

Mujeres furiosas

El monstruo femenino en el audiovisual de terror

ITXASO DEL CASTILLO AIRA



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

MUJERES FURIOSAS

El monstruo femenino en el audiovisual de terror

MUJERES FURIOSAS

El monstruo femenino en el audiovisual de terror

Itxaso del Castillo Aira

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Castillo Aira, Miren Itxaso

Mujeres furiosas : el monstruo femenino en el audiovisual de terror / Itxaso del Castillo Aira. – [Leioa] : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2026]. – 1 recurso en línea: PDF (276 p.). – (Comunicación ; 28)

Modo de acceso: World Wide Web.

Bibliografía: p. 243-264.

ISBN: 978-84-1319-793-7

1. Mujeres en el cine. 3. Películas de terror.

(0.034)791.43-25

(0.034)396:791.43-25

Imagen de portada: *Grave* (Crudo, J. Ducournau, 2016)

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-1319-793-7

Para June

*«Si a los personajes femeninos no les han permitido tener
lados oscuros —si solo pueden ser víctimas o heroínas, pero
nunca el Gran Mal— entonces las mujeres están siendo
definidas como menos que completamente humanas».*

Margaret Atwood

Índice

Capítulo I. Introducción: mujeres, violencia y monstruosidad	15
1. La feminización del monstruo	19
2. Cuerpo de estudio	23
Capítulo II. Terror, mujer y monstruas: la centralidad del cuerpo	33
1. ¿Qué es el terror?.	33
2. Mujer y terror. ¿Sólo para chicos?	36
Capítulo III. Mujeres no-humanas: mujer-animal y mujer-máquina	47
1. Mujer-animal y hombres-lobo: las mujeres no aúllan . .	49
2. Las películas de monstruas de los años de la Segunda Guerra Mundial en EE. UU.: el caso de <i>La mujer pantera</i> (<i>Cat People</i> , J. Tourneur, 1942)	54
3. <i>Ginger Snaps</i> (J. Fawcett, 2000): cuando tu cuerpo te traiciona	60
3.1. La menstruación	71
3.2. De lo femenino abyecto a la bestia peluda que hay dentro de mí	75
4. <i>Crudo</i> (<i>Grave</i> , J. Ducournau, 2015): ¿Soy humana? . . .	85
4.1. La mujer caníbal	86
4.2. Animales y personas: el uso de la cámara lenta en la metamorfosis	94

4.3. El asco y el tacto	99
4.4. La metamorfosis del monstruo	105
5. La mujer máquina: el advenimiento de lo poshumano	107
5.1. Cuerpo y género, cuerpo social y cuerpo nación: Del tecnocuerpo al <i>cyborg</i>	118
Capítulo IV. Las no-muertas: vampiras y zombis	123
1. Las zombis: <i>Yo anduve con un zombi (I Walked with a Zombie</i> , J. Tourneur, 1943)	124
2. De vampiresas a vampiras	130
2.1. Las primeras vampiras en el cine: <i>La hija de Drácula (Dracula's daughter</i> , L. Hillyer, 1936)	134
2.2. Las vampiras lésbicas: <i>Las amantes del vampiro (The Vampire Lovers</i> , R. W. Baker, 1970).	139
2.3. Una vampira con chador. La liminalidad en <i>Una chica vuelve a casa sola de noche (A Girl Walks Home Alone At Night</i> , L. A. Amirpour, 2015)	149
Capítulo V. Brujas y madres monstruosas	167
1. Brujas y feminismo	172
2. La bruja en el cine y la televisión: inicios	174
3. La madrastra de Blancanieves revisitada por Dario Argento: <i>Suspiria</i> (1977)	176
3.1. El cuerpo del monstruo, el cuerpo del espectador, el cuerpo fílmico.	177
3.2. Los lugares de la bruja	178
4. El <i>remake</i> de <i>Suspiria</i> (Luca Guadagnino, 2018): el cuerpo como fuente de poder	185
5. Brujas adolescentes	189
6. El aquelarre: envejecimiento, maternidad y otros elementos del universo femenino en <i>Aquelarre (Coven</i> , 2013-2014), de <i>American Horror Story</i>	194
6.1. Madres contra hijas (y madrastras).	196
6.2. Jóvenes contra viejas. Feminismo y conflicto generacional	202
6.2.1. La bruja blanca y vieja. Fiona: anacrónica y excesiva	204
6.2.2. Feminismos de la tercera ola: cuerpos no normativos, ecofeminismo y <i>millennials</i>	208

6.3. Hombres contra mujeres	213
6.4. Tiempo, brujas y poder en el siglo XXI: el poder libre	214
7. Madres asesinas: <i>The Babadook</i> (J. Kent, 2014).	223
7.1. Introducción: de madres y monstruos.	223
7.2. Cuerpo y casa: prisión y refugio. El sótano, la cama y el jardín	224
7.3. El género cinematográfico	236
7.4. La ambivalencia	239
Capítulo VI. A modo de recapitulación.	243
Capítulo VII. Bibliografía.	249
Índice de películas citadas	271

Capítulo I

Introducción: mujeres, violencia y monstruosidad

No hablar demasiado alto. No expresarse en un tono demasiado categórico. No sentarse con las piernas abiertas. No expresarse en un tono autoritario. No hablar de dinero. No querer tomar el poder. No reírse demasiado fuerte. No ser demasiado graciosa. Gustar a los hombres es un arte complicado, que exige que borremos todo aquello que tiene que ver con el dominio de la potencia.

(Virginia Despentes, *La Teoría de King Kong*, 2018)

Cuando la directora Julia Ducournau asistía a un festival para presentar su película, un espectador le dijo que era muy positivo que hubiera mujeres en el género, «porque le aportarían cierta ternura». «¿Ternura?», le contestó, «¿Has visto mi película?». *Crudo* (*Grave*, 2016) es un título que la crítica ha etiquetado dentro del «Nuevo Cine Francés Extremo» que, según las crónicas del momento, provocó desvanecimientos y vómitos en su estreno. Ducournau decía en una entrevista que «cuando haces terror, estás expresando una forma de violencia que sientes en tu interior, y es importante que reconozcamos que las mujeres también podemos sentir violencia o rabia» (*The Guardian*, 30 marzo 2017).

Parece que el vínculo terror-violencia-mujer sigue siendo sólo posible si ésta aparece en condición de víctima, no de agente. A la mujer se le niega tradicionalmente el uso de la violencia, ya sea de forma heroica o malvada. No es apropiado, no

se supone que sea parte de su «naturaleza», más dulce, orientada al cuidado familiar. Se debe, entre otros motivos, a que la violencia es una forma para obtener el poder, y no proliferan las representaciones que vinculan a la mujer con el mismo. En todo caso, la representación de la mujer violenta provoca un profundo malestar, es considerado un enigma a evitar y, si no se puede eludir, debe aparecer justificado (venganza, autodefensa, ...). Nuestra sociedad es incapaz de comprender la complejidad de la feminidad como una identidad que incluya la violencia (Neroni, 2005). Ese tabú ha imperado también en el cine de terror, pero las cosas han cambiado en el paradigma del triángulo víctima-héroe-monstruo tradicional. Si en sus comienzos la víctima era una mujer y los dos restantes hombres, a partir de los años 70 el héroe se feminiza: aparecen las *final girls* o las únicas supervivientes del monstruo. *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, T. Hooper, 1974) inaugura esta convención, que trasciende el género *slasher* en el que nace para generalizarse a la multitud de estilos dentro de las películas de terror. El monstruo, sin embargo, ha sido tradicionalmente masculino; de hecho, se ha recriminado que el cine de terror se regodeara en —e incluso alentara—, la violencia de género¹. En el siglo XXI, el monstruo se hace mujer. El número de monstruos femeninos ha crecido exponencialmente desde el 2000, especialmente a partir de 2010. En lo que llevamos de siglo se han estrenado más películas con figura del monstruo femenina que las realizadas en toda la historia del cine, que ponen sobre el tapete una serie de interrogantes que estas páginas pretenden dilucidar: ¿A qué se debe este incremento?, ¿cómo son?, ¿qué características tienen estas monstruas de nuevo cuño?, ¿cómo se comportan?, ¿cómo acaban? En definitiva, ¿qué les diferencia de las monstruas de antes del cambio de siglo?

Para contestar con un mínimo de pertinencia a estas preguntas, este libro debe separar los elementos que se entrelazan en la constitución del monstruo femenino en el terror, así como discutir y problematizar las teorías que han sustentado una comprensión del género, obsoletas a la luz de los estrenos del cambio de siglo. El Nuevo Cine de Terror cuenta con numerosas y

¹ En los años 70 las voces feministas se alzaban en contra de ese regodeo en las imágenes de agresión contra las mujeres, siendo notable la diferencia entre el tiempo dedicado a la muerte de una mujer o de un hombre (Pinedo, 1997; Clover, 1992)

refrescantes directoras y guionistas que aportan nuevas ópticas, como la citada Julia Ducournau. La joven francesa se convirtió en la primera mujer en ganar, en solitario², la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes en 2021 con su segunda película *Titane* (J. Ducournau, 2021). Pero no es la única. Karyn Kusama, con *Jennifer's Body*, 2009, y *La invitación* (*The Invitation*, 2015); Leigh Janiak (*Honeymoon*, 2014); Anna Biller (*The Love Witch*, 2016); Alice Low (*Prevenge*, 2016); Ann Lily Amirpour, con *Una chica vuelve a casa sola de noche* [*A Girl Walks Home Alone at Night*], 2015) y *Amor carnal* [*The Bad Batch*], 2016; Jennifer Kent (*The Babadook*, 2014) y Lucile Hadzihalilovic (*Innocence*, 2004; *Evolution*, 2015) entre otras, son las nuevas voces que pueblan el ecosistema del terror actual. Es indispensable repensar el género con la incorporación de autoras que ponen en el centro de las historias los deseos y miedos femeninos, y no los masculinos, construyendo una nueva representación de la subjetividad femenina. Esta subjetividad no se ha mostrado tradicionalmente en el cine. Teresa de Lauretis, en los años ochenta, defendía que «la tarea del cine de mujeres actual no es la destrucción del placer visual y narrativo, sino la construcción de otro marco de referencia, uno en el que la medida del placer no es más solo la del sujeto hombre» (Lauretis, 1984, p. 8, citada en Ince, p. 1). La investigadora feminista abogaba por subvertir las representaciones tradicionales del cuerpo femenino. Mi propuesta de análisis se enmarca aquí, en la pregunta de si los monstruos femeninos y las referencias a las experiencias femeninas, principalmente corporales, que realizan constituyen una nueva ruta en la construcción de una representación de la mujer como sujeto, que haga referencia a su verdadera subjetividad.

Confluye un segundo elemento que puede ayudar en esa dirección. Además de la proliferación de nuevas autoras, existe el asentamiento y la llamativa proliferación de la mujer violenta en el relato audiovisual en varios géneros desde los años 70 del siglo pasado. Desde *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, T. Hooper, 1974) y las protagonistas de las *rape revenge* de la misma época hasta la heroína de la saga adolescente *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, G. Ross, 2012), o la ultraviolenta protagonista de *Titane* (J. Ducournau, 2021), es

² Jane Campion ganó en 1993 con *El Piano*, ex aequo con *Adiós a mi concubina*, de Chen Kaige.

cada vez más frecuente ver a una mujer actuando con violencia. A pesar de ello, no es algo cómodo de ver, ya que, como dice Janice Loreck,

si bien la violencia de un hombre puede ser representada como heroica o villana, rara vez se describe su capacidad de agresión física como problemática en sí misma. Cuando una mujer comete un acto de violencia, su comportamiento —de hecho, su propia existencia— causa un profundo malestar y cuestionamiento. (2016, p. 1)

Esta violencia se justifica con profusión, muchas veces encarnándose en un ser monstruoso.

La proliferación de monstruos femeninos en el nuevo cine de terror se sitúa, asimismo, dentro de la somatofobia actual, esto es, la desvalorización del cuerpo en la sociedad digital (Sibilia, 2005). Desde la transformación digital hemos pasado del hombre-máquina al hombre-información. El mundo se puede traducir a información, en tanto la genética, la informática y la nanotecnología traducen el secreto de la vida a códigos binarios. La organización del trabajo es extensa, ya no existen espacios compartimentados para el trabajo y el ocio, los trabajadores (muchos gerentes y técnicos, pocos obreros) están siempre disponibles, el tiempo y la distancia se volatilizan. El cuerpo pierde su centralidad. Es más, el cuerpo es imperfecto y perecedero, orgánico, viscoso: obsoleto. Tal y como sostiene Le Breton (2011 [1994]), el cuerpo «se convirtió en el lugar del mal». Pero no existe un cuerpo neutro. Nuestro imaginario actual elige a la mujer monstruo por su corporalidad, ya que las mujeres son sus cuerpos de una manera que el hombre no lo es. El género de terror trata sobre el cuerpo, versa sobre lo corporal en todos sus ámbitos dentro y fuera de la pantalla: como elemento temático e imaginario, representando su destrucción, decadencia y metamorfosis, tanto en los personajes como en el caso del monstruo, ya que éste es un cuerpo excesivo, indisciplinado, incorrecto; y, finalmente, en la respuesta corporal del espectador. La centralidad del cuerpo en el monstruo femenino contemporáneo no está tratada, sin embargo, desde una óptica misógina. Es más, la monstrea describe experiencias corporales femeninas (sexualidad, maternidad, menstruación, ...) que construyen su subjetividad, no desde los miedos masculinos sino desde la óptica de su protagonista. Han desaparecido aquellas mujeres perversas que devoraban hombres gracias a su belleza seductora letal; su poder ya no proviene del

sexo sino de la violencia, lo que cuestiona el binario masculino/femenino que normativiza los comportamientos de género. En este contexto, debe entenderse la monstrea contemporánea como un cuerpo cultural subversivo, la única forma de resistencia en una sociedad de control, que encarna la crisis actual de las categorías de género.

Este estudio propone una aproximación que pone el acento en el análisis textual de las películas que constituyen su corpus, pero se construye desde una óptica que aúna diferentes perspectivas epistemológicas como los estudios del cuerpo (Foucault, Paula Sibila, Torrano y Platzeck, Bourdieu y Le Born, entre otros), que consideran a este como una superficie modificada por la cultura y el poder, cuya subjetividad también es moldeada por él, y la fenomenología feminista, en la línea inaugurada por Simone de Beauvoir (2005 [1949]) y continuada por Iris Marion Young (2005 [1980]), que también comparten la idea de que el cuerpo y las experiencias corporales femeninas están determinadas por el sistema de poder —patriarcal— que conforman la subjetividad. Esta óptica contribuye a situar al cuerpo como un objeto de representación particularmente actual y conflictivo. La problemática se acrecienta al tratar con cuerpos monstruosos, ya que el cuerpo monstruoso desafía la norma y plantea una nueva ontología de este.

1. La feminización del monstruo

El monstruo es un cuerpo de «cierto momento cultural» (Cohen, 1996, p. 4), la encarnación de una crisis categorial ya sea de orden natural, de género, de raza, de clase o de nación. Sus funciones son varias: sirven para delimitar lo correcto y lo incorrecto, lo puro y lo impuro; pero también son foco de atracción, pues pueden hacer lo que nosotros sólo soñamos. El monstruo es el ser que aúna esos límites, es un ser híbrido, que desafía, sabotea, las fronteras del tiempo que le ha tocado vivir (Cohen, 1996). Al mostrar aquello que está en crisis, aquello que todavía no ha sido «apresado por el poder», nos enseña «la potencia y la resistencia al poder de esos cuerpos» (Platzeck y Torrano, 2016, p. 236). Las distintas perspectivas que han abordado la figura del monstruo, y que detallo en el siguiente capítulo, consideran al cuerpo del monstruo como un ser abyecto que cuestiona el orden simbólico (Creed, 1993); un cuerpo que cuestiona la norma y nos

hace preguntarnos sobre nuestra propia vulnerabilidad, nuestra propia monstruosidad (Shildrick, 2001); y desde la biopolítica (Platzek y Torrano, 2016), que lo considera «una nueva ontología del cuerpo que viene a desafiar los cuerpos normalizados de la anatomía política» (p. 243), capaz de resistir y transformar las relaciones de poder establecidas. La monstrea del siglo XXI plantea una resistencia a la dicotomía femenino y masculino y el comportamiento que se le supone a cada uno en su aspiración al poder, ya que subvierte los límites de ambos géneros y posee una naturaleza sobrehumana.

Según Halberstam (1995), la amalgama de elementos que contenían los monstruos góticos del cine de principios del siglo XX (sexo, género, raza, clase y nación) ha ido reduciéndose en cantidad para centrarse en sexo y género a lo largo del siglo. Tal y como yo defiendo, desde el siglo XXI la sexualidad pierde importancia y el género es el conflicto más relevante, principalmente, por cómo se relaciona con el poder y el cuerpo.

El cine de terror es un campo de batalla idóneo para la reformulación ontológica del cuerpo, ya que, como decía Clive Barker, es un género construido sobre distintos «relatos del cuerpo», que sitúa lo corpóreo en el centro del terror. Desde el cambio de siglo (o concretamente, después del 11-S en 2001, según Steve Jones, 2011; Kevin J. Wetmore, 2012; entre otros) se han intensificado la recurrencia a la tortura, desmembramiento, despedazamiento y otros espectáculos de violencia sobre el cuerpo, así como el uso de estrategias y recursos formales (mirada háptica, asco, sonido háptico, ...) que generan una respuesta corporal inmediata en el espectador. La distancia entre espectador y pantalla se reduce, convirtiendo la experiencia cinematográfica en algo más sensitivo y sensual, en la que el espectador toma conciencia de la vulnerabilidad y materialidad de su propio cuerpo. Diversos autores (Laine, 2009; Barker, 2009; Marks, 2000) llegan a considerar el cine como una piel que entra en contacto con la piel del espectador, conteniendo y acariciando ambos cuerpos: el fílmico y el del receptor. En este devenir del género de terror, preocupado (y ocupado) por los cuerpos, reinan las monstreas ya que entre las mujeres y sus cuerpos existe una relación directa y conflictiva, principalmente, por la objetivación sexual a la que ha sido siempre sometida: las mujeres son sus cuerpos.

«El cuerpo de la mujer es intrínsecamente impredecible, defectuoso y disruptivo» mantienen Margaret Shildrick y Janet Price (1999, p. 2). El embarazo, la menstruación, la lactancia, en-

tre otras funciones biológicas, corroboran el estatus descontrolado de sus cuerpos, frente a la autocontención, estabilidad, del cuerpo masculino. Son cuerpos «ingobernables» (Grosz, 1994) porque rompen los límites de lo adecuado en la medida en que gotean, sangran y se deforman en sus embarazos. Las mujeres, claramente vinculadas con la naturaleza, permanecen enraizadas en su cuerpo, lo que les impide trascender y ejercer la racionalidad. La falta de límites claros genera repulsa y miedo, en definitiva, las hace monstruosas. Es lo que Barbara Creed denomina, en su análisis del monstruo femenino cinematográfico, el «monstruoso-femenino» es decir, aquello que atemoriza por sus capacidades reproductivas y su sexualidad. Barbara Creed admite, sin embargo, que «la presencia del monstruo femenino en el cine de terror popular nos habla más sobre los miedos de los hombres que sobre el deseo o la subjetividad femeninos» (1993, p. 7).

