalle de la sangre hirviendo al contacto de las brasas, emblema de la facción guerrera. Inmediatamente pasa a un primer plano centrado en el rostro semi-sonriente y satisfecho de la protagonista, con un fondo distorsionado del público, haciendo uso de la técnica de ‘profundidad de campo’. Justo después ofrece el plano inverso, su rostro queda desdibujado y la cámara reconstituye la nitidez del fondo, donde aparece el público contrariado y sus padres sorprendidos. Esto contribuye a reforzar el individualismo de su decisión.

A partir de su entrada en Osadía, Beatrice toma varias decisiones que contribuyen a forjar su propia identidad, confiriéndole agencia. El primer paso es autobautizarse como Tris. Más adelante, la mayoría de las resoluciones que adopta son referentes a su corporeidad. Es destacable que uno de los motivos por los que Tris elige la facción guerrera es porque esta no condena el cuidado de la apariencia física, mientras que Abnegación sí, al considerarlo una actitud vanidosa. Beatrice decide no renunciar a su cuidado porque desea (re)conocer su propio cuerpo. Una de las primeras escenas del filme así lo expresa, pues muestra a la protagonista tras recibir un corte de cabello contemplándose en el espejo, lo cual es censurado por su madre ya que supera el tiempo permitido por las normas de Abnegación. No es casualidad que su estrategia para superar las pruebas mentales en Osadía consista en contemplar su reflejo en diferentes superficies. El autoconocimiento le sirve a Tris para reconocer que lo que está viviendo es una simulación. Se podría defender que esto supone una deconstrucción de la visión negativa que existe en la sociedad acerca de la autocontemplación a la que las mujeres someten sus cuerpos, entendida como vanidad, pero que en la película se recodifica como una necesidad de la subjetividad humana necesaria al desarrollo de una identidad completa. Paulatinamente, Tris irá moldeando su identidad a través de una modificación de su musculatura. Una de las escenas de la película comienza en el dormitorio de Osadía, en plena noche, con Tris escabulléndose a la zona de entrenamiento. Hay un momento en el

¹² “El plano cenital enfatiza cómo es *ella misma* quien controla la facción a la que se unirá”.

que la cámara ofrece un plano detalle de sus puños ensangrentados de golpear su saco. A partir de entonces se inicia una canción: ‘My blood’ (2012) (Mi sangre), de Ellie Goulding. Las escenas de Tris progresando en las pruebas físicas de los días siguientes van pasando deprisa al tiempo que se eleva el volumen de la canción. El propio director ha comentado sobre la canción y la cantante que fueron elegidas como representativas de la “inner voice of our heroine Tris” (Wikipedia, 2014).¹³ Su uso sería un ejemplo de ‘identification music’ (música para empatizar), aquella que “can create a dynamic subjective bond between the action onscreen and the viewer, which moves between them and the emotions of the characters, externalizing them from the narrative and unifying the emotions of the audience” (Rothwell, 2007: 18).¹⁴ Es decir, con esta elección musical y la superposición *in allegro* de múltiples escenas se consigue que el público sienta el progreso de Tris; en esencia, que se identifique con el empoderamiento que está viviendo la protagonista.

Este tipo de preparación física de un personaje femenino en el cine ha supuesto tradicionalmente un seguimiento del problemático “postfeminist spirit of agency and empowerment via preparation of the body in anticipation of the male gaze” (Dubrofsky y Wood, 2015: 99).¹⁵ En la película, este principio queda parcialmente subvertido. La mirada masculina para la que iría dirigido el nuevo cuerpo de Beatrice no se produce. La observación de Tobías (alias Cuatro, el *lead* romántico de Beatrice en la película) se neutraliza mediante la elisión de las típicas escenas de fragmentación corporal de la protagonista. Al contrario, no obstante, Tris sí desarrolla una mirada femenina sobre el cuerpo sexuado de Tobías: “it is her that gazes, while the object she is looking at is the male protagonist Tobias [...] because of her desire for him, which means that she is driven by a scopophilic instinct” (Oberhuber, 2015: 41).¹⁶

Tales cambios en el cuerpo de Tris son también percibidos por otros compañeros en Osadía. Ante el peligro que supone su progreso en los rankings, tres de ellos deciden eliminar a Tris arrojándola desde una pared al ‘hoyo’ –como se denomina a la zona de entrenamiento. Es relevante destacar que en el libro la escena se desarrolla además como una tentativa de violación, mientras que en la película se presenta exclusivamente como un intento de asesinato. En ambos es Tobías quien la salva, apareciendo como un *deus ex*

¹³ “La voz interior de nuestra heroína Tris”.

