

“THE DANDELION IN THE SPRING”:
LA FELICIDAD, EL AMOR Y LA RESPONSABILIDAD EN *THE HUNGER GAMES**

“THE DANDELION IN THE SPRING”:
HAPPINESS, LOVE, AND RESPONSIBILITY IN *THE HUNGER GAMES*

Noemí NOVELL

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: noemi.novell@filos.unam.mx

Resumen

A partir de la teoría de los afectos y específicamente de la idea del “giro hacia la felicidad” propuesta por Sara Ahmed, este artículo explora la forma en que el personaje principal de la trilogía de *The Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008-2010), Katniss Everdeen, se constituye como un individuo responsable y ético. El texto pone atención a la trilogía literaria y sólo ocasionalmente acude a las adaptaciones cinematográficas, pues considera que los textos literarios ponen en evidencia la artificialidad y la construcción de la promesa de la felicidad mientras que las películas —especialmente la última, *Mockingjay: Parte II*— parecen responder al imperativo del matrimonio como dador de la felicidad última. El artículo propone que la hibridación de la ciencia ficción y el género rosa contribuye a la configuración del personaje de Katniss y a matizar la necesidad de perseguir una historia de amor exitosa y con un final feliz, y explora la capacidad subversiva de las historias de amor. Debido a ello, también plantea

Abstract

Using affect theory, and specifically the idea of the “happiness turn” proposed by Sara Ahmed, this article explores the way in which the main character of *The Hunger Games* trilogy (Suzanne Collins, 2008-2010), Katniss Everdeen, is constituted as a responsible and ethical individual. The text pays attention to the literary trilogy and only occasionally to the cinematographic adaptations, for it considers that the literary texts highlight the artificiality and the construction of the promise, whereas the films —especially the last one, *Mockingjay: Part II*— seem to respond to the imperative of marriage as the giver of ultimate happiness. The article proposes that the hybridization of science fiction and romance fiction contributes to the configuration of Katniss’s character and to nuance the need to pursue a successful love story with a happy ending, while it also explores the subversive capacity of love stories. Due to this, the article also proposes that the end of the trilogy can be interpreted as eucatastrophic

* Este artículo fue desarrollado en el marco del Seminario de Estudios Críticos de Cultura Popular (SEM _ 22 _ 01) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

que el final de la trilogía se puede interpretar como eucatastrófico, pues implica pérdida y consuelo para la protagonista de la historia, a pesar de que a la vez parece cumplir con la promesa de la felicidad.

because it implies loss and consolation for its protagonist, even though it also appears to fulfill the promise of happiness.

Palabras clave: *Suzanne Collins, Novela estadounidense, Ciencia ficción, Cuentos de amor, Emociones en la literatura, Ética en la literatura, Responsabilidad en la literatura, Formas literarias*

Keywords: *Suzanne Collins, American Fiction, Science fiction, Love stories, Emotions in literature, Ethics in literature, Responsibility in literature, Literary form*

Según Sara Ahmed (2010), la felicidad se ha constituido en “nuestro objeto de deseo y lo que da objetivo, propósito y orden a nuestras vidas”,¹ en especial a partir de lo que llama “el giro hacia la felicidad” —“the happiness turn”— (Ahmed, 2010: 10-11), es decir, el constante énfasis cultural en su búsqueda. Como ella misma explica, se nos promete felicidad “si hacemos esto o aquello” (22), y “uno de los indicadores primarios de la felicidad es el matrimonio. El matrimonio se definiría como ‘el mejor de todos los mundos posibles’, pues maximiza la felicidad” (Ahmed, 2010: 15). Así, *The Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008; 2009; 2010) termina con Katniss Everdeen, la protagonista, casada o, por lo menos, viviendo en pareja con Peeta Mellark, su eterno enamorado y compañero de lucha, y con dos hijos. Es un final a todas luces “feliz”, que parece cumplir cabalmente con la promesa de la felicidad forjada por múltiples textos anteriores a esta trilogía, literarios o directamente culturales, como las revistas del corazón, y vinculados a la tradición de la novela rosa: después de superar la adversidad, los amantes permanecen juntos y contemplan el fruto de su amor. Sin embargo, este final edulcorado pertenece a la película, no a la última novela de la trilogía (*Mockingjay*),² y confirma, en todo caso, la artificialidad de la promesa. Esta felicidad prometida y deseada es fabricada, tanto para nosotros, los lectores, como para la audiencia directa de los juegos del hambre en la novela (los televidentes, en especial los del Capitolio), y Katniss no tiene verdadero acceso a ella, pues ese final tan evidentemente artificial no parece tomar en cuenta la trayectoria