Por otro lado, el monstruo como frontera, guardián de lo indebido, ya no existe en el cine actual. Desde los años 70, la amenaza es interior, no causada por un agente extranjero o extraterrestre, sino que está entre nosotros, se contagia, se camufla, se confunde monstruo y humano (Tudor, 1991). Es más, esta hibridación se pone en escena con la mayor espectacularidad posible mediante los efectos especiales, es la metamorfosis de los cuerpos humanos hacia sus formas monstruosas. Antaño, los monstruos góticos, tanto en la literatura del siglo XIX como en las películas de principios del siglo XX, servían como tecnologías de la subjetividad para delimitar lo debido de lo indebido. El monstruo gótico del siglo XIX era una metáfora de la subjetividad moderna como un acto de equilibrio entre el interior/exterior, femenino/masculino, cuerpo/mente, nativo/extranjero, proletario/aristócrata, mientras la monstruosidad en las películas de terror posmodernas es ubicua, oculta, camuflada, de límites fluidos. La violencia representada o lo grotesco y repugnante del cuerpo monstruoso no tiene contención, es lo que Baudrillard ha llamado la obscenidad de la «visibilidad inmediata» y que Linda Williams ha apodado «el frenesí de lo visible» (Williams, 1989).

Hoy en día estamos ante la creación de un nuevo bestiario, tal y como reza el lema de la serie de la cadena Fox *American Horror Story*: «*All monsters are humans*», «todos los monstruos son humanos». Esta frase implica tres cosas: la humanización de los monstruos; esto es, su representación de seres cada vez más vulnerables, inseguros, incomprendidos, motivados por sus carencias, sus miedos y deseos (Bernardi y Jacob, 2019). Por otro

lado, los humanos, los defensores de un orden establecido injusto y violento con el diferente, son los verdaderos monstruos. Nos encontramos en un momento en el que el villano de la historia es el cazador de brujas y no la bruja. Por último, es un lema dirigido a los fans del terror que, alineados con la potencia subversiva del monstruo, se identifican en esa frontera híbrida de lo aceptable y lo que no lo es. Otro elemento en la evolución del monstruo, concretamente respecto al monstruo femenino, es la adquisición de poder. Lo que Platzeck y Torrano denominan «la potencia de los cuerpos monstruosos», Halberstam (1995) lo llama «el poder del horror» y desde aquí entendemos que se trata del mismo elemento: la capacidad sobrehumana que posee el monstruo. Tal y como analiza Halberstam, el monstruo femenino en el gótico encarnaba raza y nación junto a género y sexualidad, pero carecían de poder (Halberstam, 1995, p. 52). Lisa Purse, en su *Contemporary Action Cinema* (2011) analiza las películas de acción y mantiene que los cuerpos que vemos superar cualquier limitación física nos ofrecen fantasías de empoderamiento, ya que, a través de la empatía sensorial con el cuerpo del héroe, podemos sentir esa maestría en nosotros mismos. En un mundo de violencia contra las mujeres, una figura físicamente sobrehumana alimenta fantasías de poder y desquite en muchas espectadoras.

Otro elemento característico del cuerpo del monstruo es la metamorfosis. El cuerpo del monstruo no es fijo: evoluciona, se transforma, muta, algo que nos horroriza y fascina a la vez. Vampiras que sacan sus colmillos, mujeres-lobo que contemplan aterradas crecer sus garras o sirenas de dos piernas cuando salen a la superficie. Seres que desafían los lugares estancos y fijos y que responden más a la pregunta de «qué quiero ser» que a la de «quién soy», un signo característico, no solo de la sociedad actual, en permanente transformación y con pocas seguridades inmutables, sino de la subjetividad femenina, que no nace mujer, sino que se hace, se llega a ser mediante un proceso corporal y social. En palabras de Christine Battersby, «la posición-sujeto femenina está unida a una continuidad hecha de carne más que una “mente” o “espíritu” autónomo e individualizado que únicamente habita la carne» (1998, p. 10).

La puesta en escena de la metamorfosis monstruosa en el cine se ha perfeccionado a través de los efectos especiales y su digitalización, convirtiéndose en una de las convenciones más valoradas del género. Hasta los años 80, la mutación corporal

monstruosa no era un recurso habitual. El director canadiense David Cronenberg (*La mosca* [*The Fly*], 1986; *Cromosoma 3* [*The Brood*], 1982; entre otras) fue uno de los pioneros en este terreno, contribuyendo a la visualización de la metamorfosis corporal, lo que se denominó *body horror*, siendo esta última película una de las primeras en la que el cuerpo femenino —maternal— se muestra grotescamente transformado. La repugnancia, el asco, es un poderoso aliado en la mutación corporal, cuestionando de nuevo la ontología del cuerpo como un elemento no cerrado, unitario, vinculado a la subjetividad, y que obliga al espectador a una cercanía no deseada con el cuerpo fílmico (Hannich, 2009).

Gran parte de mi análisis se detiene en el aspecto representacional fílmico de la monstrea, como cuerpo cultural de un momento concreto, interpretado mediante las ópticas de los estudios culturales y teratológicos. La relación entre cuerpo, subjetividad femenina y poder crea monstruos, porque, tal y como defiende Cohen (1996), lo que tememos del monstruo no es la destrucción, sino la desconstrucción. El monstruo se crea a través de un proceso de fragmentación y recombinación de elementos provenientes de varias formas, «los monstruos deben de ser examinados dentro de la intrincada matriz de relaciones sociales, culturales e histórico-literarias que los generan» (Cohen, 1996, p. 5). Porque los monstruos existen solamente para ser interpretados. «Los monstruos nos preguntan cómo percibimos el mundo (...) Nos piden reevaluar nuestras suposiciones sobre la raza, género, sexualidad, nuestra percepción de la diferencia, nuestra tolerancia hacia su expresión. Nos preguntan por qué los creamos» (Cohen, 1996, p. 20).

2. Cuerpo de estudio

El trabajo se ordena en los siguientes apartados: primero, un capítulo introductorio de carácter teórico y, posteriormente, tres capítulos temáticos/casos de estudio. El primer apartado recoge y revisa las distintas teorías que existen sobre mujer y cine de terror, la naturaleza del monstruo y, concretamente, las especificidades del monstruo femenino en el cine de terror, marcado por el trabajo fundacional de Barbara Creed (1993). Esta teórica se enmarca, junto a Carol Clover (1992), la otra gran voz del cine de terror, en el paradigma psicoanalítico feminista de Laura Mul-

vey, para quien la mirada del espectador está construida para el hombre, de tal manera que la mujer en la pantalla está para ser mirada. De esta manera, el terror se basa en una fantasía sádica de hombres sobre mujeres provocada por el miedo que se tiene a la sexualidad de la mujer y su capacidad castradora. En este capítulo problematizo la literatura precedente sustentada en la idea de que el cine de terror es un género masculino. Para un acercamiento al cine de terror hecho por, sobre y para las mujeres, he optado por una teoría fílmica feminista fenomenológica, más atenta a lo corporal y lo emocional que al paradigma ocular y de deseo. En este marco, este trabajo deconstruye el monstruo femenino sobre tres ejes relacionados de forma conflictiva: cuerpo, feminidad y poder, lo que problematiza lo monstruoso-femenino que postuló Creed, y plantea que la sexualidad femenina ha dejado de ser el origen de todo miedo y única forma de poder.

Las películas objeto de análisis del segundo apartado encarnan los nuevos rasgos del cine de terror muy orientados a la respuesta somática del/la espectador/a actual, con monstruas híbridas que reflejan experiencias corporales femeninas que representan la subjetividad femenina y que incluyen la rabia, y su consecuente expresión violenta como emoción legítima en las mujeres. Se estructura con tres capítulos, divididos en tres tipos de monstruas: mujer-no humana (mujer-loba, caníbal y mujer-máquina), no-muertas (zombis y vampiras), y, por último, brujas y madres asesinas. Esta división nos permite diseccionar los rasgos de cada tipo de monstruo, principalmente aquellos referidos a su corporalidad, e intentaremos dilucidar qué elementos conflictivos de la subjetividad femenina encarnan estas monstruas, e incidir en su relación con el poder.

Cada apartado debe ser contextualizado con las monstruas que les precedieron. No hay una intención de elaborar un compendio histórico o diacrónico de la evolución de los distintos tipos de monstruo, pero sí es importante resaltar las novedades o variaciones dentro de las convenciones del género. El terror es un género cinematográfico acumulativo, que tiende a hacer referencia a lo anterior, especialmente para subvertir o cambiarlo, y permitir compararlo con lo anterior nos da las coordenadas que nos permiten contextualizar a la monstrua contemporánea y sus rasgos novedosos.

El primer caso de análisis es el referido a la mujer-no humana, que se divide en dos subcategorías, representadas en tres películas: por un lado, la mujer-animal y por el otro, la mujer-

máquina, incluida en la película *Titane* (J. Ducournau, 2021). La mujer-animal se refiere a la mezcla de mujer y animal, donde la humanidad no puede contener la bestialidad, esa fuerza descontrolada de la naturaleza. ¿Cómo afrontan las mujeres, con un organismo menos civilizado que el del hombre, esta fusión entre especies? Para responder a esta pregunta se han seleccionado dos películas. Por un lado, *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000) y por otro, *Crudo* (*Grave*, J. Ducournau, 2016). La primera es sobre una adolescente a la que muerde un hombre lobo el primer día de su menstruación. La segunda trata sobre una estudiante de medicina vegetariana que al probar por primera vez la carne se convierte en caníbal. Ambas sufren transformaciones internas, biológicas, que desatan sus impulsos salvajes, expresados en la violencia y la voracidad —y no en la sexualidad—. Ambas son una mezcla de víctima y verdugo, sumidas en un contexto de crueles relaciones de poder en base a género. Además, las dos películas versan sobre las relaciones entre la protagonista y su hermana, quien comparte su secreto.

Las hibridaciones entre mujer y animal son prolíficas y variadas en el folklore, la literatura y el cine. La primera película protagonizada por esta aberración femenina de la naturaleza fue *La mujer pantera* (*Cat People*, J. Tourneur, 1942). Existe una mujer pantera previa, aquella interpretada por Kathleen Burke en *La isla de las almas perdidas* (*Island of Lost Souls*, E. C. Kenton, 1932), que se muestra como una bella y exótica mujer, temerosa; no la temible y dañina Irina que veríamos en la producción de Val Lewton. *La mujer pantera* tuvo tanto éxito que aparecieron un ramillete de títulos similares: *La mujer salvaje cautiva* (*Captive Wild Woman*, E. Dmytryk, 1943) y su secuela *Jungle Woman* (R. Le Borg, 1945), así como *The Jungle Captive* (H. Young, 1945), en las que el monstruo era mitad mujer-mitad primate. Posteriormente, se estrenaron títulos como *La reina de Cobra* (*Cobra Woman*, R. Siodmak, 1944), o *La mujer-avispa* (*The Wasp Woman*, R. Corman, 1959). Dentro del ciclo de mujeres monstruo que inaugura *La mujer pantera* en los años 40 (Snelson, 2009), aparece el título de *La gitana loba* (*Cry of the Werewolf*, H. Levin, 1944), en la que una joven, criada por gitanos, esconde el secreto de ser mujer-lobo. Sólo este título y una comedia de los años 40 titulada *La loba humana* (*She Wolf of London*, J. Yarbrough, 1946) feminizan este engendro milenario, tradicionalmente masculino, que aparece en formato cine en 1935 con *El lobo humano* (*Werewolf in London*, S. Walker). La

mujer lobo no regresa hasta 1981, año en el que empieza la saga de *Aullidos* (*The Howling*, Joe Dante, 1981). En el año 2000, el canadiense John Fawcett estrena *Ginger Snaps*, escrito junto a Karen Walton.

Posteriormente a esta película, cuyo éxito la convirtió en una saga de tres, Wes Craven estrenaba *La maldición* (*Cursed*, 2004), en la que un grupo mixto de amigos era mordido por un hombre-lobo; y la figura de Caperucita Roja se revisaba en dos películas *Caperucita Roja: ¿a quién tienes miedo?*, (*Riding Hood*, C. Hardwicke, 2011) y *Red: cazadora de hombres-lobo* (*Red: the Werewolf Hunter*, S. Wilson, 2010), asumiendo Caperucita el rol de cazadora en vez del de víctima del monstruo. Netflix emite en 2023 *Lobo vikingo* (*Vikingsulven*, S. Svendsen) sobre una adolescente convertida. Otras series han proliferado en las plataformas con cierto éxito como *Bitten* (2014-2016) y *Wolfblood* (2012-2017) —ambas disponibles en Netflix— cuyas protagonistas son féminas. Incluso Amazon Prime ha estrenado una miniserie australiana *Wolf Like Me*, una historia de amor que se ve complicada porque ella es una mujer-lobo.

La voracidad animal, desatada, propia de las mujeres-animales, aparece en la película *Crudo* (*Grave*, J. Ducournau, 2016). La protagonista, Justine, vegetariana bajo el estricto control de su madre, comienza sus estudios de Veterinaria junto con su hermana, quien ya lleva un año estudiando ahí. Como en *Ginger Snaps*, las protagonistas son dos hermanas, pero, aquí, ambas son monstruosas. También se trata de una *coming-of-age movie* en la que el hacerse mayor, el género y el sexo toman formas salvajes. En esta película Justine sigue teniendo el aspecto de una frágil adolescente, pero el elemento corporal es permanente a lo largo de la película, especialmente en la representación de la carne, humana o no, troceada, desgarrada y devorada. La película ahonda sobre qué es ser humano mediante estrategias, principalmente de la ruptura —y, por lo tanto, del cuestionamiento—, de varias fronteras ontológicas. Por un lado, la canfibal cuestiona si es humana o no, ya que no hay nada externo que la delate y porque se alimenta de su igual. Por otro lado, diluye la separación entre humanos y animales. La Facultad de Veterinaria está llena de animales y las referencias a la entremezcla de las especies es sutil pero constante, especialmente por las relaciones de poder que allí se establecen, animalizando y, por lo tanto, quitando la condición de humanos a los sometidos estudiantes novatos, víctimas de pesadas bromas. Además, el imperativo carnal que despierta

en Justine, que la empuja a comer carne humana, nos recuerda la centralidad de nuestro cuerpo que nos doblega, inmisericorde, a nuestra animalidad en sus necesidades básicas. Por último, la repugnancia y otras estrategias somáticas son constantes, provocando una anulación de la distancia entre cuerpo de la película y cuerpo del espectador, asqueando a la audiencia con la abyección de las fronteras simbólicas destruidas.

Dentro del apartado de la mujer-no humana, se incluye a la mujer-máquina, cuya encarnación más reciente es *Titane* (J. Ducournau, 2021). La cineasta francesa da un paso más allá en su búsqueda de una respuesta a la pregunta de qué nos hace humanos con una película profundamente perturbadora, en el que los límites morales se difuminan, dejando al espectador sin referencias fijas a las que asirse. Más salvaje y política que su primera cinta, *Titane* trabaja sobre dos cuestiones principales que reflejan un mundo, el actual, en desintegración: la relación máquina y cuerpo en su concepción mecánica, ya casi obsoleta, frente a la tecnología digital; y la definición de los géneros femenino y masculino, que atraviesan otros conceptos como la nación, las relaciones paterno-filiales, la dimensión físicamente monstruosa de la maternidad, la violencia y los cuidados. Como en *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000) la monstrea protagonista muere, penalizada por su violencia excesiva e inhumana, pero deja su legado, en este caso en forma de un bebé-máquina que será criado por un padre-madre, es decir, un hombre biológicamente ajeno al recién nacido pero caracterizado por la orientación al cuidado, rasgo atribuido genéricamente a las madres.

El segundo objeto de análisis es la categoría de la fusión viva/muerta. Aquí se encuentran dos tipos de monstruos: las zombis y las vampiras. La figura del zombi es muy rica en sus interpretaciones, es el monstruo más vigente y popular en la actualidad. Pero dos de sus características básicas son, por un lado, su carácter masivo, son una horda; y, por otro, su falta de género. La corporalidad que exhibe es la del cadáver, la carne putrefacta y desmembrada, no la del género. Por tanto, es una monstrea que queda fuera de esta investigación. Sin embargo, existen unas excepciones anecdóticas en las que quiero detenerme para ahondar en la relación de poder que relatan, así como en la relación sujeto/objeto que cuestionan. Si el zombi dinamita la dualidad sujeto-objeto, es el antisujeto, por lo que la feminización del zombi plantea interesantes preguntas con relación al género y al cuerpo. Primero, cómo se otorga de género a un zombi y con qué pro-

pósito. Segundo, cuestiona cómo es el cuerpo de «la» zombi, en qué se diferencia del zombi masculino y, asimismo, en qué medida comparte características con el cuerpo de la mujer, lo que nos obliga a preguntarnos cuáles son las concepciones del cuerpo femenino. Para ello me detengo a analizar únicamente una película, *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, J. Tourneur, 1943) porque, tal y como he expuesto, se trata de algo anecdótico dentro del arquetipo, por lo que este capítulo se centra, principalmente, en las vampiras.

Frente a las vampiris, las vampiras celebran su cuerpo, no lo acarrearán como un objeto disociado, recordatorio evidente de nuestra mortalidad. Los suyos son cuerpos excesivos por su hambre, su sexualidad desbordante, bisexual o lésbica, tal y como son retratadas desde su origen literario gótico. Al principio fue una vampira: *Carmilla*, la novela de La Fanu en 1872, unió vampirismo con lesbianismo, 25 años antes de que apareciera *Drácula* de Bram Stoker. El conde transilvano, sin embargo, es quien más popularidad ha alcanzado gracias a la mítica película de la Universal en 1931. Drácula se alza como el vampiro maestro, del que todos los demás vampiros dependen y obedecen. Las vampiras, en los relatos que continuaron la línea marcada por Bram Stoker, son ardientes comparsas de su figura. La primera en protagonizar una película fue la condesa Marya Zaleska en *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, L. Hillyer, 1936), que, como indica el título, es la hija del conde transilvano que desea una vida convencional, junto a un hombre, y no atacar a indefensas jovencitas. Esta homosexualidad monstruosa, pero vergonzante, se convierte en desenfreno lésbico en el subgénero que surge en los años 70 y que vuelve a colocar a una vampira en el papel protagonista. *Las amantes del vampiro* (*The Vampire Lovers*, R. W. Baker, 1970) inaugura lo que se conoció como vampirismo lésbico, que mezcla terror, cine de vanguardia y *soft-core* firmado por directores como Jean Rollins, Vicente Aranda o Jess Franco.

Esta encarnación de la sexualidad de las vampiras ha quedado grabada en el imaginario colectivo. De los títulos más destacados de una representación contemporánea, ajena a ese registro, podríamos citar *Déjame entrar* (*Let Me In*, T. Alfredson, 2008), *Sólo los amantes sobreviven* (*Only Lovers Left Alive*, J. Jarmusch, 2013) y *Una chica vuelve a casa sola a la noche* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, L. A. Amirpour, 2015), en la que se centra esta investigación.

Una chica vuelve a casa sola a la noche (*A Girl Walks Home Alone at Night*, L. A. Amirpour, 2015), es una película americano-iraní, en la que una vampira, completamente tapada por un chador, castiga y atemoriza a los hombres que abusan de las mujeres en un lugar imaginario, mezcla del medio oeste norteamericano e Irán. La noche, territorio vedado para las mujeres, convierte a la supuesta víctima en verdugo. La vampira de esta película abandona su carácter sexual, y su existencia se refiere a nación y género. La Chica, la vampira protagonista del filme, sale victoriosa y huye con el chico al que ama a otro lugar. La monstrea suele fracasar y suele ser aniquilada, pero no en esta ocasión.