¹⁴ “Capaz de crear una relación subjetiva y dinámica entre la acción en pantalla y el espectador, la cual conecta las emociones entre la audiencia y los personajes, externalizándolas y homogeneizando las emociones del público”.

¹⁵ “Espíritu agentivo y empoderador del posteminismo a través de una preparación del cuerpo que se anticipa a una mirada masculina”.

¹⁶ “Es ella quien observa, mientras que el objeto al cual observa es Tobías, el protagonista masculino, a quien desea, lo cual apunta a que ella se mueve por un instinto escopofílico”.

machina que rescata a la ‘damisela en apuros’. Considero que para subvertir esta posible lectura de la escena, el director introduce otro cambio respecto al libro.¹⁷ En las pruebas mentales se presenta como miedo añadido de Tris a ser coaccionada sexualmente por Tobías, a pesar de que se hallan en una relación de pareja y del propio deseo sexual de Beatrice hacia él. El miedo a la violación por desconocidos en espacios públicos es, relativamente, uno culturalmente inducido, ya que estudios sobre la violencia sexual a las mujeres demuestran la gran frecuencia con la que esta se produce ciertamente dentro de este contexto de la pareja o de las citas, al contrario de por terceras personas (Fontanil y Alcedo, 2013: 65). Añadir esta escena facilita la representación de Tris con capacidad agentiva para decidir sobre el consentimiento de un encuentro sexual en el noviazgo y que sea reconocido públicamente como tal, ya que el ‘no’ de Beatrice equivale a finalizar la última prueba mental en Osadía con éxito y entre aplausos (National Network to End Domestic Violence, 2017: 3). Asimismo, se podría argumentar que para contradecir el estereotipo de que (el temor a) las violencias es asunto de un solo género, *Divergente* muestra un caso similar para Tobías, cuyo miedo más profundo es precisamente a la violencia doméstica ejercida por su padre, Markus.

Cierta sutileza con la que se representan los temores de Tris contribuye igualmente al empoderamiento de la protagonista y es que estos nunca se presentan como un obstáculo ante sus decisiones altruistas. En el test de aptitud es la aparición de una niña a la que salvar la que conduce a Beatrice a correr detrás de un perro de raza peligrosa, cuando no lo hizo para salvar su propia vida. En otra escena, durante los entrenamientos de Osadía, toma su decisión de colocarse delante de la pared de lanzamiento de cuchillos por ayudar a un amigo. A pesar de que en un primer momento podría aparecer este último como un comportamiento temerario, las técnicas de sonido empleadas bloquean esta lectura. En concreto, se añaden sonidos diegéticos “of her deep breath which shows how nervous she is” junto a no diegéticos “as the knives reach the target [...] to amplify the power of danger” (Anderson, 2016).¹⁸ Además, destaca la importancia de estos comportamientos para una recodificación de las actitudes estereotipadas de género. Como concluye Oberhuber la abnegación, concretamente, si bien se asocia tradicionalmente a la feminidad como se ha expuesto más arriba, en Tris “selflessness is strongly linked to her strength and bravery,

¹⁷ Megan S. McDonough (2017) en “From Damsel in Distress to Active Agent: Female Agency in Children’s and Young Adult Fiction” respalda, de hecho, la idea de que en adaptaciones cinematográficas de novelas juveniles las protagonistas reconstituyen su agencia de damisela en apuros de manera diferente a como lo hacen en la novela, llegando a cancelar este rol y acercándose a una visión agentiva postfeminista.