¹ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

² Más adelante me referiré con más detalle al final de la serie.

del personaje. Las condiciones en que crece, su paso por los juegos del hambre y la posterior guerra son elementos que no permiten de forma lógica que la protagonista —y la práctica totalidad de los otros personajes provenientes de los distritos— alcancen un “final feliz” sin reservas. Antes de los juegos, lo más cerca que Katniss parece encontrarse de la felicidad (o del bienestar, en todo caso) es cuando caza en el bosque con su amigo Gale —“Gale says I never smile except in the woods” (Collins, 2008: 7)—; ya en la arena de los juegos, en los contados momentos de tranquilidad que tiene con Peeta en la cueva —“[Peeta’s] hand brushes the loose strands of my hair off my forehead. Unlike the staged kisses and caresses so far, this gesture seems natural and comforting. I don’t want him to stop and he doesn’t. He’s still stroking my hair when I fall asleep” (Collins, 2008: 321)—; o en la playa —“I feel that thing again. [...] This time, there is nothing but us to interrupt us. [...] The sensation inside me grows warmer and spreads out from my chest, down through my body, out along my arms and legs, to the tips of my being” (Collins, 2009: 425)—. Si acaso, antes de los juegos, Katniss habría podido considerarse feliz si siempre tuviera comida (si consideramos el bienestar alimenticio como un factor de felicidad); o, ya durante los primeros juegos, podría pensarse que ganarlos satisfaría esa promesa. Pero, obviamente, la participación misma en ellos la cancela de inmediato.

Es importante mencionar el final de la película, sin embargo, porque no sólo contribuye a, sino que incluso crea en la audiencia la idea de un cierre, de una clausura a todos los conflictos abiertos a lo largo de la narración. Es un final que busca con tal insistencia cumplir la promesa del amor y la felicidad, que se olvida de que no sólo es rosa, sino también parte de una distopía cienciaficcional.³ La trilogía de novelas, no obstante, no desatiende sus parentescos y otorga un final eucatastrófico⁴ en el que la protagonista

3 Tom Henthorne (2012: 6) señala, a partir de comentarios de la propia Suzanne Collins, que la trilogía puede también ser leída como política, de guerra, de acción y aventura, *bildungsroman* e historia de supervivencia. Estoy de acuerdo con estos acercamientos genéricos, pero, para los fines de este artículo, he decidido leer la trilogía como de ciencia ficción distópica y como romance o rosa. La ciencia ficción otorga el ambiente dominante de distopía, que a su vez facilita el desarrollo de los temas relacionados con la guerra; el género rosa contribuye a estructurar la historia de Katniss, una de cuyas dominantes son las decisiones que toma con respecto a sus relaciones amorosas.

4 Puede ser debatible que me refiera al final de una novela de ciencia ficción y romance como eucatastrófico, debido a que este término acuñado por J. R. R. Tolkien (1975) —que se refiere al “consuelo de los cuentos de hadas, el regocijo del final feliz; o, más correctamente, de la buena catástrofe, del repentino ‘giro’ feliz” (68)— suele aplicarse casi de manera exclusiva a la fantasía. Me tomo la libertad de usar el término porque considero que el final de *The Hunger Games* es eucatastrófico en cuanto que implica pérdida y consuelo. Más adelante, al referirme al final de la trilogía, exploraré lo que considero que son sus consecuencias interpretativas más importantes.

reconoce las cicatrices que la guerra ha dejado en ella y decide no renunciar a la posibilidad de la existencia del futuro, en el que encuentra consuelo a pesar de las pérdidas y el dolor sufridos. La palabra clave aquí es *decide*, pues implica que la protagonista asume su responsabilidad hacia sí misma, hacia su pareja y hacia la sociedad a cuya gestación contribuyó. No me refiero aquí a lo que Ahmed (2010) llama “la responsabilidad de ser feliz por y para otro”, que introduce la llamada “ciencia de la felicidad” (17), sino más bien a que la felicidad, o el contento, se pueden localizar en la persecución de una esperanza, de un futuro, que involucra a otros. Es, entonces, una posibilidad afinada en la acción de cuidar o intentar satisfacer a otras personas, de afectarlas por medio de actos propios, sin perder la individualidad y la búsqueda propias. Éste es el caso de Katniss en *The Hunger Games*. Podría decir, incluso, que es un caso similar al explorado por Ahmed (2010: 180) en el capítulo “Happy Futures”, con el personaje de Theo de *Los hijos del hombre (Children of Men)*, quien redirige su desdicha para convertirla en la protección de Kee y, por lo tanto, crea una esperanza para él y el mundo.