El último apartado de análisis comprende a las anti-madres, que encarnan lo tenebroso de la crianza. Bajo esta categoría se encuentran las brujas y las madres monstruosas. Las brujas son los monstruos femeninos por antonomasia, que desafían las normas de género establecidas desde la Edad Moderna. Su peculiaridad, quizá, es que traspasaron el terreno del relato para protagonizar procesos judiciales con miles de acusadas y ajusticiadas durante varios siglos. Tal y como recogen los testimonios de los juicios, las brujas son retratadas como el reverso oscuro de la maternidad, las anti-amas de casa, figuras contra las que una mujer se podía leer, porque era como ella, pero, a la vez, lo opuesto a lo que una mujer correcta debía de ser. Su figura encarnaba las ansiedades, contradicciones e inseguridades de su identidad. Tal y como relata Dianne Purkiss, en su investigación sobre la caza de brujas, «la bruja es una especie de ama de casa, su propia Otra tenebrosa que causa contaminación donde debería haber orden (...) La bruja es la identidad que la mujer debe reprimir para definirse a sí misma, para crear su propia identidad como ama de casa» (1996, p. 97). La bruja es la mala madre, la que devora niños o no puede tenerlos; la que corrompe los alimentos, en vez de cultivarlos y cocinarlos; la que traspasa los límites de su hogar y vuela en su escoba en vez de barrer con ella.

En el cine, desde *Häxan: la brujería a través de los tiempos* (B. Christensen, 1922), suelen aparecer caracterizadas como viejas sin familia, decrepitas, malvadas, devoradoras de niños, cercanas a la muerte y la podredumbre, poco femeninas. Un buen ejemplo de ello es *Suspiria*, la película de Dario Argento de 1977, en la que presenta una bruja sacada del *Malleus Maleficarum*. Luca Guadagnino, en cambio, mantiene en su adapta-

ción de *Suspiria* (2018) la idea de la madre tenebrosa pero encarnada en una joven. En la televisión, a su vez, han proliferado series de jóvenes brujas intentando lidiar con su magia y su vida cotidiana como *Sabrina, cosas de brujas* (*Sabrina, the Teenage Witch*, N. Scovell, ABC, 1996-2004); *Embrujadas* (*Charmed*, B. Kern, WB, 1998-2006), entre otras. La figura de las brujas está ligada al feminismo, por lo que su representación concuerda con la corriente de feminismo que prevalece en el momento de su creación y emisión. Las brujas son la encarnación femenina del poder y su representación habla sobre cómo se relaciona con él.

Para ilustrar la naturaleza y transformación de las brujas, he elegido la citada tercera temporada de *American Horror Story, Aquelarre* (Coven, R. Murphy y B. Falchuk, Fox, 2013-14). He seleccionado una serie de televisión por distintos motivos. Uno, porque las series actuales de televisión son grandes producciones audiovisuales cuya calidad iguala o supera las cinematográficas. De hecho, el formato digital y la irrupción de las plataformas de *streaming* han diluido las fronteras entre cine, televisión e internet. Otra de las razones es que las series sobre brujas, ya sea en registro cómico o de aventuras y terror, han proliferado en la pequeña pantalla desde los años 60. Especialmente interesante es el periodo de los años 90 en que las series de brujas adolescentes servían de referencia a las adolescentes occidentales, periodo por el que series como *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, J. Whedon, WB y UPN, 1997-2003); *Sabrina, cosas de brujas* (*Sabrina, the Teenage Witch*, N. Scovell, ABC, 1996-2004) y *Embrujadas* (*Charmed*, B. Kern, WB, 1998-2006) dieron lugar al término *girl power*. *Aquelarre* hace uso de esa cultura audiovisual acumulada para construir su historia con jóvenes adolescentes que acuden a una escuela de brujas. Sin embargo, prioriza a la Bruja Suprema —una Jessica Lange de más de 60 años— como motor de la historia. En la tercera de sus temporadas, cuentan la decadencia de una escuela de brujas para adolescentes, en la que la Bruja Suprema no hace nada para salvarla, más preocupada por su envejecimiento. La invisibilidad de la vejez femenina, su horror, es una constante en el monstruo de la bruja, en su exceso. La serie lidia con la mala maternidad, concretamente en las relaciones madre-hija, el racismo y el patriarcado, a través del conflicto, en una constante lucha por el poder. Las madres, brujas o mujeres sin poderes sobrenaturales, irrumpen en el cine de terror actual desde una nueva perspectiva:

no son las madres corajes que vengan o defienden a sus retoños frente al mal más monstruoso, no son úteros abyectos que amenazan el orden simbólico, sino una amenaza real hacia sus hijos, son madres que pueden ser asesinas de lo que supuestamente deben amar incondicionalmente. Además de *Coven*, también analizo la película *The Babadook* (J. Kent, 2014) para ilustrar este caso.

Jennifer Kent aborda la ambivalencia de sentimientos maternos que tienen lugar en la crianza. La película se inscribe dentro del género del terror pero desafiando ciertas convenciones, ya que combina el melodrama maternal, el *thriller* psicológico y el terror (Quigley, 2016). La protagonista, Amelia, cría a su hijo sola. Su marido murió en un accidente de coche cuando conducían hacia el hospital para dar a luz. Se acerca el cumpleaños de su hijo, es un momento difícil para ambos. Entonces llega un misterioso cuento a casa, *Mr. Babadook*, que vaticina que ella matará a su propio hijo. Samuel, el niño, comienza a ver al monstruo y ella, que se resiste a creerle, acaba siendo poseída por él, pero no logra matar a su hijo porque reconoce el amor que le tiene en el último momento. A diferencia de otras películas, Amelia no acaba con el monstruo, sino que lo debilita y lo deja vivir con ellos en el sótano, alimentándolo con gusanos, ocupándose de él, cuidándolo, en definitiva. *The Babadook* muestra una mujer agotada, un hijo difícil, una soledad en la crianza que reprime unos sentimientos ambivalentes hacia su hijo, que crecen hasta la monstruosidad absoluta. La película es interesante por distintos motivos: uno, aborda un ramillete de emociones en la madre prohibidos y no representados (apresamiento, anulación del cuerpo materno, de la sexualidad materna, deseos de no estar con tu hijo). Estos elementos son puestos en escena mediante una textura visual y sonora que provoca una sensación táctil en el espectador, que ocurre sin mostrar literalmente el acto de tocar en la pantalla. El componente físico, corporal, de la crianza toma así relevancia en el «espectáculo de una mujer poseída por sus hijos» que, en palabras de su directora, este filme quiere plasmar.

En todas las películas, las *monstruas* son protagonistas, y son víctimas y verdugos. Sin embargo, sólo en unas pocas logran sobrevivir y triunfar en sus propósitos. Tal y como mantiene Maurizio Lazzarato: «El monstruo se despliega, aquí y ahora, como modalidad de subjetivación» (Lazzarato, 2006, p. 89), se niega a participar en un «orden de las cosas», y «reclama, en cambio,

“un sistema” que permita la polifonía, la respuesta mixta» (Cohen 1996, p. 7). La plasmación de un ser que está fuera de las normas, aunque nos resulta aterrador, también nos permite cuestionar esas reglas o suposiciones sobre nuestros cuerpos y, por extensión, nuestra subjetividad. El monstruo, la *monstrua*, lleva consigo una potencia de subversión y de poder respecto a lo establecido que nos atrae irremediabilmente.

Capítulo II

Terror, mujer y monstruos: la centralidad del cuerpo

1. ¿Qué es el terror?

El género de terror es difícil de delimitar. Rick Altman (1999) definía el género cinematográfico como un conjunto de los siguientes elementos: «esquema» o fórmula industrial, «estructura» formal, «etiqueta» destinada a su promoción o «acuerdo» tácito con el espectador. El género de terror no responde a ninguno de estos requisitos de forma clara y unívoca. Se trata de un género repleto de subgéneros, algunos *mainstream*, otros de bajo presupuesto o incluso autorales de reconocido prestigio por la crítica, sin una estructura formal inmutable. Por otro lado, la industria «re-etiqueta» títulos según pasa el tiempo. Son conocidos los ejemplos de la República de Weimar (*El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*], de R. Wiene, 1920; o *Nosferatu: una sinfonía del horror* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*] de Murnau, 1922), que fueron promocionadas como vanguardia artística y no de terror cuando se estrenaron; o incluso los títulos clásicos de la Universal de los años 30 se querían vender como ciencia ficción durante los años 50, época de expansión del género fantástico. Los fans tampoco son una referencia estable para definir qué es o no es terror y en qué consiste, especialmente por su variedad en el contenido, por sus fronteras, demasiado fluidas, con la ciencia ficción y el *thriller*.

A diferencia del *western*, el terror no tiene una iconografía distintiva para reunirlos. No están limitados a ningún escenario histórico o geográfico particular: una película de terror puede tener lugar en cualquier lugar (cualquier ciudad, país, planeta) en cualquier período histórico (pasado, presente, futuro). En cuanto a identidad estilística de género, se pueden detectar enfoques estilísticos populares e incluso dominantes en ciertos momentos de la historia del género —el visualmente expresionista en la década de 1930, por ejemplo, o un enfoque relativamente realista en la década de 1970— tales enfoques no son comunes a lo largo del género como un todo. (Hutchings, 2014, p. 6)

Estas dificultades no han impedido que ciertos teóricos hayan intentado acotarlo en el desarrollo de sus teorías. El más influyente en este sentido ha sido Noel Carroll, quien postuló que el cine de terror, para ser tal, debe contener a un monstruo. A diferencia de lo fantástico, donde el monstruo no sorprende y entra dentro de las expectativas del mundo que retrata, en el cine de terror la existencia misma del monstruo es aterradora, repugnante y cuestiona la racionalidad y equilibrio de nuestro mundo. Esta definición del monstruo conlleva ciertas limitaciones. Según la definición de Carroll, *Psycho* (A. Hitchcock, 1960) no sería una película de género. Cynthia Freeland, en su libro *The Naked and the Undead* (2000) abre el concepto a monstruos realistas. Para Freeland, «el monstruo es verdaderamente fiel a la realidad en lugar de un ser sobrenatural» (2000, p. 66), y encarna la maldad. Esta definición permitiría incluir a *Psicosis* como película de terror, pero también incluiría *El precio del poder* (Scarface, B. de Palma, 1984), puesto que el protagonista es un hombre malvado.

Julian Hanich (2009) resuelve esta cuestión definiendo al monstruo como un ser, independientemente de su aspecto, cuyos valores son absolutamente contrarios a los humanos, haciéndolo repugnante al espectador.

Tal y como se apuntaba en la introducción, el terror es el género de los «relatos del cuerpo» que dramatizan «nuestra confrontación como espíritus con la brutal dimensión de nuestra condición física», que siempre nos negamos a admitir (Carroll en referencia a Clive Barker, 2005, p. 335). Clive Barker, autor de la definición, es uno de los directores etiquetado dentro del *body horror*, una terminología que acuñó Philip Brophy en su mítico artículo de 1989, «Horrorality: the Textuality of the Con-

temporary Horror Film». En este artículo Brophy se percata de que ya el género de finales de los años 70 y principios de los 80 no «cuenta», sino «muestra» la destrucción, mutación y decadencia del cuerpo. «Las películas contemporáneas de terror tienden a jugar no tanto con el amplio miedo a la muerte, sino más precisamente con el miedo al cuerpo de uno mismo, y cómo uno lo controla y se relaciona con él» (Brophy, 1989, p. 8).

La exhibición visceral de la violencia que él identificó como una tendencia se ha consolidado como un rasgo del cine de terror. El *body horror* se ha ido extremando en subgéneros como el *torture porn*, *gore*, *splatter*, *slasher*, etc., que Xabier Aldana agrupa bajo la etiqueta de «*body gothic*», redefiniendo lo gótico como algo alejado de lo espiritual y/o sugerente y más centrado por la «pesadilla fenomenológica de lo ineludible de lo corpóreo». El cuerpo aquí es uno que no puede ser controlado, que envejece y duele, y que a veces aparece como el mayor y más temido extraño» (Aldana, 2014, p. 19). Es un asalto a la santidad de la carne que debe generar una reacción física en el espectador a través de la representación extrema del cuerpo, muchas veces aunando el asco con la risa.

Carol Clover, autora de *Hombres, mujeres y sierras mecánicas* crea el término «cuerpo abierto», (concepto que rescata Pinedo y que Linda Williams también recoge como *the frenzy of the visible*), sobre la importancia en el cine de terror de mostrarlo todo, similar a lo que hace la pornografía, en el que nada queda a la imaginación. En su artículo «Film Bodies: Gender, Genre and Excess» (1991), Linda Williams discute el paralelismo entre lo que denomina los tres «géneros del cuerpo»: melodrama, pornografía y terror. Estos géneros pertenecen al «reino de lo grosero/repugnante» (*the realm of the gross*) y crean placeres sensoriales caracterizados por su exceso corporal. Este exceso sensorial y emocional representado en la proyección tiene su eco en el cuerpo del espectador quien, a pesar de sí mismo, reproduce o «mimetiza» lo que sienten los cuerpos de la película. De hecho, el éxito del género consiste precisamente en lograrlo, en saber calcular su «respuesta corporal», es decir, excitarse si estamos viendo una película pornográfica, llorar en un melodrama o saltar asustados en el asiento con una película de terror. Este concepto de «mimesis» en lugar de «identificación» cuestiona la distancia que la teoría fílmica tradicional, especialmente la psicoanalítica, ha establecido como necesaria para poder mirar el cine, para el placer de su contemplación.

El paradigma de la identificación, sobre todo en la acepción feminista propuesta por Laura Mulvey, se ha aplicado al género de terror, basándose en un espectador ideal masculino, que visiona terror como catarsis de lo reprimido.

2. Mujer y terror. ¿Sólo para chicos?

¿Cuál es la relación entre mujer y terror? ¿Cómo se ha considerado a los personajes femeninos en la pantalla? ¿Cómo se han analizado a los monstruos femeninos? ¿Qué lugar ocupa la espectadora femenina? La relación entre mujer y terror ha sido siempre polémica.

El marco teórico del psicoanálisis (Robin Wood, 1979; Steve Neale, 1980; James B. Twitchell, 1985) ha marcado la línea de investigación del género en relación con la mujer, en base a la pregunta de quién se identifica con quién y qué placer obtiene al hacerlo (sadismo, masoquismo y fetichismo). Según Gérard Lenne (1979), el lugar de la mujer en el cine de terror es el de víctima llorosa, que lo que mejor hace es desmayarse en los brazos de un gorila, una momia, un hombre lobo, o Frankenstein. Además, continúa, lo que hace que sea atacada por monstruos masculinos es su sexualidad, aquello que las hace deseables, pero también amenazantes, lo que es, finalmente, lo realmente monstruoso.

Esta tradición teórica, que mantiene que el terror se basa en una fantasía sádica de hombres sobre mujeres provocada por el miedo que se tiene a la sexualidad de la mujer y su capacidad castradora, se ha mantenido hasta muy recientemente. La espectadora femenina, supuestamente, ha asistido a estas películas como una víctima pasiva de los impulsos masculinos, una receptora masoquista o una víctima que apartaba la mirada (lo que se conoció como *refuse to look*) y se cobijaba en los brazos de su acompañante varón para soportar el miedo³. James B. Twitchell tipifica esta rígida división sexual de la audiencia, usando su famoso símil que compara el filme de miedo con una montaña rusa, en la que «en el viaje de descenso hay suficiente tiempo para que los

³ Esta teoría es tan popular que teóricas posteriores como Brigid Cherry la rebatieron con la expresión «*refusing to refuse to look*» («negándose a negarse a ver»). Rhona Berenstein y Linda Williams son, también, otros nombres fundamentales en el cuestionamiento de esta óptica.

niños practiquen la valentía mordiendo el labio inferior, mientras que las chillonas perfeccionan su propio control mediante la rendición» (Twitchell, citado en Snelson, 2009, p. 3).

No son sólo los críticos masculinos de horror como Neale y Twitchell los que caracterizan el papel de las mujeres como «victimista» y masoquista. La teoría feminista aplicada al cine de terror, de corte psicoanalítico, parte de la creencia de que el espectador es un hombre joven y su mirada ordena el juego. Barbara Creed, con *The Monstrous Feminine* (1993), y *Men, Women and Chainsaws* (1992) de Carol Clover analizan las películas de terror, una respecto a la heroína de las *slasher*, la, citada anteriormente, *final girl* y, la primera, sobre los monstruos femeninos. Clover considera a la *final girl* como una figura andrógina, siempre enarbolando un cuchillo-falo que permita la identificación de la audiencia masculina; y Barbara Creed, por su lado, mantiene que lo monstruoso radica siempre en lo femenino, en la sexualidad femenina reproductiva y castradora, lo conocido como *monstruoso-femenino*.

En su estudio sobre la representación del monstruo, Barbara Creed afirma que cuando una mujer es representada como monstruosa es siempre en su relación con su maternidad y sus funciones reproductivas, ya que el suyo es un cuerpo «abyecto». Creed recoge este concepto de Julia Kristeva, *Powers of Horror*, quien define abyección como aquello que «no respeta fronteras, posiciones, reglas», aquello que «perturba la identidad, el sistema, el orden» (1982, p. 12). De hecho, «el cuerpo simbólico completo no debe acarrear ninguna indicación a su deuda a la naturaleza» (1982, p. 11) pero, tal y como mantiene Kristeva, «la imagen del cuerpo de las mujeres, debido a sus funciones maternas, delata su relación natural (...)», porque «la mujer está específicamente relacionada con los objetos contaminados que caen en dos categorías: lo excremental y lo menstrual» (1982, p. 10). Creed es la autora que populariza o reutiliza la categoría de lo abyecto para el estudio de los/las monstruo/as, que luego será usado por otras teóricas. Margrit Shildrick, por ejemplo, lo aplica para definir aquello que amenaza al cuerpo unitario, diferenciado del otro y de otros cuerpos. La mayor amenaza del monstruo, según la autora, es que pretende diluir las fronteras de nuestra identidad, poner al descubierto nuestra vulnerabilidad ya que lo monstruoso no es algo externo, sino que también está dentro de nosotros. Shildrick se basa en el análisis en el cuerpo, cuyo sentido se construye discursivamente, esto es, en un proceso dinámico en el

que «todo cuerpo debe construirse discursivamente en lugar de ser dado» (2001, p. 4). La autora analiza la relación del cuerpo normativo con el Otro, siendo lo masculino el referente y, por lo tanto, los cuerpos de color, femeninos y/o los discapacitados, son los amenazantes, los potencialmente monstruosos. En este sentido, «lo que está en juego no es simplemente el estatus de aquellos cuerpos que podrían llamarse monstruosos, sino el ser en el cuerpo de todos nosotros» (2001, p. 3).