¹⁸ “De su respiración profunda para indicar lo nerviosa que está” “mientras los cuchillos van alcanzando el objetivo, aumentando la sensación de peligro”.

which makes both, femininity as well as masculinity, significant aspects that can coexist and complement each other” (2015: 42).¹⁹

Por consideraciones temáticas este artículo no se centra en la relación romántica con Tobías que se desarrolla en la película. No obstante, hay dos escenas del final que resultan relevantes al respecto para la representación agentiva de Tris. Cuatro, Markus y Caleb, quienes han colaborado junto a ella para tumbar los planes del gobierno, aparecen subidos en tren, dirigiéndose a las afueras de la ciudad. Para unirse a ellos, Beatrice está corriendo para asirse a este tren, el cual ya ha tenido que alcanzar en otras dos escenas anteriores (la primera vez de su entrada en Osadía y la noche en la que se escapa del hospital para hacer el juego de atrapa la bandera). En todas ellas Cuatro la ayuda a subirse. La diferencia es que en esta escena Tris ya no necesita que él la impulse, pues ahora ella tiene la suficiente fuerza para hacerlo sola. El diálogo que intercambian (“-I got it” “-I know you do”, 120’10”) deja claro esto.²⁰ El gesto, como destaca Lopez-da Silva (2016: 3), aparece como una muestra de afecto, pero se bloquea su identificación como práctica cultural performativa. Es decir, se impide que sea interpretado como los tópicos de género de la caballerosidad del hombre y la mujer inválida, no restándole de esta forma agencia a la protagonista. Posteriormente aparecen Tris y Cuatro abrazándose en el compartimento del tren mientras hablan del futuro incierto que les espera. A pesar de que se trata de una escena sentimental se evita el empleo de la canción de la pareja, ‘Come Alive’ (2007) (Vuelve con vida) de Foo Fighters y por el contrario se utiliza de nuevo la voz de Ellie Goulding para que el público concluya el visionado de la película identificándose con la heroína, no con el más secundario romance. Esta vez suena ‘Beating Heart’ (2012) (Corazón que late) y la parte de la letra que se reproduce son los dos versos que, significativamente, hablan sobre el *I*, el yo (no aquellos que hablan sobre un *we*, un nosotros):

“And I don't know where I'm going but I know it's gonna be a long time / And I'll be leaving in the morning come to the white wine bitter sunlight”.²¹

4. CONCLUSIONES

Se ha precipitado, en ocasiones, la conclusión de que la película *Divergente* rompe todo molde de género (Lopez-da Silva, 2016: 2). El estudio realizado a lo largo de este artículo

¹⁹ “El altruismo está íntimamente relacionado con su fuerza y bravura, lo cual permite que su feminidad y masculinidad se conviertan en aspectos relevantes que pueden coexistir y complementarse”.

²⁰ “-Puedo sola”, “-Lo sé”.

²¹ “Y no sé hacia dónde iré, pero sé que será por un largo tiempo / Y me alejaré cuando llegue la mañana hacia la luz del sol blanca, amarga como el vino”.

muestra que esta sería una visión que resultaría, por simplista, parcial. La propuesta general ha sido que el filme sí constituye un paso adelante en la representación de la capacidad agentiva de un personaje mujer. Su encarnación de valores no ya femeninos o masculinos, sino complejamente humanos, forja su epitomización como protagonista que desafía los roles de género y el binarismo del propio sistema sexo/género. Como indica Amber “*The Divergent series help expose the fabrication of gender performance [...] and [...] emphasizes that no one should choose between Abnegation, Amity, Candor, Dauntless, and Erudite; rather, society most benefits from individuals who embody all of those characteristics*” (2014: 8, énfasis en original).²² Esta visión revelaría así los avances logrados en una sociedad hoy más igualitaria en valores de género, a la par que demostrar los progresos que todavía quedan por hacer ya que con *Divergente* aún no podemos hablar de la deseable realidad de una heroína de acción o utopía estrictamente feministas. Necesitaría aún que el género penetrase no solo en las individualidades de los personajes sino en el completo sistema de valores incorporados en pantalla –como desafiar la heteronormatividad. Aun así, destaca su acierto en presentar a una protagonista que desde su divergencia vive una relación romántica, sí, pero desenraizada de la performatividad, empleándola como un sitio de crecimiento individual y colaboración societal a un fin superior. *Divergente* proporciona así un patrón efectivo para otras películas y sobre todo otras heroínas de acción, gracias a su inclusión de un modelo efectivo de protagonista con la que el público se identifica y junto al que se puede empoderar, pues tal como insiste Geena Davis (2016) “if they can see it, they can be it”.²³

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ames, M. y S. Burcon. *How Pop Culture Shapes the Stages of a Woman's Life: from Toddlers-in-tiaras to Cougars-on-the-Prowl*, London: Palgrave, 2016.