Entonces, películas y novelas parecen responder a estructuras de sentimiento⁵ distintas e incluso conflictivas entre sí, en cuanto que las primeras privilegian la historia de amor sin hacer uso cabal de su capacidad subversiva,⁶ mientras que las segundas apelan, precisamente, a la capacidad subversiva de la felicidad y el amor por medio de la responsabilidad. De tal modo, mientras que el texto cinematográfico se concentra en conservar y afianzar la promesa de la felicidad, el literario la cuestiona o, por lo menos, pone en evidencia su construcción. Estas diferentes estructuras responderían a comunidades interpretativas con experiencias y expectativas distintas, y pondrían en juego perspectivas socioculturales quizá divergentes. A partir de este momento, entonces, me referiré solamente a la trilogía de novelas y ocasionalmente a las películas, con el fin de establecer algún contraste. Así, a partir de las bases

5 Para Raymond Williams (1965), una estructura de sentimiento es “la cultura de un periodo” (64), un sentimiento generalizado que permea todo el arte y la literatura de esa época y que puede ser fácilmente reconocido por los individuos que pertenecen a ella. Señala: “No quiero decir que la estructura de sentimiento, más que el carácter social, se posea de la misma forma por los muchos individuos de la comunidad. Pero pienso que es una posesión muy profunda y amplia, en todas las comunidades reales, precisamente porque la comunicación depende de ella. Y lo que es particularmente interesante es que no parece ser aprendida, en ningún sentido formal” (Williams, 1965: 65).

6 Cabe hacer notar que las primeras dos películas son menos complacientes que la tercera y la cuarta. En esos primeros dos filmes sí se intenta mostrar el amor (y su representación) como potencialmente subversivos. Las películas que cierran la franquicia, sin embargo, omiten matices importantes y demeritan, creo, el trabajo de las novelas. En cierta forma, es como si las películas finales sucumbieran al poder de la historia de amor convencional, como ya he apuntado antes.

sentadas arriba, propongo que la forma en que Katniss se constituye —y quizá incluso se construye— como un individuo que disfruta de una forma particular de amor y felicidad (distintos de los prometidos culturalmente) es precisamente a partir de que asume su responsabilidad frente a sí misma y frente a los otros; es decir, de que se comporta de manera ética. Como se verá, parte de esto se logra gracias a la hibridación de la ciencia ficción y el género rosa.

La base de *The Hunger Games* es sencilla: la nación de Panem está constituida por doce distritos y un Capitolio central. Los distritos están empobrecidos hasta la miseria y subyugados por el gobierno de dicho Capitolio, que cada año organiza los Juegos del Hambre con el fin de recordar a los distritos tributarios que jamás se deben rebelar de nuevo, como lo hicieron hace 74 años. Los juegos del hambre consisten en la lucha a muerte, televisada en tiempo real, de dos jóvenes de 12 a 18 años por distrito —un hombre y una mujer, elegidos al azar, 24 en total— en una arena construida expresamente para la batalla. La arena tiene numerosas trampas y la lucha termina cuando queda sólo un joven vivo; joven que a partir de entonces disfrutará de fama y fortuna permanentes y llevará gloria y un poco más de comida a su distrito durante un año.

Es en este ambiente claramente distópico —un gobierno totalitario, súbditos, matanza de niños, pobreza extrema en los distritos y lujo excesivo en el Capitolio— donde la narración construye también la utopía del amor⁷ y la posibilidad de que la vida continúe. Hablo de construcción porque la historia de amor de Katniss y Peeta —el otro joven elegido en sorteo en el Distrito 12— es creada artificialmente por los estilistas y manejadores de imagen de los muchachos y por Peeta mismo, frente a las cámaras que televisan todo. Desde el principio de su participación se busca presentar a Katniss y Peeta como un equipo y no como contrincantes, y él confiesa en una entrevista que siempre ha estado enamorado de ella, granjeándoles así el apelativo de “star-crossed lovers” o “desventurados amantes”, como en *Romeo y Julieta*.