Uno de los pocos investigadores que rechaza el concepto de abyecto es Noel Carroll (1990). Este considera que el monstruo, condición indispensable para el género de terror, debe provocar temor, resultar amenazante, pero también desagradable, repugnante. Para definir esa repugnancia utiliza el concepto «impuro» de Mary Douglas, que aparece en su estudio *Purity and Danger* (1966). La antropóloga relaciona la impureza con «la transgresión o violación de esquemas de categorización cultural» (Carroll, 2005, p. 80). Es decir, aquellas cosas intersticiales, que difuminan las fronteras de las divisiones culturales, son impuras. Las heces, la saliva, la sangre, las lágrimas, los trozos de uñas o de carne, por ejemplo, son elementos ambiguos, porque están dentro/fuera y vivos y muertos a la vez. Carroll, siguiendo la definición de Douglas, concluye que «un objeto o ser impuro es categóricamente contradictorio, incompleto o carece de forma» (2005, p. 81). De esta manera, establece una clasificación teratológica. Existe el monstruo intersticial (vivo/muerto, dentro/fuera, ...); el incompleto (los zombis, por ejemplo); y el categorialmente contradictorio, es decir, que reúne dos categorías (animal/persona, ...). En este caso se puede dar de dos maneras: por fusión, es decir, las dos categorías a la vez (la Mosca, la mujer-avispa, ...) o por fisión, dos en uno, pero diferenciados (Dr. Jekyll/Mr. Hyde, ...). También existe el monstruo sin forma, como *La cosa* (*The Thing*, J. Carpenter, 1982). Los seres con estas características son «anti-naturales», en el sentido en que rompen el esquema cultural sobre la naturaleza, desafían los fundamentos de un orden cultural, de tal manera, que pueden hacer enloquecer o matar a quienes, simplemente, los contemplan. Además, y tal y como observa Mary Douglas, los objetos o seres impuros tienen poderes mágicos y se suelen usar en rituales mágicos. Por ello, concluye Carroll, los monstruos poseen capacidades sobrenaturales.

Barbara Creed analiza distintas películas que ilustran el trabajo de lo abyecto y se basan en la construcción de la figura maternal como tal, distinguiendo entre la madre arcaica (*Alien*, R.

Scott, 1979), el monstruo poseído, el útero monstruoso, el vampiro, la bruja, la mujer castradora y la madre castradora. Sin embargo, es la madre arcaica (castrada, *vagina dentata*, reproductiva, abyecta y que amenaza a la unidad del yo) quien, tal y como objeta Cynthia Freeland, es «el telón de fondo para la representación de todos los acontecimientos», ya que «todas las películas de terror tratan de lo mismo y todas funcionan de la misma manera» (Freeland, 2000, p. 61). En *The Naked and the Undead* (2000), Freeland critica que su teoría se basa, por un lado, en la oposición entre lo femenino y lo masculino como categorías binarias enfrentadas, y la suposición de que el dueño de la mirada es masculino; y, por otro lado, en que todas las películas dan miedo por lo que representan, no por lo que aparece, y siempre representan lo mismo: la madre arcaica.

En este caso, a la pregunta de si existen placeres masculinos o placeres femeninos a la hora de elegir uno u otro género cinematográfico, puede plantearse dentro del terreno del terror, ¿existen miedos masculinos y miedos femeninos? Si la madre arcaica, (el monstruo que se esconde detrás de todos los monstruos) es castrada y castradora, ¿qué miedo puede provocar ello en una mujer? O por el hecho de ser reproductivas, ¿somos todas mujeres abyectas para nosotras mismas? ¿Son nuestros cuerpos reproductivos, nuestros fluidos, nuestra menstruación algo por lo que nos sentimos perturbadoras o perturbadas respecto al orden simbólico? En resumen, ¿qué nos da miedo a las mujeres? ¿Otras mujeres? ¿Tenemos margen para sentir nuestros propios terrores o incluso para construirlos?

Creed asume una noción monolítica y totalizante del espectador, sin tener en cuenta la variedad y estrategias de resistencia e interpretación del variado conjunto de espectadores de una sala de cine.

Carol Clover es la primera investigadora que se sumerge, precisamente, en el baile de identificaciones en una película de terror. Clover continúa el trabajo de Laura Mulvey respecto a la identificación a través de la mirada. En *Men, Women and Chainsaws* (1992) Clover analiza las películas *slasher* (1970-80) y uno de sus rasgos distintivos: el punto de vista subjetivo. El asesino/monstruo/cámara observa, acecha y mata planteando unos ejes de análisis claros: mirada igual a agencia, mirada igual a identificación, placer como resultado de la experiencia cinematográfica. Placer y mirada se relaciona entonces con voyeurismo y la identificación con masoquismo y sadismo. Clover se pregunta con

quién se identifica el espectador, siempre masculino: ¿el monstruo o la *final girl*, la heroína que sobrevive y vence al monstruo? Clover mantiene que esa identificación fluctúa y se mueve del asesino hacia la chica a mitad de la película, gozando con el masoquismo que conlleva, algo hasta entonces impensable para un espectador masculino para el que se le reservaba el placer sádico en exclusividad. Esta identificación transgénero ya la postulaba Mary Ann Doane rebatiendo a Mulvey, pero refiriéndose a la audiencia femenina, al resaltar la presencia ineludible del cuerpo de la espectadora que le impide tener la distancia necesaria para el placer voyeurístico o la castración que impele al fetichismo. Existe el camino del travestismo para asumir la mirada masculina o la identificación masoquista de su propio género.

Clover continúa esta idea del travestismo, pero cree que para que esta identificación con la *final girl* sea posible es necesario que ésta no sea sexualmente activa ni demasiado «femenina», porque los espectadores masculinos no podrían identificarse, ya que sería homosexualidad, así que la protagonista tiene nombres y aspectos masculinos. Esta interpretación de las películas *slasher* presupone que la *final girl* u otra mujer que ejerza la violencia no es una verdadera mujer, sino un hombre travestido, porque los «hombres rescatan y las mujeres son rescatadas» (Clover, 1992, p. 59). La *final girl* está masculinizada porque sobrevive y no cuestiona un orden en el que lo activo es masculino y lo pasivo, femenino.

La aportación de Clover radica en el cambio del placer masculino sádico al masoquista, no contempla a espectadoras femeninas que disfruten al ver a un personaje activo femenino en la pantalla ni con otros deseos que no sean heterosexuales. Isabel Pinedo (*Recreational Terror*) rechaza esta «devoción al binario heterosexual» en el que «las féminas activas sólo pueden definirse como masculinas» (1997, p. 83). Propone que, si rompemos las nociones binarias de género, el terror abriría un espacio para el discurso feminista y construiría una posición de sujeto para las espectadoras. Pinedo reclama considerar la «representación y la recepción como un sitio de múltiples y móviles identificaciones» (1997, p. 80).

Otros autores y autoras han puesto en cuestión el modelo teórico del espectador masculino, tanto como un fenómeno que se ha dado antes como por la inclusión del espectador homosexual. Rhona Berenstein, en su libro *The Attack of the Leading Ladies: Genre, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror*

Cinema (1996), analiza el periodo que comprende entre 1931-1936, y demuestra que los estudios de cine alentaban a las mujeres en sus publicidades a desafiar el miedo de la pantalla, cuestionando los roles de género socialmente establecidos. Bernstein utiliza la teoría de «performatividad de género», postulada por Judith Butler para ofrecer una teoría del espectador del cine clásico de terror como una forma de actuación: las espectadoras simulando estar asustadas como lo están las heroínas de la pantalla, mientras sus acompañantes tratan de actuar con la misma valentía que los protagonistas de la película. Bernstein lo llama «*spectatorship-as-drag*» o espectador travestido.

Pero ¿y si la identificación es con el monstruo? Linda Williams, en «When the Woman Looks» (1984), complica estas reflexiones al sugerir que el horror clásico permite que las mujeres se identifiquen con el monstruo a través de la mirada, lo que puede ser potencialmente empoderador. Ella sugiere que hay una «sorprendente (y en ocasiones subversiva) afinidad entre monstruo y la mujer», quienes a través de su intercambio de miradas reconocen «sus estatus similares, como amenazas potentes a un poder masculino vulnerable» (1984, p. 90). Sin embargo, Williams explica que, mientras esta identificación puede entenderse como una transgresión femenina, la espectadora —como la heroína diegética— finalmente es castigada por mirar; y es forzada a presenciar la «destrucción vengativa» del monstruo con el que ella se identifica. Por eso, sugiere Williams, las mujeres *se niegan a mirar* cubriéndose los ojos o apartándolos de la pantalla. Williams aporta un nuevo elemento que es la afinidad subversiva y el consiguiente empoderamiento que proporciona la identificación femenina con el monstruo. Pero ¿cómo es esta afinidad cuando el monstruo está explícitamente codificado? ¿Con qué elementos concretamente?

Harry M. Benshoff, en su artículo «The Monster and the Homosexual» (1996), añade una nueva posición espectral: la del homosexual. Benshoff huye de la dicotomía planteada por Robin Wood («*return of the repressed*», 1978) que define el género de terror como eclosión de lo reprimido, pudiendo ser el monstruo la encarnación de la homosexualidad. Sin embargo, Benshoff opta por las teorías de Foucault quien postula que no hay tal represión, sino una construcción cultural de la sexualidad regulada mediante una multiplicidad de discursos con distintas estrategias, cuyo significado se negocia (Stuart Hall, 1984), por lo que cabe una lectura homosexual del cine de terror.

Benshoff incorpora otros dos elementos novedosos: el primero, la definición *queer*⁴ del monstruo. El término *queer* surge en la década de los 90 y alude a todo aquel que no encaja dentro de la heteronormatividad, reapropiándose del estigma para empoderarse. Lo *queer* es monstruoso porque se opone a lo binario, a las categorías dicotómicas de género y sexualidad. «La posición subjetiva del monstruo cinematográfico es más fácilmente aceptada por un espectador *queer*: alguien que ya se sitúa fuera de un orden patriarcal, heterosexista y de los textos de cultura popular que lo producen» (Benshoff, 1996, p. 125).

Por otro lado, Benshoff plantea el cine de terror como un lugar para la disidencia. Mientras Twitchell hablaba del cine de terror como regulador de la sexualidad adolescente, Benshoff pregunta si no se desafía al *statu quo* al identificarse con el monstruo, sobre todo cuando no muere al final, y cuando exhibe ciertos rasgos heroicos. Es más, normalmente la pareja protagonista suele estar estereotipada y el personaje con más matices, profundidad e interés es el monstruo.

Para espectadores de todo tipo, la experiencia de ver una película de terror o *movie monster* se podría entender como similar a la del Carnaval tal como lo teorizó Bakhtin, donde las convenciones de normalidad se revierten ritualmente dentro de un período de tiempo prescrito para celebrar el atractivo de la desviación. (Benshoff, 1996, p. 127)

Por otro lado, ¿es cierto que las mujeres no disfrutaban con el cine de terror? ¿Es cierto que apartan la mirada de la pantalla y se cobijan bajo el hombro de su acompañante? ¿O son espectadoras masculinizadas? ¿Es una forma de desafiar los ideales sociales de la feminidad? ¿Hay placeres femeninos en todas las películas de terror o sólo en algunos géneros? Si es así, ¿cuáles son estas formas femeninas particulares del cine de terror?

Para contestar a estas preguntas Brigid Cherry lleva a cabo un estudio con enfoque de recepción en la audiencia (1999) y sugiere que la película de terror proporciona rituales de resistencia para el espectador de horror femenino. Su objetivo es «restablecer el género de terror como aquel que tiene aspectos femeninos que han sido negados por los estudios espectatoriales de género y cómo esto ha impactado en la consideración teórica de la espec-

⁴ *Queer* significa extraño, anómalo, desviado, antinatural y pasó de ser un insulto hacia los gays a transformarse en una identidad orgullosa.

tadora» (Cherry, 1999, p. 56). Sus conclusiones demuestran que las mujeres ven este género de forma distinta, que es objeto de la apropiación y del discurso de sus fans. Las teorías precedentes mantenían que las espectadoras del cine de terror confabulan con la violencia contra las mujeres, asumen sus cuerpos como monstruosos y se ven a sí mismas como víctimas. Sin embargo, según se desprende de su tesis «The Female Horror Film Audience: Viewing Pleasures and Fan Practices» (1999), las espectadoras se identifican con las protagonistas fuertes e independientes, las heroínas. Obvian eventos y sucesos de la trama que puedan empañar la imagen que tienen de ellas. También se identifican con los monstruos, su lado más humano, sus debilidades, especialmente con los monstruos femeninos poderosos, y cuyo poder se basa en rasgos femeninos (sangre...). Se sienten atraídas especialmente por los vampiros/as, que exploran aspectos poco convencionales de la sexualidad. Las pelis de miedo proporcionan emociones que no suelen estimularse en las mujeres, no sólo miedo, violencia o asco, sino también erótica o una forma de pornografía. Asimismo, son conscientes del sexismo de muchas películas, pero lo obvian o lo omiten, y lo achacan a la falta de directoras y guionistas. No son, en ningún caso, espectadoras masculinizadas, sino aficionadas al terror conscientes y selectivas.

Estos nuevos análisis espectatoriales posicionan a la espectadora femenina, homosexual o no, como negociadora de un contenido que se adecua a sus intereses, entre los cuales, destaca la fascinación hacia el monstruo por distintos motivos. En todo caso, la asunción de un espectador masculino y joven parece, por lo tanto, una creencia sin fundamento científico surgida a raíz de estereotipos, por los que las mujeres, debido a su «naturaleza» débil y dulce, no tolera lo oscuro, malvado o violento en la ficción. De hecho, existen datos y estudios recientes que ponen en cuestión esta creencia. Un estudio reciente elaborado por C. Spines (2009), para la revista *Entertainment Weekly*, demuestra que las mujeres son el público mayoritario según en qué películas de terror en los Estados Unidos: *La señal* (*The Ring*, G. Verbinski) de 2002, con el 60 % mujeres; en 2004, *La maldición* (*The Grudge*, T. Kimizu), 65 % mujeres; y 2005, *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, S. Derrickson) registró un 51 % mujeres. Esto incluye también los *remakes* de *slashers* y sus secuelas, previamente consideradas la propiedad cultural de, en su mayoría, varones adolescentes. Si atendemos a los datos recientes del ICAA, el informe indica que el 52,5 % de

la audiencia de películas de terror en España en 2019 fue masculina, mientras que el 47,5 % fue femenina, una diferencia poco significativa.

Las espectadoras de terror son habituales ahora, y parece que antes también. Tanto Richard Nowell (2013) como Tim Snelson (2009) lo demuestran en sus investigaciones sobre el cine de terror de los años 70 y las películas de los años 40, respectivamente.

Richard Nowell, en su artículo «Targeting American Women: Movie Marketing, Genre History and the Hollywood Women-in-Danger film» (2013), analiza las campañas de marketing de los títulos que aparecieron a partir de *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, T. Hooper, 1974), porque considera el marketing como «una contribución fundamental para la construcción cultural de las categorías de películas» que muestran «al filme como una construcción intertextual multifacética construida subrayando distintos atractivos o ganchos» (Nowell, 2013, p. 3). Dado que surgieron títulos similares entre los años 1970 y 1980, los pósteres se modificaban para hacer que parecieran lo que deseaban las espectadoras. Por un lado, intentaban atraer a una audiencia de mujer adulta (25-39 años). Este nicho siempre ha sido atractivo para productores porque representaba un 25 % de taquilla. Además, en pareja, son las mujeres quienes deciden qué película ver. De ahí la inclusión de personajes protagonistas fuertes, con trabajos atractivos como en *Los ojos de Laura Mars* (*Eyes of Laura Mars*, I. Kershner, 1978). Los ejecutivos de la industria como Alan Ladd Jr., presidente de Twentieth Century Fox, reiteraba su apoyo a la financiación y distribución en marcha al entretenimiento orientado a la mujer porque había demostrado ser más rentable que aquel orientado a hombres, con películas como *Harry el Sucio*, etc. Dentro de esta estrategia de captación de mujeres maduras, las *majors* se inclinaron hacia las películas de miedo y suspense. Esto se venía haciendo desde los años 40 (*Rebecca*, *La escalera de caracol*...). Debido a las críticas de misoginia y explotación del sadismo contra las mujeres que llegó a recibir el género, las campañas de marketing empezaron a orientarse a las mujeres para contrarrestar. De hecho, el cartel de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Polanski, 1968) se copió en bastantes ocasiones porque fue un éxito entre el *target* que buscaban y su referencia servía para ganar público.

Otro análisis similar, que presta atención al marketing de las películas, es el de Tim Snelson, que en su tesis «Horror on

the Homefront: the Female Monster Cycle, World War Two and Historical Reception Studies» (2009) analiza las películas con monstruos femeninos en los años 40, como, por ejemplo, *La mujer pantera* (*Cat People*, J. Tourneur, 1942), teniendo en cuenta las reseñas y campañas de promoción de la época. La Segunda Guerra Mundial dejó una población mayoritariamente femenina, mientras los hombres estaban en el frente, que acudía al cine a ver terror. Snelson recuerda que éste es un género tradicionalmente femenino, vinculado a la literatura gótica, que se consideraba «literatura de señoritas». Ha sido el posterior desarrollo del cine de terror, cada vez más explícito, el que se ha entendido como masculino y juvenil, con la creencia de que nadie más serio pudiera disfrutarlo. De hecho, Carol Clover, en su libro *Men, Women and Chainsaws* (1992), describe a la audiencia tipo de una película *slasher* compuesta por «hombres jóvenes, frecuentemente en grupos, pero también solos; parejas de varias edades (aunque la mayoría jóvenes); “dudosos hombres” solitarios (hombres mayores de reacciones y apariencia amenazante); y grupos de adolescentes de chicas» (citada por Benshoff, 1996, p. 126). Esta poca rigurosidad en la investigación de la audiencia real del cine de terror es llamativa respecto al peso que el espectador modelo masculino ha tenido en el análisis fílmico de este género.

Es fundamental, entonces, entender que el cine de terror no es un lugar que menosprecia o alienta la violencia contra las mujeres, sino que es un espacio para el disfrute de la subversión, donde las normas, especialmente las de género, son revertidas, y donde el monstruo tiene un potencial de resistencia hacia el poder. La confirmación de que las mujeres son aficionadas al terror y que su audiencia determina los contenidos de las películas nos obliga a revisar las teorías más influyentes del ámbito de estudio que nos ocupa, puesto que se basan en ciertas presunciones erróneas. La que nos concierne en el presente libro es la referida a la naturaleza del monstruo femenino, cuyo estudio más conocido y casi único al respecto, es el elaborado por Bárbara Creed, que se asienta sobre el paradigma psicoanalítico y el espectador masculino monolítico. Mi intención es ofrecer otros conceptos de análisis distintos al concepto de *monstruoso-femenino*, deconstruyendo al monstruo femenino contemporáneo desde paradigmas ajenos al psicoanálisis, la distancia y el espectador masculino. Es necesario abordar al monstruo femenino desde planteamientos que cuestionen «los paradigmas tradicionales de la visión y de

la mirada, y poner de relieve la importancia del afecto y la experiencia en la recepción de las películas, tal y como lo estudia, por ejemplo, la teoría fílmica fenomenológica» (Paszkievicz, 2017, p. 18).

Por otro lado, hemos analizado al monstruo/a como un tropo artístico, psicológico o histórico-cultural, pero ¿y si fuera político? Foucault describió nuestra era como la del biopoder, que no sólo amenaza con despojar de propiedades y en última instancia de la vida, sino de controlar la vida, de hacerla crecer, organizarla, regularla y optimizarla. El cuerpo del monstruo escaparía al control del biopoder, por lo que se postula como un sujeto de resistencia de los límites disciplinarios, la normalización y la neutralización del biopoder (Donna Haraway, 1995; Negri, 2004). «El monstruo sería este resto de vida inapropiable que puede oponerse al poder» (Negri, 2004, p. 8).