Anderson, S. “Divergent Scene Analysis”. *Vimeo*. 2016. Disponible en: <https://vimeo.com/148812882>.

Brown, J. y N. St Clair. *Declarations of independence: Empowered girls in young adult literature, 1990-2001*, Lanham: Scarecrow Press, 2002.

Brown, J. *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

²² “La saga *Divergente* contribuye a exponer que la performatividad de género es una construcción [...] y [...] enfatiza que nadie debería elegir entre Abnegación, Cordialidad, Verdad, Osadía y Erudición, de hecho, la sociedad se beneficia en mayor medida a través de personas que pueden encarnar todas esas características”.

²³ “Cuando ellas pueden verlo, también pueden serlo”.

Davis, G. “Want a Female President? Put Them Onscreen First”. *Hollywoodreporter*, 12 de julio, 2016.

Day, S., M. Green-Barteet y A. Montz. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, Farnham: Ashgate, 2014.

Divergente. Dir. Neil Burger. *Summit Entertainment y Red Wagon Productions*, 139 min, 2014.

Dubrofsky, R. y M. Wood. “Gender, Race, and Authenticity: Celebrity Women Tweeting for the Gaze”. Rachel E. Dubrofsky y Shoshana Amielle Magnet (eds.), *Feminist Surveillance Studies*. Durham: Duke University Press, 2015, Págs. 93-106.

Fontanil, Y. y M^a Á. Alcedo. *Análisis interdisciplinar de la violencia de género*, Oviedo: KRK ediciones, 2013.

Hintz, C., B. Balaka y K. Broad. *Contemporary dystopian fiction for young adults: Brave new teenagers*, Nueva York: Routledge, 2013.

Hodge, A. ““We Should Look the Part”: Performing Masculinity in *Divergent* and *The Hunger Games*”. *Text in Context: A Graduate Student Journal*. 2014, Vol.1, Págs.10-14.

Hui, J. “Divergent scene analysis”. *EMAZE*, 2015. Disponible en: <https://www.emaze.com/@ALCTRIWI/>.

Kirby, P. “The Girl on Fire: The Hunger Games, Feminist Geopolitics and the Contemporary Female Action Hero”. *Geopolitics*. 2015, Vol.20, Núm.2, Págs. 460-478.

Lopez-da Silva, J. “Convention and Defiance: The Female Hero’s Performance of Gender Roles in the Hunger Games and the Divergent series”. Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

Los juegos del hambre. Dir. Gary Ross. *Lionsgate*, 142 min, 2012.

McDonough, M. S. “From Damsel in Distress to Active Agent : Female Agency in Children’s and Young Adult Fiction”. Universidad de Louisville, 2017.

Mulvey, L. “Placer visual y cine narrativo”. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, 1988.

National Network to End Domestic Violence. “Discussion Questions for *Divergent*”. *Goodreads*, 2017. Disponible en:

http://nnedv.org/downloads/Other/Goodreads/Divergent_Feb-Mar2014.pdf.

Oberhuber, K. “Gender and Other Issues in Young Adult Dystopian Fiction: Veronica Roth’s *Divergent* and Katie Kacvinsky’s *Awaken*”. Universidad de Viena, 2015.

Roth, V. *Divergente*, Londres: Harper Collins Publishers, 2011.

Rothwell, S. “Detection and Analysis of Emotional Highlights in Film”. Dublin: Dublin City University, 2007.

Smith, H. “Permission to Diverge: Gender in Young Adult Dystopian Literature”. *Gender Studies Research Papers*. 2014, Paper 1.

Vargas, S. “El cine distópico como legitimización del orden vigente”. *Philologica Urcitana*. 2015, Vól.13, Págs. 113-122.

Wikipedia. “*Divergent*: Original Motion Picture Soundtrack”. *Wikipedia*, 2014.

Woloshyn, V. y L. Lane. “‘She’s More Like a Guy’ and ‘He’s More Like a Teddy Bear’: Girls’ Perception of Violence and Gender in *The Hunger Games*”. *Journal of Youth Studies*. 2012. Vol.16, Núm.8, Págs. 1022-1037.

Yuval-Davis, N. “Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía”. *Página Abierta*. 1998 (1996), Vol.86, Págs. 1-8.