De este modo se configuran dos relatos paralelos: por un lado, el relato de desesperanza y lucha por la supervivencia en la arena; por el otro, la historia de amor

7 Me he referido antes a la trilogía como de distopía cienciaficcional. Esta categorización no impide la existencia en el texto de los momentos utópicos, la mayoría de ellos relacionados con la posibilidad del amor entre Katniss y Peeta o entre Katniss y Gale, e incluso entre Finnick y Annie. La utopía principal, desde luego, se afina en la posibilidad de derrocar al gobierno del Capitolio. De igual forma, es necesario recordar que *utopía* y *distopía* son conceptos (y situaciones) casi mutuamente incluyentes. Tom Henthorne (2012:10) incluso señala que Suzanne Collins sitúa la trilogía en una distopía: es decir, le otorga cualidad de lugar y ambiente y no sólo de concepto y situación.

creada con fines publicitarios, pero que tiene el sustento en la “realidad” de que Peeta efectivamente está enamorado de Katniss desde que era niño. Es necesario destacar que la narración es siempre una primera persona de Katniss, de manera que no sólo estamos los lectores tan ciegos como ella a lo que ocurre fuera de su campo de visión y lo descubrimos sólo con ella, sino que podemos observar cómo aprende a sacar provecho tanto de su cualidad de superviviente de las penurias como de su nuevo rasgo de amante desventurada frente a las cámaras que asume permanentemente apuntadas hacia ella.⁸ Katniss, entonces, se construye como un personaje *público* que lucha por su vida pero que incluso al borde de la muerte piensa en su nuevo amor.⁹ Y logra, al final del primer volumen, salvarlos a ambos; por primera vez en la historia de los Juegos del Hambre se permite que haya dos jóvenes victoriosos, y ambos del distrito más pobre de Panem. Como es obvio, el amor salva todo y de todo, en especial cuando ocurre frente a millones de personas.¹⁰

Hay dos cuestiones importantes aquí, no obstante. En primer lugar, Katniss no está enamorada de Peeta, aunque siente un compromiso hacia él, aunque lo aprecie y lo salve de morir. Uno de los pensamientos recurrentes de Katniss a partir de *Catching Fire* es que debe proteger a Peeta; más tarde, ese pensamiento se convertirá en el reconocimiento de que se protegen mutuamente. Segundo, se hace notorio el potencial subversivo del amor y *sus historias*. Resalto *sus historias*, pues con todo y el trasfondo efectivamente amoroso, amistoso o de responsabilidad y compromiso que hay entre Peeta y Katniss, ambos son conscientes de que están tejiendo una

8 La experiencia de Katniss como espectadora de los juegos del hambre es muy importante para lograr este efecto. Incluso, funciona como una suerte de recurso especular en el que Katniss es capaz de percibirse a sí misma como la vería la audiencia, lo cual refleja, como señalan Latham y Hollister (2014), el nivel de dominio que tiene Katniss de las herramientas mediáticas a su alcance. Henthorne (2012) va más allá y considera que Katniss “se convierte en Gamemaker [hacedor de juegos, el que planea la arena de combate], toma control de los juegos y los altera para siempre” (10).

9 Por supuesto, no podemos perder de vista que los narradores en primera persona son poco confiables. A esto hay que agregar que la narración de Katniss es testimonial, autobiográfica, y escrita con una distancia de años con respecto a los hechos. Las implicaciones son evidentes: Katniss se construye una persona narrativa. De cualquier manera, mis postulados recaen en tomar las palabras de Katniss como verdaderas. El que Katniss decida ayudar a Peeta a recuperarse de la programación que le inculcó el Capitolio, en *Mockingjay*, abona a mi argumento.

10 En los filmes, se hace evidente la diferencia en la percepción de Katniss de sus propias emociones, frente a las expectativas de la audiencia, pues el espectador cinematográfico tiene ante sí el filtro de los pasajes televisados, mientras que el lector los construye a partir de las suposiciones de la narradora. Por otro lado, ya desde el final del primer volumen, pero especialmente a partir del segundo, se torna obvio que el acto de subversión de Katniss y Peeta (la amenaza del suicidio en pareja) es castigado por el Capitolio, que los conduce de nuevo a la arena. La rebelión que inspiran, sin embargo, crece y finalmente triunfa.

historia de amor para las pantallas: usan, entonces, esa historia para salvarse y para hacer una grieta en el sistema que los oprime, por medio de la “amenaza” de suicidarse juntos si no les permiten a ambos salvarse al final de los juegos. Y, si bien los lectores están conscientes de la falsedad de la historia de amor de Katniss y Peeta gracias a la primera persona narrativa, también se construye una especie de segundo nivel de lector implícito (no el narratario ni el lector implícito, que tienen claro qué sucede) en los espectadores de las emisiones de los juegos. La apreciación filtrada de la historia por parte de estos espectadores sólo conoce las acciones de Katniss (seguramente matizadas por la edición y los comentarios del conductor), pero no sus pensamientos. Este segundo nivel de recepción es crucial ya que de él depende la relevancia que se otorga a la historia de amor y, por lo tanto, al género rosa, pues, al estar fincado en la recepción espectral implícita de los televidentes que disfrutan, son copartícipes o sufren a consecuencia de los Juegos del Hambre, contribuye a la constitución del universo distópico. Este espacio distópico no sólo recae en la ideación de un estado totalitario o unos juegos a la romana, sino que se inspira en programas de televisión de supervivencia y torna evidente el poder de los medios de comunicación en la permanencia de formas de gobierno y dominio.