A lo largo de las siguientes páginas, se muestra a la monstrua contemporánea como un cuerpo cultural subversivo, la única forma de resistencia en una sociedad de control, y que resume la crisis de categorías de género. El cuerpo femenino, monstruoso según la sociedad patriarcal actual, que la obliga a una auto-disciplina, un autocontrol que la limita, y cuya corporalidad la convierte en objeto, prolifera en representaciones monstruosas, como mujer-loba, caníbal, *psycho-killer*, vampira, zombi, bruja y madre monstruosa que la liberan, la empoderan y la masculinizan revelando la construcción arbitraria del binario de géneros y, por ello, la fragilidad del sistema cultural.

Capítulo III

Mujeres no-humanas: mujer-animal y mujer-máquina

Estamos ante el fin del humanismo, en la difuminación de las fronteras entre lo que es humano y no lo es. La inteligencia artificial, las relaciones sociales virtuales, la reproducción artificial, la biotecnología protésica y otros elementos presentes ya en nuestra vida cotidiana han terminado de dinamitar al pensamiento humanista, base de la modernidad, que puso al hombre blanco, heterosexual, capacitado como centro de la definición de lo humano, lo universal. La decadencia de lo *antrophos* cuestiona numerosas dualidades sobre las que se asentaban nuestras certezas, tales como la división entre hombre/mujer, homosexual/heterosexual, cultura/naturaleza, cuerpo/mente, humano/animal, humano/máquina, y nos lanza a reconsiderar la definición de lo humano en relación con el cuerpo, la naturaleza, la tecnología, el sujeto y la agencia. Las tres películas por analizar, *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000), *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016) y *Titane* (J. Ducournau, 2021), plantean la pregunta de qué es ser humano y cómo negocia el sujeto la agencia de su propio cuerpo, que muchas veces toma vida propia (enfermedad, hambre, transformación), especialmente desde una perspectiva femenina/feminista. Esta agencia no solo se plantea sobre el cuerpo, también se plantea sobre lo no-humano, plantas, animales, tierra, tecnología, que nos obligan a reconsiderar la dualidad naturaleza/cultura para transformarlo en un continuo continuum en permanente influencia mutua.

Es el caso de *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000) y *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016). Mediante el monstruo de mujer-animal

se cuestiona el binario cultural/naturaleza al mostrar lo natural como algo cambiante, con cuerpos en permanente transformación, frente a esa idea esencialista de lo «natural» como algo originario, asentado e inamovible, cuyo opuesto es la cultura, siempre en adaptación y cambio. En otras palabras, desafían al esencialismo de la definición de lo femenino y masculino que se basa en la biología. Además, al insistir en ambas películas en la agencia, voluntad o «intractividad» (Barad, 2003) del cuerpo, plantean una voluntad ajena a la conciencia, al sujeto, lo que pone en duda al ser humano de tal manera que «ni los modelos humanistas del sujeto racional ni los modelos psicoanalíticos del sujeto irracional son suficientes» (Alaimo, 2017, p. 919). Transversal a esta cuestión es la unión conceptual existente entre mujer y naturaleza, lo que empuja a ambas películas a exponer cuestiones de género en sus tramas: una de forma más irónica y meta referencial, y la otra, de forma más imbricada en la historia y en la figura de la caníbal, cuya existencia saca a la luz intrincadas relaciones de poder y discurso inherentes al considerar al otro, ya sea un humano, un animal o el medio ambiente, como recurso de consumo.

La ruptura de lo natural, la ontología del cuerpo y la subjetividad femenina colisionan en *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000) y *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016) mediante el monstruo de la mujer-animal, que combina las categorías opuestas de ser humano y animal, mujer y bestia. Se caracteriza por su incontrolable voracidad, es una bestia depredadora. Carece del control de una persona, su raciocinio se anula, su agencia humana desaparece. Sólo responde a sus impulsos corporales: hambre, sexo, ira. En las siguientes páginas analizaré la figura de la mujer-animal, tanto en su origen como en las dos películas mencionadas: *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000) y *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016). Ambas son películas sobre dos adolescentes entrando en la vida adulta (lo que en inglés se conoce como el género *coming-of-age*) que, por distintos motivos, comienzan a sentir una voracidad animal desaforada, incontrolable. Ambas cuentan la historia de dos hermanas, en principio grandes aliadas, que luego se enfrentan. La mayor diferencia que podemos hallar es que Ginger, la protagonista de la cinta canadiense se convierte, físicamente, en un engendro entre mujer y lobo, mientras Justine, la caníbal, nunca deja de ser una jovencita menuda. Pero los hombres-lobo (o mujeres en este caso) no tienen por qué llegar a transformarse, ya que es su psique la que se animaliza, su com-

portamiento se hace lupino, la fusión es interna: «El lobo se enrosca silenciosa e invisiblemente dentro del yo, la simbiosis del ser humano y el lobo encarna el híbrido, grotesco interior» (Coudry, 2006, p. 53). Si bien no podemos situar a Justine como una mujer-lobo prototípica, sí se puede afirmar, sin lugar a duda, que, al ser una caníbal, se trata de una mujer-animal, fusionada y enroscada en la naturaleza de un animal depredador, que no usa su belleza como reclamo y que lucha por no dejarse dominar por su bestia interior, rasgos que caracterizan el relato licántropo desde su origen.

Jeffrey Cohen (1996) propone en su segunda ley de las siete leyes sobre los monstruos que «El Monstruo Siempre Escapa», esto es, desaparece para reaparecer en otro lugar y tiempo. Esto obliga a examinar la intrincada matriz de relaciones (social, cultural, histórica, literaria) que las generan, así como las que hacen que resurjan. La reaparición cíclica del licántropo nos conduce a analizar cómo, en qué contexto y de qué manera vuelven. Por ello, las siguientes páginas prestan atención a otro prolífico momento cinematográfico de mujeres monstruosas que tuvo lugar en EE. UU. durante la Segunda Guerra Mundial, en el que la audiencia de los cines era mayoritariamente femenina. De este grupo de veinticinco películas producidas en cuatro años (1942-1946), me detengo en *La mujer pantera* (*Cat People*, J. Tourneur, 1942) y analizo su otro gran éxito *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, J. Tourneur, 1943) en el apartado de las no-muertas, zombis y vampiras.

Por otro lado, interpreto *Titane* (J. Ducournau, 2021) como una monstrea poshumanista, que nos adelanta el futuro híbrido del fin de los binarismos, una nueva era en la que el ser humano deja de estar en el centro: es el advenimiento esperanzador de los monstruos o, como decía Haraway (1992), la promesa de los monstruos.

1. Mujer-animal y hombres-lobo: las mujeres no aúllan

La figura monstruosa de la mujer-animal existe desde las primeras civilizaciones como en la griega clásica con las estriegas, cuya violencia se vincula al poder de la seducción. Arpías, gorgonas, lamias, sirenas, entre otras, son mujeres bellas, mitad animal, mitad mujer, que seducen a los hombres para acabar devorándolos. Son el precedente de la *femme-fatale*, esa mujer per-

versa, que representa el arte del siglo XIX y que constituye para los hombres un objeto de deseo y de temor al mismo tiempo. Es un arquetipo femenino que ha calado profundamente en nuestro imaginario y que ha contado con el psicoanálisis freudiano para explicarse.

Barbara Creed analizó en el cine el *monstruoso-femenino* como aquello que atemoriza por sus capacidades reproductivas y su sexualidad, un temor masculino. La naturaleza ambivalente, castradora y reproductora, atribuida, desde el psicoanálisis, a los genitales femeninos, es producto de considerar su cuerpo como el *Otro*, en la medida en que «siendo lo masculino el referente y, por lo tanto, los cuerpos de color, femeninos y/o los discapacitados, son los amenazantes, los potencialmente monstruosos» (Shildrick, 2011, p. 3). Lo *monstruoso-femenino*, es decir, lo femenino que deviene monstruoso (y por lo tanto atractivo pero repulsivo al mismo tiempo) ha sido el principio sobre el que se han construido muchas mujeres-animal en el cine, una continuación de los perversos y libidinosos seres que desafiaban la economía reproductiva y el deseo desde los albores de la civilización occidental. Esta línea de monstruos femeninos ha continuado hasta nuestros días con películas como *Especie mortal* (*Species*, R. Donaldson, 1995), que tuvo tres secuelas más, la última en 2007, o *Decoys* (*Las reinas del hielo*, M. Hastings, 2004), con una segunda parte en 2007. Ambas forman parte de este tipo de monstruoso-femenino, encarnado por bellas mujeres que en realidad son extraterrestres en busca de un macho con el que inseminarse y al que luego devorar. Su lado animal se manifiesta en la voracidad sexual y la violencia incontrolable, arcaica, dominadas por el instinto de la reproducción. *Splice: experimento mortal* (V. Natali, 2009) o la serie *Siren*, de HBO, que se emite desde 2018 estarían dentro de esta tradición.

Sin embargo, hay y ha habido películas de terror (concretamente el ciclo de las mujeres monstruosas de la Segunda Guerra Mundial, al que luego nos referiremos), cuyas monstruas-animal no se basan en el monstruoso-femenino, es decir, no son productos de los miedos masculinos hacia los genitales femeninos y sus cuerpos abyectos, sino que, ya porque están dirigidos a una audiencia femenina, ya porque sus autores son mujeres, u por otro motivo, su monstruosidad nace de la presión para construir su subjetividad dentro de «matrices de poder y discursos» (Butler, 1992), que terminan dejando aflorar su masculino interno. Esto ocurre claramente en el caso de la feminización del licántropo actual.

El hombre-lobo es un monstruo predominantemente masculino, nacido en la Grecia clásica y que florece en el siglo XIX. En ese periodo histórico, bajo la influencia del romanticismo, prima lo interno, y junto a la popularización del psicoanálisis y el darwinismo, se entra en una crisis respecto a la subjetividad, que ya no se basa en el alma originaria y completa, sino que está dividida en consciente e inconsciente y no tiene una razón divina sino animal. El hombre-lobo se nutre de esos elementos para construir un monstruo atormentado por su «bestia interior» que debe controlar. La mujer-lobo del siglo XIX, sin embargo, es un ser que se abandona alegremente a su decadencia, llena de lascivia más que de violencia (Coudry, 2006). Esta dicotomía entre la razón, propia de la Ilustración, y el énfasis en la experiencia interior del Romanticismo, convierte al siglo XIX en un periodo en el que la identificación del Otro se convierte en algo fundamental, y explica la profusión de monstruos que genera el siglo. Tal y como mantiene Halberstam (1996), el monstruo gótico encarna lo corrupto de la comunidad y sirve como «tecnología de la subjetividad» para definir lo correcto y deseable. La licantropía es un tropo que engloba muchos grupos sociales despreciables en términos de clase, raza, nación y género. La literatura de la época retrata las licántropas como, mayormente, *femmes fatales* envueltas en pieles que devoran, literalmente, el corazón de sus presas, abrazando su monstruosidad con entusiasmo, conscientemente y persiguiendo sus deseos carnales. Su belleza oculta su feminidad corrupta, mucho más malvada que la de sus equivalentes hombres, que contrasta con el tormento psicológico de los hombres-lobo, cuya dolorosa culpa les garantiza su salvación final, mientras las demoníacas mujeres lobo siempre son destruidas y condenadas.

La licantropía se asienta como expresión de los binarios superficie/profundidad, naturaleza/cultura, consciente/inconsciente, pero será esta última pareja la que dominará la cultura popular en el fin de siglo, aunando animalidad-maldad-inconsciente, puesto que ya no hay alma sino inconsciente; somos animales evolucionados, y no creaciones de Dios. Según definió el propio Freud, el inconsciente es el refugio de lo atávico del hombre. Por otro lado, el animal es el Mal. Enunciado por Platón, y apropiado posteriormente por el cristianismo, el mal se identifica con los animales, la «bestia», y más concretamente el lobo. Cristo es el cordero de Dios y el diablo es el lobo, la bestia que devora al rebaño. Con la propagación del psicoanálisis, la subjetividad es

concebida como encarnación de una psique dividida en dos, dividida contra uno mismo, en una lucha perpetua con la bestia interior. Además, la psicología masculina implica reprimir sus rasgos femeninos en el inconsciente, por lo que la masculinidad es un proceso, no algo establecido, sino una construcción precaria (Connell, 1995). En este contexto, la figura del licántropo se va haciendo exclusivamente masculina, y los relatos de las revistas *pulp* comienzan a representar al licántropo como una figura masculina manipulativa y oscuramente carismática, que seduce a mujeres a adentrarse en la licantropía. Este giro se completa con el cambio de siglo, y durante el siglo XX el hombre-lobo es exclusivamente varón y ataca a las mujeres. El siglo XX «convierte el gótico en masculino y el miedo es codificado como la respuesta femenina al deseo masculino» (Halberstam, 1995, p. 108). El cambio de siglo aparta a las mujeres-lobo y se centra en el hombre-lobo como varón aquejado de una crisis de subjetividad, o más apropiadamente, de una crisis de masculinidad a lo largo del siglo XX, como queda reflejado en el cine.

El lobo humano (*Werewolf of London*, S. Walker) se estrena en 1935. La película de la Universal Pictures asienta numerosas convenciones de género, la más importante: que el hombre-lobo sea varón. Tanto esta película como las que le siguen, *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, G. Waggner, 1941) y *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, R. W. Neill, 1943), establecen el universo referencial del licántropo tal y como lo conocemos hoy.

El primer rasgo del hombre-lobo moderno es su caracterización como un híbrido entre lobo y hombre a través del maquillaje. Ya no hay cabida para un lobo con inteligencia de hombre, tal y como lo concebían en el siglo XIX. Este nuevo monstruo cinematográfico es un señor peludo, con orejas y narices puntiagudas, dientes feroces y garras. La representación híbrida y su metamorfosis es uno de los retos que asumirán los efectos especiales del cine, sofisticándolos hasta convertirlos en un potente reclamo para la audiencia. A partir de los 80, también el proceso de mutación se hace cada vez más sofisticado y será el gancho para el espectador, dentro de lo que se conoce como *body horror*.

Para construir el lado psíquico del personaje se basaron en el del protagonista de la novela de Guy Endore de 1933, *The Werewolf of Paris*, quien sufre el angustiado tormento de la revelación de ser el autor de varias muertes, con su trágico final, una desesperación que será común en los hombres-lobo de película.

El libro no es un texto seminal como el de *Frankenstein* de Shelly, sino que, para crear los guiones de la Universal, su trama se mezcló con otras novelas que se publican en las mismas décadas de los años 30 y 40, y cuya amalgama fijará, para siempre, el universo licántropo popular. Por ejemplo, el rasgo de que la maldición se contagia aparece en 1935, así como la bala de plata como única arma para poder acabar con ellos, que también aparece en la novela de Endore. El pentagrama en el cuerpo del lobo y que sale en las palmas de las manos de las víctimas procede de la película, *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, G. Waggner), de 1941. El elemento de la metamorfosis cíclica con la luna no se desarrolla completamente hasta 1943, con *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, R. W. Neill). Existen referencias anteriores, pero no se desarrollan en ningún cuerpo literario; en el folklore popular se estima más bien que la metamorfosis iba ligada a los cambios de estaciones, siendo febrero el mes más proclive a ello (Coudry, 2006).

Las películas asientan el concepto de hombre-lobo dividido internamente y masculino. Se entiende como un reflejo de la crisis de la masculinidad, una lucha del hombre para disciplinar su «bestia interior». Esta crisis de masculinidad se dramatiza como una crisis de sucesión, tal como sucede en *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, G. Waggner, 1941). El mismo conflicto se repite en *Yo fui un hombre lobo adolescente* (*I Was a Teenage Werewolf*, Gene Fowler, 1957), en el que un científico pretende ayudar a un joven con falta de control en su ira y provoca su mutación. El joven confía en fuerzas institucionales, disciplinarias y autoritarias que le acaban traicionando. Esta película es un ejemplo recurrente para argumentar que «el proceso de la transformación corporal vincula el tema del hombre-lobo con la experiencia adolescente» (Coudry, 2006, p. 84). Esto es algo que sigue teniendo eco en la audiencia y la industria es consciente de ello⁵. En la publicidad de la película *De pelo en pecho* (*Teen Wolf*, Rod Daniel), de 1985, se leía lo siguiente: «Está pasando por cambios. Su voz está cambiando. Tiene pelo en el pecho. Ha dejado de ser un niño. Por fin se ha convertido en un - LOBO».

Las películas de los años 80 sobre licantrópía, especialmente, *Aullidos* (*The Howling*, J. Dante, 1981), *Un hombre lobo ameri-*

⁵ Existen actualmente numerosas series y películas para adolescentes que incluyen al licántropo de instituto, una de las más conocidas en *Teen Wolf* (MTV, 2011-2016) actualmente dentro del catálogo de Netflix.

cano en Londres (*An American Werewolf in London*, J. Landis, 1981), vinculan al sexo con el despertar de la bestia. Son películas referenciales dentro del *body horror*, que entiende al cuerpo como lugar de corrupción y metamorfosis, que se deleita con lo grotesco, que desafía un cuerpo cerrado, estático, autónomo y simétrico, y apuesta por la representación de los procesos corporales como el crecimiento y la reproducción, lo orgánico interno y la ruptura entre fuera y dentro. Las metamorfosis de las películas de los años 80 son espectaculares y poseen gran importancia, son el centro de estas. Los cuerpos monstruosos son cuerpos de gran masculinidad: musculosos, grandes, velludos, una masculinidad que se torna excesiva y aberrante.

El hombre-lobo representa la conversión de un hombre beta en un macho alfa. La película *Lobo* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994), protagonizada por Jack Nicholson, cuenta la historia de un hombre tranquilo, dialogante, de mediana edad, que es despedido y mordido por un ser. En su transformación, se vuelve un hombre osado, desafiante, que recupera su trabajo, vence a su rival en la compañía y conquista a la hija de su jefe (Michelle Pfeiffer). Sin embargo, una vez que la transformación se completa, opta por regresar al bosque, a una vida más natural, lejos de las imposiciones de las convenciones sociales. Lo salvaje se plantea como algo positivo, que hace al protagonista más moral, valiente, sincero y leal; no sanguinario y destructor. Es un momento en el que aparece la idea de lo salvaje o lo natural como una fuerza que el hombre debe abrazar para preservar su masculinidad.

2. Las películas de monstruas de los años de la Segunda Guerra Mundial en EE.UU.: el caso de *La mujer pantera* (*Cat People*, J. Tourneur, 1942)

Dado que la licantrópía ha sido casi exclusiva de los hombres durante el cine del siglo XX, las pocas monstruas mitad animal, mitad mujer que poblaron las pantallas durante ese siglo fueron híbridos de otros animales (gorilas, avispas, ...). Especialmente prolíficos fueron los años de la Segunda Guerra Mundial, en la que las mujeres se convirtieron casi en el único público de las salas de cine en EE.UU.

Durante los años 1942 y 1946 se producen veinticinco películas con monstruos femeninos, de los cuales, siete son mi-

tad-animal, mitad-mujer⁶. *La mujer pantera* (*Cat People*, J. Tourneur, 1942), es la más famosa e influyente, aunque *La mujer salvaje* (*Captive Wild Woman*, E. Dmytryk, 1943) tuvo tanto éxito que se hicieron dos secuelas: *Jungle Woman* (R. LeBorg, 1944) y *Jungle Captive* (H. Young, 1945). Aparece la mujer-lobo por primera vez en el cine sonoro con *La gitana loba* (*The Cry of the Werewolf*, H. Levin, 1944), así como en *La loba humana* (*She-Wolf of London*, J. Yarbrough, 1946). Con un tono más de misterio que de terror, se estrenó en 1946 *Venganza felina* (*The Cat Creeps*, E. Kenton), en la que el alma de una mujer asesinada entra en un gato negro para descubrir a su asesino.