Antes mencioné la capacidad subversiva del amor. Como ya he dicho, el gesto de Katniss y Peeta al final de los juegos, el estar dispuestos a suicidarse juntos antes que aceptar la muerte del otro, es lo que provoca que ambos sean perdonados (aunque enviados de nuevo a la arena en la siguiente emisión de los juegos), conduce al surgimiento de la esperanza para los oprimidos y hace una grieta en el sistema. Esta grieta no será pasada de largo y dará origen a la toma de medidas aún más extremas por el gobierno del Capitolio, encarnado en el presidente Snow, así como a la rebelión de los distritos. El segundo volumen de la trilogía se ocupa de seguir la evolución del conflicto entre gobernante y oprimidos, junto con la historia del embarazo y matrimonio ficticios de Katniss y Peeta, su segunda estancia en la arena y el rescate de Katniss y Finnick. Quiero enfocarme, sin embargo, en el final de la trilogía, al que hice mención al inicio de este trabajo.

Cuando los distritos ganan la guerra contra el Capitolio, las pérdidas son considerables: Peeta fue secuestrado y programado para odiar a Katniss, y su recuperación ha sido larga y difícil, además de que perdió una pierna y lleva una prótesis; la hermana de Katniss murió a causa de las bombas lanzadas por los rebeldes, en cuya fabricación

colaboró su íntimo amigo Gale;¹¹ su madre se va a vivir lejos de ella; Katniss fue abrazada por el fuego de las mismas bombas y tiene cicatrices en casi todo el cuerpo. Así, Katniss regresa destrozada a las ruinas de su distrito. No habla con nadie, no se baña, come por obligación, duerme todo el día. El trauma de la guerra y la pérdida cobra su cuota. Recordemos que, para este momento de la narración, es una joven que tiene entre 17 y 18 años. Y, si bien estos comportamientos y sucesos pueden parecer inconexos, buscan ilustrar el efecto que tiene la violencia constante sufrida por Katniss.

La joven se recupera poco a poco; en buena medida, gracias a Peeta. Ambos retoman sus actividades anteriores a los juegos y la guerra: él se dedica a hornear y decorar panes, y ella, a cazar.¹² Katniss escribe el libro que tenemos en nuestras manos: sus memorias. Permanecen juntos como pareja y con un amor que ya no depende de lo que transmitan las pantallas, sino de la propia elección de los personajes. Pero hay dos momentos clave: las reflexiones finales de Katniss al terminar su relato y un epílogo. Estos momentos son de gran relevancia para descubrir la forma en que se cimienta una política afectiva en la trilogía por medio de la hibridación de una narrativa rosa con una distopía cienciaficcional, y a partir de la reconceptualización de las ideas de felicidad, amor y responsabilidad.

Al final, Katniss relata:

Peeta and I grow back together. There are still moments when he clutches the back of a chair and hangs on until the flashbacks are over. I wake screaming from nightmares of mutts and lost children. But his arms are there to comfort me. And eventually his lips. On the night I feel that thing again, the hunger

11 Es importante anotar que, a pesar de que Katniss parece estar enamorada de Gale y él de ella, decide dejarlo porque se ve obligada a continuar con el engaño del amor televisivo y, más tarde, por asumir su papel protagónico en la revuelta. Aquí, considero importante resaltar el apelativo que se le da a Katniss en la trilogía: “Mockingjay”, un pájaro híbrido de zenzontle o sinsonte (“mockingbird”) y un mutante diseñado por el Capitolio (“jabberjay”). Este pájaro imita y repite las tonadas que escucha y se convierte en símbolo de rebelión. Lo interesante, creo, es que la burla y el fingimiento que ese pájaro implica, pero sobre todo el fingimiento, parecen no sólo funcionar en contra del Capitolio, sino también de Katniss misma, que ha de fingir sus emociones casi de manera permanente, hasta quedar confundida por ellas.

12 La inversión de los roles convencionales de las tareas que llevan a cabo hombre y mujer es palpable: Peeta se ocupa de la domesticidad, mientras que Katniss se encarga de “la labor dura”. Como señalan algunos críticos (Henthorne, 2012; Woloshyn *et al.*, 2013), desde el primer volumen de la trilogía Katniss asume labores que no se asignan tradicionalmente a las mujeres en sociedades heteronormativas, como la manutención de la familia y la caza. Desde el principio, entonces, Katniss es un personaje con agencia y decisión propias. Este rasgo, por otra parte, se torna evidente en el momento en que Katniss decide tomar el lugar de su hermana en la cosecha de jóvenes para los primeros juegos en que participa.

that overtook me on the beach, I know this would have happened anyway. That what I need to survive is not Gale’s fire, kindled with rage and hatred. I have plenty of fire myself. What I need is the dandelion in the spring. The bright yellow that means rebirth instead of destruction. The promise that life can go on no matter how bad our losses. That it can be Good again. And only Peeta can give me that.

So after, when he whispers, “You love me. Real or not real?” I tell him, “Real”. (Collins, 2010: 453)

Por otro lado, el epílogo revela que Katniss sigue teniendo pesadillas y que nunca la abandonarán. Sabemos, también, que sus hijos juegan en la pradera que guarda los restos de los muertos de los bombardeos del distrito, aunque los niños no conocen los detalles. Y, muy importante, que Katniss aceptó tener hijos sólo después de 15 años; y lo hizo únicamente porque Peeta los deseaba mucho. Dice: “It took five, ten, fifteen years for me to agree. But Peeta wanted them so badly. When I first felt her stirring inside of me, I was consumed with a terror that felt as old as life itself. Only the joy of holding her in my arms could tame it. Carrying him was a little easier, but not much” (Collins, 2010: 454).

La elección por parte de Katniss de un amor constructivo, así como de aceptar tener hijos después de muchos años, muestra que asume la responsabilidad de tener esperanza en el futuro, tanto como de hacerse cargo del papel que juega en la vida de Peeta.¹³ Es muy relevante que no elija a Gale porque éste representa, como se destaca en la cita anterior, la continuación de la guerra y la imposibilidad de la recuperación. Además, Gale contribuyó al diseño de la estrategia y las bombas que mataron a la hermana de Katniss. Casarse con él sería casarse con el asesino intelectual de Primrose.

Quiero destacar que Katniss no es feliz como en la promesa de “vivieron felices para siempre”, aunque siente regocijo con sus hijos y su pareja. Acepta tenerlos porque son un deseo de Peeta que encarna y materializa precisamente eso, la esperanza del futuro; aunque también es un deseo y una necesidad de ella. Pero esa responsabilidad no le ha sido asignada por nadie más que por sí misma. Lejos ya de las pantallas de televisión que los obligan a una historia de amor ficticia y cargando para siempre las

13 Podríamos pensar, incluso, que Katniss va de papel en papel y que sólo escapa de la representación cuando se hace cargo de su responsabilidad como constructora y dadora de futuro.

cicatrices de la lucha, Katniss y Peeta construyen su historia de amor en el mundo que contribuyeron a rescatar. En las decisiones finales de Katniss hay un matiz de desolación y abandono importantes que me inclinan a pensar que sus elecciones radican, aunque parcialmente, en la retribución y la satisfacción de los deseos de Peeta. Y esto, creo, puede teñir de sombra un final que, de otro modo, sería precisamente el de “vivieron felices para siempre”. Este ensombrecimiento no debe ser interpretado como un valor negativo: al contrario; a pesar de que Katniss toma la resolución de tener hijos por Peeta, no es obligada a ello. Y transcurren 15 años para que lo haga. No hay nada menor en esa determinación, y justo por ello Katniss no pierde su agentividad: hace uso de ella para tener un efecto en alguien más y en el futuro. Tampoco es obligada a quedarse con él: decide que no quiere una vida de guerra sino de esperanza.¹⁴ Por esto, también, encuentro peligroso el final de la adaptación cinematográfica, en el que parece que no pasaron más que un par de años para que Katniss y Peeta tuvieran su “final feliz”, pues la rapidez de la recuperación soslaya el proceso para llegar a ella. A diferencia de las películas, en las novelas se hace énfasis en la pérdida que posibilita la aceptación de la existencia del futuro y la participación de los personajes en él. De ahí que me haya referido antes a su cualidad eucatastrófica: sin dolor y pérdida no hay posibilidad de consuelo y sanación, por lo menos en esta narración.