Tim Snelson, en su tesis «Horror on the Home Front: The female Monster Cycle, World War Two and Historical Reception Studies» (2009), mantiene que, durante la participación de EE.UU. en la guerra, las mujeres sufrieron un gran cambio en sus vidas, dado que los hombres se hallaban en el frente. Ocuparon sus puestos de trabajo y las salas de cine⁷, lo que provocó una reorientación en los contenidos producidos por Hollywood. El género de terror fue uno de los grandes beneficiados y, curiosamente, las narrativas tradicionales en las que monstruo y héroe se pelean por una mujer fueron sustituidas por dos personajes femeninos protagonistas, siendo una de ellas el monstruo. A las mujeres les interesaban las tramas amorosas como motor dramático dentro del género de terror, pero con protagonistas femeninas, dos tipos de mujer enfrentadas.

La época produjo una valoración contradictoria sobre el nuevo papel que la mujer adquirió. Por un lado, los medios de comunicación, especialmente aquellos orientados a las mujeres, hablaban de la importancia de salir del hogar y apoyar a sus hombres desde el trabajo en las fábricas, pero, a la vez, recomendaban no olvidar el carácter femenino de las ciudadanas, así como evitar los comportamientos promiscuos de las conocidas como *victory girls*, jóvenes trabajadoras que salían por la noche a divertirse con los soldados de permiso.

⁶ Ya en 1913, la película muda *Werewolf* (Henry MacRae) mostraba a una mujer-lobo, hija de una india navajo que es abandonada por su marido y decide vengarse de todos los hombres blancos cuando se transforma.

⁷ Leo Handel, en «Hollywood Looks at its Audience», de 1950, situaba a esa audiencia femenina en casi el 70 %. Citado en Snelson, 2009, p. 26

Mientras que en algunas columnas de los periódicos se felicitaba a las mujeres por vencer los mitos sobre el cuerpo inferior de la mujer al aceptar trabajos masculinos, en otras se las criticaba por evitar su papel biológico de la maternidad; mientras que se las alentó a imitar a las *pin-ups* provocativas pegadas en las paredes de los soldados, también fueron atacadas por incurrir en una conducta promiscua, entendida como un patriotismo fuera de lugar. (Snelson, 2009, p. 31)

La contradicción sobre la definición de los cuerpos de las mujeres norteamericanas, que se debatía entre fuerza de trabajo, guardiana del hogar, madre amantísima y objeto de deseo provocó, según Snelson, la profusión de narrativas con monstruos femeninos.

Concretamente, Snelson define tres características de lo que él denomina el «ciclo de las monstruas»: dos mujeres compitiendo por un hombre; la monstrea sufre, es víctima de su monstruosidad; y, por último, en el triángulo amoroso, siempre triunfa la mujer trabajadora. Como enemigo se encontraba otro hombre, científico o psiquiatra, que intentaban dominar o someter a la mujer con su justificación tecnocientífica y/o su deseo personal.

Snelson entiende estas películas sobre los discursos contradictorios que se inscriben sobre/en el cuerpo de las mujeres norteamericanas. Se las alienta a trabajar patrióticamente para ayudar a sus hombres en ultramar, pero tampoco pueden descuidar sus hogares; se las convence de que tienen la misma fuerza física que un ribeteador en la fábrica, pero se rumorea que ese trabajo provoca esterilidad, como si la asunción de trabajos masculinos fuera contra la naturaleza femenina. Se les alienta a ser tan bellas y deseables como las *pin-ups* de los posters, pero critican que salgan por la noche o cualquier otra conducta de «moral laxa». Con estas voces discordantes respecto al cuerpo de las mujeres, fuerte pero deseable, productivo pero maternal, agente y objeto al mismo tiempo, es el cuerpo del monstruo quien se alza para encarnar ese choque de los extremos, como un mosaico de todas las mujeres a las que pueden aspirar las mujeres de la época, creando un tercer término a través de la deconstrucción de los elementos que lo componen, revelando la artificiosidad del sistema que pretende delimitar, señalando lo permitido y lo inconcebible. A pesar de que cualquier referencia a lo animal se vincula al sexo en el caso de ser una mujer, no estamos ante un monstruo que haga referencia a

una *femme-fatale* que seduce y lleva al hombre a la desgracia, sino que representa un tipo de monstruo femenino con un interior incontrolable, una «bestia interior» de carácter masculino, en la que cristalizan las ansiedades de las mujeres de la época y que nada tiene que ver con el *monstruoso-femenino* que se articula sobre la mirada masculina.

La mujer pantera (*Cat People*, J. Tourneur, 1942) es la película más determinante de este periodo, cuyo éxito se logró, en parte, por unas técnicas de marketing novedosas. La película cuenta la historia de Irena Dubrovna, diseñadora de moda serbia y exiliada en Nueva York, quien conoce a Oliver. Ambos se enamoran y se casan sin apenas conocerse, para desgracia de Alice, la compañera de trabajo de Oliver, del que está enamorada. Irena deja su trabajo para centrarse en su vida matrimonial pero una antigua maldición le impide consumir su enlace: si lo besa, se transformará en un animal salvaje que lo devorará. Oliver, aconsejado por Alice, le recomienda un psiquiatra, pero éste no logra avances. El matrimonio se tambalea y Oliver se refugia en Alice, lo que provoca celos en Irena. Alice es atormentada por un sinuoso animal. Deseosa de curarse, el psiquiatra besa a Irena para demostrar sus supersticiones, pero Irena se transforma en pantera y lo mata. Herida, va a morir al zoológico, junto a otras panteras. Su marido y Alice la encuentran muerta, transformada en mujer.

La mujer pantera posee numerosas y novedosas características. La primera, transcurre en Nueva York, una ciudad, frente a localizaciones boscosas o selváticas: es la modernización quien se ve atacada por lo ancestral, por lo natural. Es importante señalar que las panteras que Irina visita en el zoo son lo que ella es, pero contenidas, enjauladas, dominadas. El zoo (Imagen 1) es un espacio liminal, híbrido, que combina lo salvaje con lo domesticado. La película comienza y termina en ese lugar, un espacio fronterizo al que suele pertenecer el monstruo por su naturaleza.

Su abrigo negro de piel, su caminar felino junto a las jaulas de las fieras que la miran, construyen un juego de asociaciones que nos hablan de su naturaleza atrapada deseando ser libre, una mujer civilizada que lleva su legado primigenio desde la antigua Europa, la amenaza del viejo mundo. Un peligro que no radica tanto en la concepción del extranjero, sino en su proximidad, «los monstruos en casa» (Halberstam, 1995, p. 15). La mujer pantera de Tourneau encarna lo que Halberstam entiende como

un monstruo gótico ya que acumula varias amenazas: raza, nación, género y sexualidad. Ella pertenece a una «raza maldita», un grupo de mujeres brujas llamadas las mujeres-gato, provenientes de lo más profundo de los Balcanes, tierra de zingaros. Su sexualidad es aberrante, pues si se despierta es incontrolable, violenta y voraz. Sin embargo, respecto al género, Irina es una mujer dulce, entregada, devota a su marido y deseosa de quedarse en casa. Es una *good-bad girl*, una chica buena cuya verdadera naturaleza es salvaje, por lo que sufre indeciblemente. Feminiza la trama del hombre-lobo gótico, en la que la maldición hace que su bestia interior sea incontrolable, el inconsciente atávico del que hablaba Freud. Pero si a lo largo del siglo XIX las mujeres-lobo se diferenciaban de los hombres-lobo por caer voluntariamente en la bestialidad, expresada en forma de lascivia desatada (Coudry, 2006), Irina se resiste y, además, su bestia es violenta, destructiva, no sexual. En este sentido, su bestia interior es la de un hombre, aunque el animal que encarna es, curiosamente, muy femenino. Mientras a los hombres les gusta el epíteto «lobo» como sinónimo de masculinidad, «gata» suele ser el animal elegido para las mujeres. En inglés, incluso, se denomina «pussy», esto es, «minino», a la vulva.



Imagen 1

Irina está deseosa de ajustarse al rol de una mujer tradicional, pero esa no es la opción que la trama premia. Es Alice, americana, urbana, moderna, arquitecta y deportista quien logra al chico. Si el monstruo es una tecnología de la subjetividad, tal y como mantiene Halberstam, entonces la feminidad que censura es la tradicional. Es más, la figura de Alice; su forma de expresarse, directa y llana; su resolución; su autonomía y coraje la representan más masculina que Irina. Alice es más una compañera, una colega, que un objeto de deseo. Irina, en cambio, es femenina hasta en el animal que esconde en su interior, bello, aunque mortífero.

La transformación de mujer a animal queda fuera de campo (Imagen 2). Tampoco se da una forma física híbrida: pasa de mujer a pantera y viceversa. La mutación resulta grotesca para con los cuerpos, despojándolos de la subjetividad que poseen en su finitud, clausura y permanencia, cobijando al ser en una identidad unitaria. La alternancia entre uno y otro cuerpo mantiene cada categoría, mujer y pantera, separadas, ambas bellas, dignas y femeninas: no hay vello, ni músculos, ni fauces en el rostro dulce de Simone Simon.

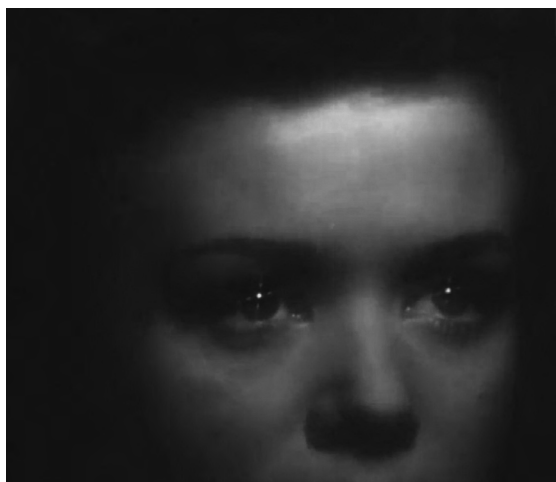


Imagen 2
Momento de la metamorfosis

Otro elemento que considerar es lo que despierta la pantera. Si el deseo puede ser un desencadenante, los celos son otro. La famosa escena en la que una presencia persigue a Alice por las

calles o aquella cuando unas sombras la rodean en la piscina son las manifestaciones de Irina, celosa de Alice. Son emociones «femeninas», es decir, movidas por la trama amorosa sobre la que transcurre la película, pero, al mismo tiempo, no son atávicas, inconscientes, propias del animal interior que no puede controlar, sino que parecen voluntarias, hechas para amedrentar a su competidora.

El último detonante de su animalidad es el abuso del psicólogo, Tod Judd, quien explícitamente la desea y, alegando la intención de curarla, la besa sin que ella consienta. Él la agarra con lascivia, diciendo que no tenga miedo de él, y ella se deja hacer, con los brazos colgando a ambos lados del cuerpo. El resultado es la aparición de la pantera, no tanto como resultado de una excitación sensual, sino como defensa al abuso, la respuesta violenta hacia la violencia disciplinar que el médico estaba intentando imponer.

En la medida en que Irina es pasiva, obediente, no desea, entonces, permanece como mujer. Pero en cuanto siente, decide o desea, cuando se vuelve sujeto, se convierte en un monstruo. Su antagonista y competidora siempre es activa, sujeto, agente. Irina es esa misteriosa mujer encantadora, bella, que funciona como objeto de deseo, no como sujeto. Este tipo de feminidad es censurado, considerado inadecuado, aberrante, en definitiva, monstruoso.

3. *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000): cuando tu cuerpo te traiciona

El siglo XXI, sin embargo, produce películas de mujeres-lobo que encarnan una crisis de la feminidad en nuestra sociedad liberal posfeminista. La licantrópía del tercer milenio representa lo corporal, y no lo trascendental, como el lugar de angustia. No es la perdición del alma lo que tortura a su protagonista, sino la mutación de su cuerpo. La incomodidad del cuerpo en la sociedad contemporánea, digital y aspirante a posorgánica, poshumana, se acrecienta en el caso de la mujer, a la que le supone un lastre para la igualdad. La protagonista de *Ginger Snaps*, Ginger, es mordida por un hombre-lobo justo cuando le baja su primer periodo. La mutación tiene lugar en su cuerpo, donde ya había comenzado otra transformación que la condenaba a una identidad, la femenina, no deseada. Pero las maldiciones —la de la menstruación y la de la licantrópía— son imparables.

Ginger Snaps (J. Fawcett, 2000) es la primera de una trilogía protagonizada por Katharine Isabelle y Emily Perkins, que tuvo dos secuelas: *Ginger Snaps 2: Los malditos* (B. Sullivan, 2003) y *Ginger Snaps: El origen* (G. Harvey, 2004). La película canadiense es una producción de bajo presupuesto que consiguió en su estreno ser la quinta más taquillera en Canadá. Nunca imaginaron que fuera a convertirse en una película de culto. Tanto el director como la guionista, Karen Walton, ambicionaban hacer una película de terror distinta, que modificara el género, sobre todo en relación con las mujeres, y que fuera altamente autoconsciente, mezclado con grandes dosis de humor negro e ironía. Es una de las primeras películas que inaugura un nuevo ciclo en el cine de terror, en el que «las películas vienen marcadas por la autorreferencialidad, la intertextualidad, la reflexión metagenérica, el juego irónico con las convenciones o el distanciamiento de estas» (Paszkievicz, 2017, pp. 18-19). *Ginger Snaps* convierte al monstruo masculinizado del hombre-lobo en un tropo de la feminidad dentro de una trama de instituto. La película realiza esta mezcla con la distancia necesaria para encarar la renovación de las convenciones genéricas.

Ginger y Brigitte Fitzgerald (Katherine Isabelle y Emily Perkins) son dos hermanas adolescentes de un suburbio canadiense que hacen un pacto de sangre para no ser como el resto de las mujeres. El mismo día en que Ginger tiene su primera menstruación es mordida por un hombre lobo. Ginger se transforma poco a poco. Primero adquiere fuerza física, atractivo y poder sexual. Luego comienza a asesinar por el placer de hacerlo. Su hermana busca, junto al camello del instituto, un remedio contra la licantrópía. La metamorfosis culmina con la transformación total y ambas hermanas se enfrentan. Ginger muere a manos de Brigitte.

La película trata temas propios de la experiencia femenina, y lo hace desde el punto de vista de una mujer, es decir, no provienen de miedos masculinos, sino de femeninos. Tal y como propuso Teresa de Lauretis, «la presente tarea del cine de las mujeres puede ser no tanto la destrucción de la narrativa y del placer visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia» (Lauretis, 1992, pp. 8-9). La película trata varios temas, como la alianza entre mujeres, la menstruación y su significado, la iniciación en la sexualidad y la disociación entre la voluntad del sujeto y la del cuerpo que, tanto en su forma monstruosa como femenina, acaba imponiéndose. La película tiene dos campos visualmente

diferenciados de narración, tal y como explicita su director. Cada uno tiene su correspondiente altura de cámara y otros elementos estilísticos diferenciados. Por un lado, está la melodramática historia de dos hermanas que, aunque juraron estar siempre juntas, se van separando hasta llegar a un enfrentamiento final. Por otro lado, tenemos el fenómeno terrorífico y sobrenatural de la metamorfosis de adolescente a mujer-lobo que se asienta en el cuerpo del monstruo, como lugar en el que se entrelazan todos los discursos respecto al cuerpo de las mujeres, la experiencia de su transformación, las aspiraciones respecto a las normas de género y su realidad, así como la construcción de la subjetividad femenina.

Las relaciones de amistad de las prepúberes y las adolescentes suelen ser fervientes, exclusivas y pasionales, tanto que se pueden confundir con relaciones sentimentales de carácter erótico. El vínculo muy estrecho entre adolescentes, co-dependiente hasta un grado tóxico, se ha visto reflejado en varias películas de género fantástico y de terror. *Jóvenes brujas* (*The Craft*, A. Fleming, 1994) y *Criaturas celestiales* (*Heavenly Creatures*, P. Jackson, 1994) abordan esta temática. Posteriores a *Ginger Snaps*, *Crudo* (*Grave*, J. Ducournau, 2016) y *El cuerpo de Jennifer* (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009) mantienen el mismo esquema. Todas hablan sobre la fuerte relación de amistad o vínculo co-dependiente entre las protagonistas, que, en muchos de los casos, acaban en duelos letales. Fawcett manifestó públicamente que la película nace del deseo de contar una historia similar a la de *Criaturas celestiales* (*Heavenly Creatures*, P. Jackson, 1994), pero dentro del género de terror.

Es, por tanto, una mezcla de melodrama con terror, concretamente con el *body horror*. Se trata de la hibridación de dos géneros *gross* (groseros), tal y como los definía Linda Williams, ya que ambos apelan a los bajos instintos, aunque el terror se etiqueta como masculino y el melodrama se considera femenino. Basinger define las películas de mujeres o femeninas como aquellas que «sitúan en el centro de su universo una mujer que está tratando de manejar problemas emocionales, sociales y psicológicos que están específicamente relacionados con el hecho de ser una mujer» (Basinger, 1985, citado por Quigley, 2016, p. 59). Cualquier género puede cobijar una trama así, generando novedades en el mismo. Tal y como afirma Neale (1980), el género es un proceso, una «repetición con diferencias».

Por otro lado, la trama melodramática de las amigas eternas enfrentadas se torna en una revisión de las figuras de *final girl* y

monstruo del género de terror. La *final girl*, según Carol Clover (1992), es la superviviente en la matanza del psicópata-monstruo que, dada su templanza, asexualidad y un aspecto un poco andrógino, asume un rol masculino para blandir un cuchillo, elemento fálico, y acabar con el monstruo. Brigitte cumple esos requisitos; será la encargada de acabar con su hermana y defender su individualidad, traicionando el pacto, pero se trata de un triunfo estéril, ya que ha sido contagiada por la licantropía. Es la *final girl* que acaba con el monstruo, pero está condenada a convertirse en él.

La revisión respecto a la figura de la *final girl*, por ejemplo, es totalmente consciente, un ejercicio de auto-reflexividad genérico propio del cine de terror actual.

El carácter altamente consciente del cine de terror actual suele abordarse de dos maneras contrapuestas: a través de una celebración, a menudo incondicional, del juego autorreferencial con las convenciones, que según dichos análisis parece traducirse automáticamente en una distancia irónica hacia las normas del género sexual o, al contrario, tal y como postulan las teóricas más recelosas de la llamada cultura mediática «postfeminista», como una evasión de las políticas de género bajo cubierto de una mezcla despreocupada e irónica de referencias. (Tasker y Negra, 2007, p. 60)

La muestra más evidente de esta autorreferencialidad genérica, que incluye cuestiones de género sexual, tiene lugar en la presentación de la película en sus títulos de crédito.