Pero no sólo eso. Antes mencioné la política afectiva a la que creo que aspira la trilogía de *The Hunger Games* y que, considero, se relaciona con la estructura de sentimiento a la que responden estos textos. Me parece que es una política que apela, desde su inicio, a la aceptación e incluso la autoimposición de la responsabilidad personal y social; en este sentido, va muy de la mano de la ética.¹⁵ El que los personajes

14 De nuevo, hago eco aquí del capítulo “Happy Dystopias” de Sara Ahmed y su interpretación del personaje de Theo en *Los hijos del hombre*. Woloshyn *et al.* (2013: 157) consideran conservador que Katniss tenga una vida doméstica por el tipo de personaje que es. Estoy en desacuerdo con esta postura, pues parece otorgar valor e importancia mayores a la guerra que al matrimonio.

15 Para Brian Massumi (1995: 89, 104, 107), que sigue a Spinoza, una clave para pensar los afectos es la ética. Mi interpretación es que la diferenciación y la relación entre *afecto* y *efecto* (vocablos relacionados en su raíz, y tomando en cuenta que el afecto afecta cuerpo y mente propios y ajenos) hacen evidente que el afecto no es un asunto individual, sino social, y que, por lo tanto, debe considerarse siempre en términos éticos y políticos. Para Henthorne (2012: 94), por otro lado, Katniss desarrolla un sentido de responsabilidad social, que culmina cuando decide matar a la presidenta Coin, pues, de no hacerlo, los distritos cambiarían de un tirano a otra. Guy Andre Risko (2012) incluso considera que los temas centrales de la trilogía son la agencia y la responsabilidad, ambos relacionados con la exploración de la subjetividad naciente de Katniss. Siguiendo a Giorgio Agamben, Risko explora la forma en que Katniss actúa desde su cualidad de sujeto no jurídico (el sujeto en el estado de excepción permanente que son los Juegos del Hambre y Panem), toma decisiones y desarrolla una conciencia ética y revolucionaria.

principales, Katniss y Peeta, estén contruidos desde el principio a partir del efecto y la afectación que tienen en el otro, así como que conserven su agencia hasta el final,¹⁶ es importante para articular un relato rosa que, si bien puede parecer que privilegia la relación amorosa, también la presenta como confeccionada artificialmente en su versión de “lo doy todo por ti”. Además posibilita, entonces, un relato amoroso en el que el dolor y la pérdida están presentes y nunca desaparecen. Así, no es una historia de amor completa a la usanza rosa tradicional, donde desde luego hay obstáculos pero no se privilegia la eucatástrofe, y los personajes en general viven felices para siempre. El “para siempre” es cancelado por la vertiente ambiental y temática de la obra: la distopía cienciaficcional. El horror de la guerra y los juegos del hambre termina, pero los niños juegan sobre cadáveres y Katniss les contará su participación en ambos. La esperanza del futuro y la salvación de la desesperanza son otorgadas por el género rosa, mientras que la ciencia ficción contribuye con el afincamiento en el presente, la exploración sociopolítica y ética, y el derrumbamiento de la idea de un romance sin matices.

La emoción y el afecto que se encarnan en la trilogía, entonces, son inestables o quizá, más bien, incompletos. La felicidad se constituye en una colección de momentos, como los dibujos que agrega Peeta al libro de Katniss. El amor se mezcla con la responsabilidad de hacer permanecer o alargar esos momentos:

I got the idea from our family’s plant book. The place where we recorded those things you cannot trust to memory. The page begins with the person’s picture. A photo if we can find it. If not, a sketch or painting by Peeta. Then, in my most careful handwriting, come all the details it would be a crime to forget. Lady licking Prim’s cheek. My father’s laugh. Peeta’s father with the cookies. The color of Finnick’s eyes. What Cinna could do with a length of silk. Boggs reprogramming the Holo. Rue poised on her toes, arms slightly extended, like a bird about to take flight. On and on. We seal the pages with salt water and promises to live well to make their deaths count. Haymitch finally joins us, contributing twenty-three years of tributes he was forced to mentor. Additions become smaller. An old memory that surfaces. A late primrose preserved between the pages. Strange bits of happiness, like the photo of Finnick and Annie’s newborn son. (Collins, 2010: 452)

16 La mayor muestra de agencia de Peeta es su superación del lavado de cerebro del que fue objeto.

Los personajes asumen también el efecto que tienen en los otros y que los otros han tenido en ellos. De ahí, también, la importancia de la hibridación genérica, pues posibilita tanto la esperanza en el futuro, como la preocupación por él. Y, sobre todo, alienta la construcción de una idea de responsabilidad que, de otra forma, provocaría que la lectura de *The Hunger Games* estuviera vacía, por lo menos de relevancia ética y política. Más aún, justo debido a que no se suele relacionar la ciencia ficción con la provocación de emociones o afectos (de hecho, el extrañamiento cognoscitivo y el nóvum en que se fundamentan las teorizaciones sobre ella, hacen énfasis en asuntos cognitivos separados de lo afectivo), considero que buena parte de la fuerza reveladora de la distopía de este texto es provocada por el romance. La hibridación genérica es lo que da cabida a la huella política que tiene el afecto como fuerza motora (Grossberg en Gregg, 2006).