La película comienza con unos planos panorámicos de una urbanización inacabada, gris, de casas individuales clónicas, bajo un plomizo cielo encapotado con un sonido reverberante, inquietante, que no augura nada bueno. Son los suburbios americanos-canadienses, una localización, casi un personaje, recurrente en las películas de terror. Los suburbios son los lugares a los que, tras la Segunda Guerra Mundial, se mandó a las familias para criar a los hijos fuera del caótico centro de la ciudad. La publicidad, las películas de Doris Day y más partícipes de la construcción de la iconografía americana, atribuyeron a esos lugares los valores de la prosperidad, las familias felices y unidas, los vecinos solidarios y cercanos; cualidades que las películas de terror se ocuparon en desmentir durante los años 80 con la aparición del *slasher*. Los fantasmas y los monstruos ya no aparecen ni surgen en castillos de la vieja Europa, sino en los suburbios familiares, delatando una crisis de la familia tradicional y de la supuesta armonía de la clase media.



Imagen 3



Imagen 4

Ginger Snaps es heredera de esa tradición y se sitúa en el barrio donde creció su director, John Fawcett, un lugar anodino y opresivo a las afueras de Toronto (Imagen 3). Su vida endogámica y claustrofóbica se plasma a través del mar de hierba alta que rodea la urbanización, en el que se alza el cartel identificativo de Baileys Down (Imagen 4), bajo el lema «*Safe and Caring*», «seguridad y cuidado», dos adjetivos que son exactamente lo contrario a su realidad. Se escuchan ladridos y la cámara se mueve hacia las casas y entramos en el jardín donde una mujer recoge las hojas con el rastrillo. Su hijo de unos dos años juega en un terrario de arena (Imagen 5). Se lleva la mano a la boca y se la llena de sangre. La madre se acerca a él y saca, de entre la arena, una pata despedazada de un perro. Con el bebé en brazos se acerca a la caseta y grita al ver a su perro Baxter desmembrado, con sus tripas esparcidas y la caseta llena de sangre (demasiada sangre) (Imagen 6). La cámara ha estado situada a la

altura de un perro durante todo este tiempo, alineándonos con o anticipándonos la presencia amenazante del ser a cuatro patas. Después hace un *dolly in* hacia el interior de la caseta, inclinando su encuadre, inclinándolo hasta desvanecerse en negro mientras se oyen los gritos de la mujer. La pérdida de horizontalidad del encuadre se repite en los momentos en el que el monstruo aparece, tanto en el ataque como cuando Ginger completa su transformación. Mediante la altura y horizontalidad del encuadre, el director diferencia los dos mundos que acaban fundiéndose, es decir, el cotidiano, en el que las hermanas comienzan a separarse, con planos amplios, a la altura del ojo humano y horizontales; y el sobrenatural, en el que acaece la transformación de Ginger, plasmado mediante una cámara baja, a la altura de un perro, encuadres torcidos, planos más cortos, carente de planos de situación y de menor duración.



Imagen 5



Imagen 6

La figura del perro es recurrente, no sólo por la altura de la cámara: los ladridos desde el primer *frame* de la película; los perros devorados por la bestia; el que siempre acompaña a Tina, la rubia abusona del instituto; los que identifican y ladran a Ginger infectada; hasta la madre lleva, en su primera aparición, un broche con forma de perro. Un perro y un lobo son el mismo animal, pero en su versión domesticada y salvaje. Lo salvaje ataca todo aquello civilizado, sometido y sumiso: es la lucha de un mismo ser por imponer su verdadera naturaleza.

Sobre el negro se sobreimpresa el título. Se abre la puerta del garaje y sale Brigitte, cargada con una sierra mecánica, un bidón de gasolina, un soplete y una manguera. Con gesto enfurruñado, arisco, vestida con un peludo jersey y un colgante de una caracola marina, avanza en cámara lenta con los gritos de la mujer de fondo hasta un primer plano. Mira hacia la madre que sale a la entrada de su casa, llorando, gritando y que cae de rodillas con su bebé en brazos. Los niños de la acera paran de jugar, los adultos de rastrillar; la miran y, tres segundos después, continúan con lo que estaban haciendo. Queda claro el espíritu del barrio: una violencia soterrada que reptaba entre todas las casas, y una apatía, indiferencia y deshumanidad que la alienta. Lo ordenado, lo civilizado del lugar es una fachada vacía de un ecosistema de normas férreas, injusto, cruel, opresivo y amenazante.

Brigitte suspira y manda callar a Norman, el perro de los vecinos. Corte a un monitor de TV donde se emite una película de los años 50 en el que una mujer está sometida a experimentos y clama «¿Esto puede pasarle a una mujer normal?». La imagen se desenfoca para enfocar una muñeca adolescente siendo acariciada por un gran cuchillo (Imagen 7). La puerta se abre y aparece Brigitte anunciando que Baxter es fertilizante. Critica que la gente sólo miraba y por qué no atrapan a esa cosa en un lugar «lleno de callejones sin salidas» (*dead ends*, un término que hace referencia a la falta de oportunidades y futuros que ofrece el lugar). Ginger, que no le hace caso, se frustra por no saber manejar su cuchillo y le contesta que cortarse las venas es «tan de chicas».



Imagen 7

En estos primeros minutos han aparecido los elementos auto-referenciales del cine de terror: la sierra mecánica, el nombre de «Norman» del perro, la película de terror en la televisión que augura algo terrible a una mujer, y el jugueteo del cuchillo. Como elemento novedoso, aporta una referencia explícita a la cuestión de género, en concreto, la desvalorización de lo femenino como algo inferior. Ellas no quieren ser mujeres, no quieren ser su madre, dulce, proveedora de alimentos, sumisa, amante de las flores y lectora creyente de las revistas femeninas. No desean tener sexo ni asumir cualquier otro rol que las desvalore. Ser mujer no es algo bueno ni deseable, implica una ausencia evidente de poder, de agencia.



Imagen 8

Su conversación versa entonces sobre el suicidio perfecto y repiten su pacto de sangre, tal y como muestra las cicatrices de sus manos: «Fuera de aquí o muertas antes de los dieciséis. Juntas para siempre. Unidas contra la vida como la conocemos». El plano de las dos cogidas de la mano (Imagen 8), con ambas camras, de composición simétrica, se repetirá al final de la historia, cuando Brigitte llore sobre el cadáver monstruoso de su hermana. Pero esa indefinición de cada individuo, diluida en el pacto de sangre por el que prometen ser una, no puede mantenerse en el tiempo, es un legado de su etapa infantil que debe concluir para transitar a la edad adulta. Brigitte muestra desde el principio la necesidad de definirse como un individuo separado de su hermana, quien necesita la admiración y el poder que le proporciona el papel de líder. La adolescencia es la muerte de la infancia y conlleva un duelo, de ahí muchas de las dificultades y conflictos que conlleva.

Tras prometer que su muerte iba a ser espectacular, se suceden una serie de fotografías de sus suicidios, falsos, teatralizados, que revisan el tópico del suicidio adolescente y le dan una vuelta. Por un lado, juegan con el espectador a no saber si es real o impostado; por otro lado, nos presenta a dos chicas que huyen del cuerpo: lo escenifican atravesado, con las entrañas al aire, descoyuntado, de todas las formas en las que puede cuestionar su materialidad, su carácter ajeno a la persona. Son cuerpos objetos, insensibles, sin subjetividad. La escenificación de la destrucción corporal proporciona, tal y como mantiene Aldana (2014), «un escape o alivio temporal e imaginario de las constricciones de lo corporal» (p. 16), «la pesadilla fenomenológica de la ineludible corporalidad» (p. 19). Por otro lado, sirve para presentar a las protagonistas como dos fans de lo neogótico según deducimos de sus ropas, así como por su gusto de lo macabro. Son dos provocadoras, ya que la serie de fotos de suicidios son un ejercicio del instituto titulado «La vida en Bailey Downs», trabajo escolar que, obviamente, no recibe la felicitación del profesor. Juegan al terror, sin haber sufrido nada realmente doloroso, solo es un pasatiempo, un desafío infantil, ingenuo, pero también melancólico y nihilista porque saben que son rehenes de un mundo cruel, con un destino impuesto, principalmente, en forma de feminidad ideal en la que no quieren encajar.

Ginger Snaps revisa varios subgéneros del terror, principalmente, el *slasher* y el *body horror*, ambos de los años 80. Si el

slasher tradicional combinaba elementos como el humor con la casquería, el uso de la cámara de punto de vista subjetivo del misterioso asesino que acecha, la *final girl*, y el deleite con la violencia contra las mujeres, *Ginger Snaps* utiliza el humor, y sobre todo la ironía siempre en clave de género, ante las mutilaciones que tienen lugar; la cámara subjetiva está a la altura de un perro o lobo, cercando la autoría en un ser sobrenatural; la *final girl* acaba siendo contaminada aunque mate y sobreviva al monstruo y, principalmente, asistimos al uso aleatorio de la violencia por mujeres contra hombres.

El *slasher* se caracteriza por la muestra del interior del cuerpo, abierto y/o despedazado. La mutilación, el desmembramiento, vísceras y sangre convierten el cuerpo humano en carne, exponiendo sus elementos ocultos en una especie de pornografía anatómica⁸. Tal y como señala Pinedo (1997), «la imagen de un cuerpo mutilado transformado en un lodazal irreconocible sugiere el punto hasta el que el cuerpo se ha convertido en el foco de una ansiedad aguda en el cine de terror posmoderno» (p. 60). El efecto que provoca en el espectador, tal y como lo hace la pornografía, es la de reacción visceral, física, somática en forma de miedo o asco (Williams, 1991).

La centralidad del cuerpo es innegable, también en lo relativo a la metamorfosis del monstruo. Frente a otras películas (*Un hombre-lobo americano en París*, de Anthony Waller, en 1997, por ejemplo), *Ginger* muta paulatinamente (Imagen 9) lo que provoca dos reacciones contrapuestas. Por un lado, una angustiosa porque el cuerpo no puede ser controlado y acaba siendo el más temido de los extraños. Pero también, tal y como defiende Xavier Aldama (2014), posee un aspecto de celebración de la capacidad de cambio, de destrucción del cuerpo normativo. La puesta en escena de la mujer-lobo en que *Ginger* acaba convertida (Imagen 10) es grotesca, excesiva, es más carnavalesca que realista. Según Aldama (2014), la metamorfosis sobrenatural propia del subgénero «negocia miedos alrededor de cambios en nuestros cuerpos o respecto a nuestras percepciones de nosotros mismos» (p. 18).

⁸ Gehr (1990) lo etiquetó como «Carnografía» porque aún la carnalidad de la pornografía y la del terror.



Imagen 9



Imagen 10

El elemento corporal oculto que fluye libre y empapa al espectador es la sangre: menstrual, animal o vital. La sangre es el vínculo transformador en una película sobre la adolescencia, preocupada en lo corporal en clave de género.

3.1. La menstruación

Ginger Snaps plantea conscientemente un vínculo entre la menarquía y la licantrópía. Cuando el ataque del hombre-lobo tiene lugar, Ginger tiene su primer periodo. Al ver su sangre descendiendo por la pierna, exclama «Tengo la maldición», que es como se le llama de forma coloquial en inglés a la menstruación. Varios académicos (Aviva Briefel, 2015; April Miller, 2005) lo han interpretado como una forma de decir que la sexualidad femenina, ese misterio simultáneamente fascinante y temible, es monstruosa. Yo mantengo que esa analogía significa que la feminidad, tal y como impera actualmente, condena a una posición de inferioridad en una relación estructural de poder, por lo que el contagio licántropo provoca que la metamorfosis de crecimiento que va aparejada a la menstruación se transforme en una mutación hacia la masculinidad, generando un cuerpo que hibrida ambos géneros, una nueva categoría inhabitable.

Ginger Snaps aborda una experiencia propiamente femenina desde la óptica de quien lo ha experimentado en el mundo contemporáneo. La primera regla es un acontecimiento significativo en todas las culturas. En muchos lugares va acompañado por rituales y ceremonias que dotan de sentido a este acontecimiento biológico.

Las prohibiciones que rodean la primera menstruación y las mujeres menstruantes existen en numerosas culturas y están basadas en el temor de que la mujer está contaminada o poseída por espíritus peligrosos. (...) Situada entre los reinos de lo natural y lo sobrenatural, entonces, la adolescente menstruante ocupa un lugar liminal, un objeto de aversión y deseo a la vez. (Shelley Stamp Lindsey, citada por April Miller, 2005, p. 289)

El poder corruptor, mágico, de la menstruación ha estado también presente hasta hace bien poco en nuestro entorno, en el que las mujeres no plantaban porque malograban lo sembrado o no hacían mayonesa porque su periodo la «cortaba». La menstruación, sobre todo la primera, no es un evento agradable para su protagonista en nuestra sociedad occidental contemporánea.

Simone de Beauvoir lo describe así por el año 1952:

En una sociedad igualitaria, la menstruación podría considerarse simplemente como una forma especial de llegar a la

vida adulta La menarquía inspira terror en la adolescente porque la arroja a una categoría inferior y defectuosa. Esta sensación de ser desclasificada pesará considerablemente sobre ella. Mantendría su orgullo como ser sangrante si no perdiera su orgullo como ser humano. (2005, p. 354)

La menarquía constituye la constatación, tal y como mantiene Simone de Beauvoir, de la posición subordinada del estatus femenino. Es una fuente de esta vergüenza y asco, tal y como reacciona Brigitte cuando ve la sangre de su hermana. «No es contagioso» le espeta Ginger. Sin embargo, en nuestro imaginario cultural sí es una forma de contaminación, de impureza, y toma forma en la película como una propagación licántropa: Ginger es contagiada y contagiará a Jason y a su propia hermana.

La vergüenza y el asco, según Beauvoir, provienen de la resistencia a asumir el estatus femenino al que la niña sabe que está subordinada. Las limitaciones físicas que trae la menstruación por naturaleza o por convención simbolizan la vida relativamente constreñida que es la vida de una mujer en una sociedad dominada por los hombres. Pero la consecuencia más común es la ambivalencia: afirmarse y negarse a sí mismas como mujeres, divididas y alienadas (Iris Young, 2005). Frente a otros fenómenos corporales, la menstruación es un hecho físico incontrolable, inevitable: es un imperativo de la naturaleza del que no se puede huir. El cuerpo se manifiesta como algo que no se puede controlar, se convierte en un extraño para una misma, el más temible. Es por lo que Ginger exclama enfadada: «Te matas por ser diferente y tu propio cuerpo te traiciona». Sabe lo que le espera. El paso de niña a mujer, simbolizado en la menstruación, es el moverse desde la identidad de ser humano al Otro, objeto e inmanencia, no sujeto y trascendencia (Iris Young, 1980[2005]). Es la contradicción en la que vive la mujer: «como humana ella es un sujeto libre que participa en la trascendencia, pero su situación como mujer le niega esa subjetividad y trascendencia» (Young, 2005, p. 141). Esa transformación es inevitable si le otorgas a la biología el determinismo que las teorías feministas contemporáneas niegan, y que, en forma de alegoría terrorífica, el relato licántropo de *Ginger Snaps* desarrolla, ya que su mutación corporal es trágicamente imparable. Sin embargo, la metamorfosis es hacia un cuerpo masculino, a la adquisición de superpoderes y hambre de des-

trucción y muerte. Se desafía, entonces, la cuestión actual sobre lo inmutable de lo natural y lo transformable de la cultura como fundamento de la diferenciación sexual. Es muy significativa la escena tras el contagio, en clase de biología: las células devoran a su cuerpo anfitrión. Dentro de ti algo te hace cambiar para siempre, la naturaleza es imparable, indomesticable. ¿Una es su cuerpo o su cuerpo es un ser independiente de una? Simone de Beauvoir contesta a esta pregunta: «La mujer, como el hombre, es su cuerpo, pero su cuerpo es algo más que ella misma» (Beauvoir, citada en Young, p. 7).

En el siglo XIX se consideraba la menstruación como algo patológico o una señal de la debilidad de las mujeres. La ocupación femenina del espacio público en el siglo XX hizo cambiar la visión de la menstruación como algo normal e incidental, no debilitador. Las industrias de higiene femenina lo publicitaron como «un proceso saludable que es sin embargo sucio, presentándose como un problema de higiene que necesita ser gestionado con sus productos» (Young, 2005, p. 8). En vez de un reconocimiento cultural o rituales mágicos al respecto, la menstruación contemporánea viene rodeada por dos discursos: el comercial y el médico.

El primero nos habla de algo que hay que limpiar, controlar y esconder. Sólo si somos discretas podremos caminar entre los hombres. Es lo que Iris Young denomina «estar en el armario como menstruadora». En *Ginger Snaps* es muy llamativa la escena en la que las hermanas miran una avasalladora montaña de compresas, tampones y demás productos de «higiene femenina» en el supermercado (Imagen 11). La oferta es abrumadora; el negocio, innegable. No hay ritos colectivos para llenar de reconocimiento o significación un proceso natural, es el consumo quien aporta una cierta interpretación del fenómeno, en clave de higiene, control, ocultamiento y ciencia que logra anular el atavismo corporal. El ocultamiento, y la disciplina que ello comporta, va asociado a la vergüenza y la repugnancia hacia la menstruación, y por lo tanto un desprecio hacia una misma, considerar su cuerpo como sucio. Cuando, en la mesa familiar, la madre apunta la posibilidad de que los dolores de espalda se deban a la menstruación, el padre le espeta: «Estamos comiendo», como si fuera un tema demasiado repugnante para verbalizar. Es lo que Iris Young denomina «la etiqueta menstrual»: es racional que tengas la regla mientras lo ocultes, nadie sepa nada, su mera existencia desaparezca.



Imagen 11

Por otro lado, el discurso médico es un relato negativo, la narración de un feto malogrado. Tal y como lo describe Simone de Beauvoir:

Es durante sus períodos en los que siente su cuerpo más dolorosamente oscuro y extraño; es, de hecho, la presa de la vida obstinada y extranjera que cada mes construye, y luego destruye, una cuna dentro de ella. Cada mes, todo se prepara para un niño y luego se aborta con el carmesí de la corriente. (Beauvoir, citada por Iris Young, p. 8)

Cuando Ginger y Brigitte van a la enfermería a preguntar si las mutaciones licántropas son normales o se deben a la menstruación, les atiende una embarazadísima enfermera que les habla, en tono monocorde y aséptico, sobre el ciclo de fertilidad que se inaugura en su cuerpo, sin proporcionar ni significado ni reconocimiento cultural o claves prácticas para lidiar con ello. Además, la secuencia acaba con la entrega de dos condones (Imagen 12), aunando reproducción, sexualidad y menarquía en un solo paquete, haciendo inevitable el paso a una feminidad sin poder.

La regla por un lado te recuerda que tu cuerpo tiene su propia vida, está ahí y no se puede escapar. Por otro lado, la menarquía es un paso hacia una condición de inferioridad, en tanto en cuanto la feminidad es la ausencia de poder. La menstruación no se asocia con una experiencia positiva de feminidad, sino que se oculta o se medicaliza, lo que es otra forma de esconderlo o de considerarlo una enfermedad, en la que la mujer es un agente pasivo.