Algo que no he mencionado hasta ahora, pero que es sin duda relevante y que, creo, abona a mis conclusiones, es que *The Hunger Games* es también literatura juvenil. Es decir, está escrita para un público mayoritariamente adolescente y toca asuntos que le interesan a esa población. Las implicaciones políticas de la elección de público por parte de Collins resultan transparentes y vuelven imprescindible estudiar y analizar las posibles interpretaciones del texto. Amber M. Simmons (2012) señala: “Al incorporar la trilogía de *The Hunger Games* al salón de clases, los maestros pueden impulsar a los alumnos a observar asuntos actuales de violencia y dominación en nuestro mundo” (23). Enfatizo, entonces, la diferencia que percibo entre las versiones literaria y cinematográfica de la trilogía. El final de las adaptaciones parece responder al giro hacia la felicidad y, por lo tanto, a continuar impulsando modelos de comportamiento que recurren al matrimonio como cobijo último frente al conflicto y como la única posibilidad de vida futura, en especial para las mujeres. Al contrario, estas novelas destacan cualidades agentivas en los personajes y, sobre todo, acentúan la responsabilidad subyacente en la toma de decisiones y, con ello, impulsan comportamientos éticos. Como dijo la misma Suzanne Collins en una entrevista realizada por Susan Dominus para *The New York Times*, “No escribo sobre la adolescencia. Escribo sobre la guerra. Para adolescentes” (citada en Henthorne, 2012: 63). Vivimos en un mundo que ostenta muchos flancos hostiles. Por eso me interesa *The Hunger Games*. Porque no encuentro que sea un texto fácil y complaciente, pero sí esperanzador y comprometido. Y porque les recuerda a los jóvenes, y a mí también, que el futuro existe en la forma de una promesa responsable que hay que construir.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham y Londres: Duke University Press.
- COLLINS, Suzanne. (2008). *The Hunger Games*. Scholastic.
- COLLINS, Suzanne. (2009). *The Hunger Games. Catching Fire*. Scholastic.
- COLLINS, Suzanne. (2010). *The Hunger Games. Mockingjay*. Scholastic.
- GREGG, Melissa. (2006). *Cultural Studies' Affective Voices*. Palgrave Macmillan.
- HENTHORNE, Tom. (2012). *Approaching The Hunger Games Trilogy. A Literary and Cultural Analysis*. MacFarland & Company.
- LATHAM, Don; HOLLISTER, Jonathan M. (2014). “The Games People Play: Information and Media Literacies in *The Hunger Games Trilogy*”. *Children's Literature in Education*, (45), 33-46. <https://doi.org/10.1007/s10583-013-9200-0>.
- MASSUMI, Brian. (1995). “The Autonomy of Affect”. *Cultural Critique*, (31), 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- RISKO, Guy Andre (2012). “Katniss Everdeen's Liminal Choices and the Foundations of Revolutionary Ethics”. En Mary F. Pharr y Leisa A. Clark (Eds.), *Of Bread, Blood and The Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy* (pp 80-88). MacFarland & Company.
- SIMMONS, Amber M. (2012). “Class on Fire. Using *The Hunger Games Trilogy* to Encourage Social Action”. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 56(1), 22-34. <https://doi.org/10.1002/JAAL.00099>.
- TOLKIEN, J.R.R. (1975). “On Fairy Stories”. En *Tree and Leaf. Smith of Wooton Major. The Homecoming of Beorhtnoth* (pp. 11-79). Unwin Books.
- WILLIAMS, Raymond. (1965). “The Analysis of Culture”. En *The Long Revolution* (pp. 57-88). Penguin.
- WOLOSHYN, Vera; TABER, Nancy; LANE, Laura. (2013). “Discourses of Masculinity and Femininity in *The Hunger Games*: ‘Scarred,’ ‘Bloody,’ and ‘Stunning’”. *International Journal of Social Science Studies*, 1(1), 150-160. <https://doi.org/10.11114/ijsss.v1i1.21>.