Imagen 12

La experiencia física femenina está oculta, estigmatizada, y no constituye ninguna referencia colectiva. Christine Battersby (1998) teoriza la posición del sujeto femenino como «monstruoso» en relación con la construcción dominante de los sujetos. Los cuerpos masculinos y los tipos de comportamiento masculinos son un estado normativo. Cuando los cuerpos y comportamientos femeninos se desvían de manera significativa de estas normas, como ser un cuerpo embarazado o menstruar, «el sujeto femenino tiene que negociar lo monstruoso, lo inconsistente y lo anómalo» (Battersby, 1998, p. 39). El proyecto filosófico de Battersby exige imaginar categorías ontológicas en la que los cuerpos femeninos servirían como norma. Esta propuesta queda excluida totalmente en esta película, en la que la protagonista, que ansía otro destino como mujer, no ensalza lo femenino, sino que es invadida por su masculinidad incontrolable. Es de la imposibilidad de crear una feminidad poderosa y autónoma de dónde proviene la solución masculinizada y aberrante, que encarna una resistencia hacia el sistema que lo crea.

3.2. De lo femenino abyecto a la bestia peluda que hay dentro de mí

La deconstrucción de la mujer-lobo en la que acaba convertida Ginger debe plantearse desde su corporalidad, ya que es lo que determina la subjetividad femenina. El cuerpo de la mujer

puede interpretarse desde varias ópticas, aunque ninguna es la que encaja con la monstrea que nos ocupa. Es decir, la mujer-lobo no proviene de su feminidad, sino de su masculinidad.

Elizabeth Grosz plantea el cuerpo femenino como incontrolable, las mujeres se vinculan con lo que está fuera de control. Para la niña, la menstruación, indica el comienzo de un estado fuera de control que se le hizo creer que termina con la infancia (Grosz, 1994). Por eso, el cuerpo de la mujer requiere una constante disciplina. Sin embargo, esta falta de control y alteridad del cuerpo femenino ha abocado siempre en una lujuria desenfrenada, no en la violencia gratuita. Ha sido el hombre-lobo quien, tradicionalmente, ha peleado con angustia por controlar su naturaleza violenta, esa bestia fuera de control. En *Ginger Snaps* estamos ante un licántropo femenino anómalo, más violento que sensual, que asegura «ver fuegos artificiales» cuando mata, un placer mayor «que tocarse».

Otra forma de considerar el cuerpo menstruante es clasificarlo de abyecto, es decir, aquello que amenaza el orden simbólico en la medida en que desafía los límites de lo puro y lo impuro, de lo que está dentro y fuera. Según Kristeva, existen dos paradigmas fundamentales: la excremental y la menstrual. La primera remite a la muerte y la segunda marca la diferencia sexual. Es ese fluir de dentro hacia fuera sin control lo que hace abyecto al cuerpo de la mujer, impropio y sucio. Según muchas lecturas de la película la monstrosidad de *Ginger* deriva de su menstruación abyecta, ese monstruoso femenino que hace derramar la sangre de los otros, que fluye y contamina, poniendo en peligro los límites simbólicos del sistema. Sin embargo, esta lectura es tangencial respecto a su mutación, es decir, su feminidad, su menarquía no es el detonante de su mutación, sino el lobo que la muerde. Es la transformación física, interna, paulatina, que concluye en una secuencia en la que su piel se vuelve membrana que se rompe para liberar a un lobo. Las definiciones de abyección y *body horror* se solapan, creando una confusión respecto al mismo fenómeno. Si lo abyecto es la ruptura de los límites entre dentro y fuera, en el *body horror* «la amenaza monstruosa no es externa, sino que brota del interior del cuerpo humano, y por lo tanto desafía la distinción entre el yo y el otro, dentro y fuera» (Jancovich, 2002, pp. 5-6). El terror no proviene de la sexualidad femenina, sino del propio cuerpo, ajeno, extraño, fuente de terror en una sociedad aquejada de somatofobia. Por ello, la metamorfosis es continua y no aparece con la Luna, es un licántropo distinto, que va sumando rasgos masculinos a un

cuerpo que debe lidiar con las contradicciones culturales actuales sobre la feminidad, especialmente aquellas que aparecen en la adolescencia y que suponen un aprendizaje del *status* inferior de la mujer. «La mujer-lobo no es una chica invadida por el Otro masculino. Quizá, siguiendo la noción de performatividad de Butler, una chica es la actuación de la feminidad y su verdadero sujeto interior es aquel el del monstruo, violento y furioso» (Clark, 2008, p. 22).

Cuando Ginger es atacada por el monstruo, en un ataque claramente sexual (que de alguna manera también le revela cuál es el destino de dejar de ser una niña: caer bajo las garras de los depredadores), Ginger empieza a tener mal genio. La rabia que ambas hermanas tenían contra el mundo, y que se diluía en ironía y sarcasmo compartidos únicamente entre ellas, empieza ahora a ser más directa y explícita. Una rabia que no se entiende femenina. Comienza aceptando fumar marihuana con los chicos bajo el reto de «eres una gallina que no se atreve» y se confirma cuando golpea al perro de Tina, que le ladra enfurecido, conocedor de quién es realmente. Esa ira y la consiguiente amoralidad, el placer de la destrucción, irá dominándola completamente hasta hacer desaparecer su humanidad.

La mutación comienza con la ira y el arrojo, que aumenta en paralelo con la aparición de vello en partes inusitadas de su cuerpo. El pelo en la mujer es sencillamente inaceptable. A pesar de que, en realidad, las mujeres también tenemos vello, éste identifica la masculinidad y la edad adulta por lo que las mujeres debemos eliminarlo, disciplinar un cuerpo revoltoso, regularlo de acuerdo con la feminidad «apropiada», que se desvela, en esa obligación, como una producción. En el caso de Ginger, durante el mes de su mutación debe afeitarse hasta provocarse sangre, gastando botes de espuma. En una secuencia Ginger se afeita compulsivamente, pero algo le hace retorcerse en la bañera: le ha crecido un espolón en su tobillo. Su madre llama a la puerta: «¿Estás bien?» «No entres», le grita Ginger. «¿Qué pasa?» «Estoy gorda», le contesta. Mediante un guiño cómico, pues intenta tranquilizar a su madre con un cliché de la adolescencia para tapar algo sobrenatural, trae a colación otra de las formas de disciplina que regulan los cuerpos de las mujeres. La disciplina respecto al cuerpo femenino es una forma de establecer los límites de este, poner freno a la metamorfosis natural del paso del tiempo, de la modificación de un ser vivo (pelos, kilos, arrugas, ...). Hay límites del cuerpo que se establecen a través de la dieta, la cirugía estética y

la postura, que «disciplinan» (Battersby, 1999, p. 347) para que el cuerpo sea visto como una limitación en lugar de un espacio para la expresión. A la inversa, para los hombres, el cuerpo es un medio para la exploración. Young (2005) explica que «para muchas mujeres que se mueven en el deporte, un espacio nos rodea en la imaginación del que no somos libres de ir más allá; el espacio disponible para nuestro movimiento es un espacio restringido» (pp. 40-41). De manera similar, Battersby afirma que «la construcción de un campo espacial que rodea al cuerpo femenino [se experimenta] como un encierro [*sic*], en lugar de un campo en el que se puede manifestar su intencionalidad» (1999, p. 347). Esta coerción queda muy bien explicada en el momento en el que las chicas entrenan a hockey y tres compañeros gritan desde las gradas «Sí, señoras, corran para papá», «rebotad, nenas, rebotad» a sus compañeras enfundadas en anchísimos chándales y sudaderas, ilustrando perfectamente una forma de violencia normativa que recuerda a las niñas que su cuerpo no es para expandirse, el espacio no es para invadirlo, sino que sus cuerpos son objetos, y son observados y valorados. Esos comentarios (y la tolerancia hacia ellos) refuerzan los límites de un cuerpo encerrado. Resulta pertinente, entonces, que los límites corporales se subviertan explosivamente en la mutación monstruosa, aflorando un ser masculino por la piel femenina.

La conversación del baño entre madre e hija acaba con Mimi Rogers, en el papel de la madre, contestándole que no se fije en las modelos de las revistas, que todas toman anfetaminas. El baño es una localización recurrente en la película. Como adolescente menstruante, este es el lugar de los cuidados de otras chicas, el lugar para aislarse de la familia en el hogar, el lugar para enfrentarse al propio cuerpo, de domesticarlo. Bordo escribe que «mediante el afán de un ideal de feminidad siempre cambiante, homogeneizador y elusivo —los cuerpos femeninos se transforman en cuerpos dóciles— cuerpos cuyas fuerzas y energías se habitúan a regulaciones externas, sometimiento, transformación, “mejora”» (Bordo, citada por Clark, 2008, p. 16). Frente al cuerpo dócil, la monstrea exhibe un cuerpo ingobernable, excesivo, desafiante.

Bordo hace este comentario respecto a los desórdenes alimentarios, que se patologizan en la delgadez, rasgo de la feminidad ideal. Frente al cuerpo delgado, débil, la monstrea se alza con una poderosa musculatura, rasgo completamente antifemenino. El que una mujer sea musculosa desafía la división entre

géneros. Ginger no desarrollará un cuerpo musculado hasta su transformación final, pero su fuerza se manifiesta antes. La rabia, la fuerza, su desinhibición hacia el enfrentamiento físico, culmina cuando le rompe la nariz a Tina en una pelea o al atravesar la caja torácica de un hombre con la mano para arrancarle el corazón. Gracias a su fuerza sobrehumana, no hay límites; impone su voluntad, es poderosa. Ese ímpetu acaba aflorando en la masculina musculatura hiperdesarrollada de su monstruosidad final, materializándose en un monstruo híbrido, mujer-hombre: una chica que quiso ser monstruo porque era muy consciente de lo que significa ser mujer.

Otro elemento que redunda en esta idea es el rabo que le crece y se mueve de arriba a abajo de forma involuntaria cuando Brigitte lo ve por primera vez. Es claramente un pequeño pene (Imagen 13). La cola sigue creciendo y Brigitte le ayuda a pegársela en la pierna con cinta aislante, siguiendo la técnica de los transformistas al travestirse. Ginger se está transformando en una drag, una drag lobuna.



Imagen 13

Donde antes era evitación del conflicto ahora hay enfrentamiento, donde antes había ocultación del cuerpo y desprecio por la curiosidad o deseo sexual, ahora hay hambre y mucha confianza en sí misma. Ginger pasa de taparse con el jersey cuando ve que Jason le mira el pecho, a entrar por la puerta del instituto cabello al viento, enfundada en una minifalda y en cámara

lenta, mientras sus compañeros la observan con la boca abierta (Imagen 14). El momento de la entrada al instituto alardeando de cuerpo, seguridad y cambio personal es un cliché de las películas de instituto, también en el caso de las pelis de terror, denominadas *coming-of-age*, y que hablan sobre las dificultades de los adolescentes en su maduración. Esta entrada triunfal se repite cuando, a punto de concluir su transformación, entra en la fiesta de Halloween, salvaje y poderosa, amoral y destructora. Uno de los cambios más empoderantes de la mutación es la conexión con su cuerpo. Ginger es sujeto absoluto de su ser, no hay disociaciones ni sentimiento de alienación. Su cuerpo es fuerte, indestructible, y voraz.



Imagen 14

Ginger primero niega su contagio por un hombre-lobo, pero a medida que comienza a ser innegable, primero se resiste, y luego termina abrazando su cambio. Elisabeth M. Clark (2008), en su tesis «Hairy Thuggish Women. Female werewolves, gender and the hoped-for monster», ha analizado las películas en las que aparecen mujeres-loba hasta 2007 y las interroga sobre si aceptan o no la maldición y cómo visualizan su forma monstruosa. Concluye que, si la protagonista es virtuosa, se resiste, llora y pide que la maten. Las chicas malas, en cambio, encuentran un nuevo poder en su interior, disfrutan con la violencia que infringen y suelen ser hipersexuales. «Un patrón entre estos textos es que si una mujer-loba es realmente mal-

vada, hipersexual o disfruta demasiado con su poder, incita a la muerte» (Clark, 2008, p. 72). La monstrua, por lo tanto, es un cuerpo inhabitable.

La inversión de géneros se da, muy claramente, en otros dos momentos. Ginger tiene un hambre que no acaba de identificar. Prueba con el sexo y tiene una cita con Jason, a quien ha estado besando a todas horas la última semana. Es divertido el momento en el que Brigitte observa cómo Ginger y Jason jueguean en el campo de deporte, haciéndose cosquillas y Ginger lo arroja al suelo para tirarse encima de él y besarle. Es un aperitivo de lo que luego será la cita.



Imagen 15

Un coche aparcado bajo una farola en una calle desierta (Imagen 15), la cámara desciende a su interior, suena una música cándida, los dos jóvenes se besan. «¿Empezamos?», dice Ginger ilusionada y se oye un rugido bajo la banda sonora. Ella se le abalanza y él le pide que se lo tome con calma. Ella se disculpa, «Es que sabes tan bien». Entonces, él le dice que se tumbe y se relaje. «Túmbate TÚ y relájate», le replica ella. «¿Quién es el hombre aquí?», le pregunta él, condescendiente. Ella lo agarra y lo empuja contra el asiento con fuerza, mientras le grita «¿Quién es el hombre aquí? ¿Quién es el hombre aquí?». Le arranca la camisa, le inmoviliza aplastándole la cara, y su espalda se arquea, mostrando unas vértebras protuberantes, bestiales (Imagen 16). Le muerde el cuello sin hacer caso de sus gritos mientras suenan unos rugidos.



Imagen 16

Esta secuencia es la inversión genérica de una *rape date*, una cita-violación. Ella le considera una golosina, un aperitivo que comer y no tiene ninguna intención de ser un cuerpo pasivo. Quiere el cuerpo del joven y lo toma. ¿Quién es el hombre? Obviamente, ella es el hombre, ella es la bestia sobrenatural, la que tiene el poder que sólo los hombres y los monstruos poseen. Ginger-chica no acepta las convenciones sociales de género; Ginger-loba las subvierte.

Al regresar Ginger a casa ha dado un paso más en su transformación porque Brigitte la encuentra cubierta de sangre. Se ha comido al perro del vecino, Norman. Al terminar de tener sexo, Ginger se dio cuenta de que no era eso lo que la impulsaba, sino otra clase de hambre: la de romper todo en pedazos. Ginger no cae, como las mujeres-lobas del gótico, en el goce de su lascivia, ella prefiere la violencia de la bestia «masculina» (o lo que se considera masculino) que habita en su interior.

En esta secuencia poscoito, la cámara vuelve a tener el tratamiento visual de la trama sobrenatural, esto es, se balancea de un lado a otro y desciende al nivel de un perro mientras Ginger vomita sangre (Imagen 17). «Algo va mal, peor que el hacerse mujer», gime Ginger. Más calmada, con la cámara estable y ella limpia de sangre, habla de cómo se va a interpretar el encuentro sexual, el descenso de categoría que va a sufrir. Ella sabe que, al igual que sucede con el primer periodo, el sexo con ese presumido del instituto le va a suponer convertirse en «un polvo». En el relato va a perder la agencia, la identidad, su subjetividad: es un objeto vacío, una conquista inerte. Pero la llegada del monstruo lo cambia todo: el chico no es el ganador porque se convierte en chica.



Imagen 17

Esta inversión de categorías sucede cuando Jason es contaminado por la maldición. Dolorido, confuso y asustado por lo ocurrido con Ginger, aparece al día siguiente ante sus amigos con el pantalón sucio de sangre en la entrepierna. «Tienes la regla», se burlan. Y cuando va al cuarto de baño empieza a orinar sangre. Se marcha a casa avergonzado, tapando su entrepierna sucia, llena de sangre (Imagen 18). Su contagio venéreo se ha convertido en menstruación. Se ha convertido en un ser débil, confuso, asustado; ha pasado al otro lado, al lado femenino.



Imagen 18

La mujer-lobo es una monstrea que, por un lado, encarna una contestación al sistema de géneros actual; pero, por otro, es inhabitable y debe morir. La mujer-lobo es un monstruo *queer* porque es una mujer/no mujer: rompe los límites de lo que se nos dice que debería ser una mujer, que ofrece «la representación visual de la “mujer ingobernable”, la mujer que desprecia las expectativas de género al ser ruidosa, agresiva, enojada y poderosa» (Clarks, 2008, pp. 6-7). De hecho, desde el movimiento feminista y LGTBI se reivindica la imagen del monstruo y de monstruos concretos para expresar el orgullo de ser parte de una comunidad marginalizada y enfadada respecto a la cultura dominante, así como una forma esperanzadora de poder femenino.

Por otro lado, todo monstruo hace alarde de una libertad extrema frente a los límites y normas, lo que revela la naturaleza permeable y construida de las mismas. Paradójicamente, también es una tecnología de la subjetividad, distinguiendo lo normal, saludable y puro de lo impuro, tóxico y anormal. Pero la gran aportación es que la monstrea renuncia a las categorías binarias y construye una nueva categoría, un tercer término que pudiera ser la esperanza de un sistema que trascendiera la normatividad de los géneros (Cohen, 1996).

La tensión del tropo del monstruo que, por un lado, sirve como advertencia, pero, por otro lado, sirve para demostrar la artificialidad y fragilidad de las normas, en este caso, las de género que se construyen y perpetúan mediante la performatividad. Tal y como mantiene Judith Butler, «el género es una actuación con consecuencias decididamente punitivas (...) sancionamos constantemente a quienes no representan bien su género» (2016, p. 277). Ginger, inapropiada, debe morir, pero, tal y como dijo Cohen, el monstruo siempre regresa. El contagio ocurre y, por lo tanto, la continuidad de la misma fuerza subversiva.

Ginger Snaps y otras películas con monstruos femeninos constituyen la esperanza de una nueva categoría, porque, tal y como mantiene Clark, «monstruos como la mujer-loba rechazan ser constreñidas por las constricciones y presiones culturales, y su libertad es seductora» (Clarks, 2008, p. 9). No solo la libertad de una feminidad sin corsés ejerce atracción, también lo hace el poder que tienen las monstreas contemporáneas gracias a su monstruosidad. Se trata de un poder corporal: más fuerza, más velocidad, la satisfacción de las necesidades personales que solo

sucede si ese cuerpo deja de ser femenino, o, dicho de otra manera, se logra más poder cuanto más se aleja de la feminidad y más se conecta con el propio cuerpo.

4. *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016): ¿Soy humana?

Crudo (Grave, J. Ducournau, 2016), traducida como *Cruda* en España, *Raw* en inglés y, curiosamente, *Voraz*, en Sudamérica, es una nueva versión de la monstrea mujer-animal tradicional. La película cuestiona una serie de fronteras. La principal, la que existe entre naturaleza y cultura, lo humano y lo animal, poniendo en duda la nitidez de las diferencias entre ambas categorías. El germen de esa indefinición radica en el cuerpo, cuyas ansias, necesidades y hambre gobiernan a las protagonistas; el cuerpo es donde reside lo animal, adormecido pero dispuesto a imponer su ley. Además, al tratarse de una caníbal, lo humano y lo monstruoso se difuminan, no hay ningún signo externo que nos prevenga de la amenaza de nuestro igual. Por otro lado, la relación monstreo-humano se articula en el canibalismo como víctima-verdugo o comida-depredador, es decir, en una relación de poder, en la que la cuestión de género está muy presente. Finalmente, esta falta de límites también ocurre entre la película y los espectadores, que, a través del asco, logra anular la distancia del régimen escópico y provoca que la audiencia se sienta invadida, contaminada en su piel por lo repugnante, una sensación de la que no puede desprenderse. *Crudo* es una película desazonante, incómoda, aunque apenas tiene un par de momentos de violencia explícita, no peores que cualquier otra cinta, pero la desaparición de los límites arriba expuestos nos perturba, nos asquea y nos ensucia.

Justine, la protagonista vegetariana, despierta su lado hambriento, incontrolable, animal, al probar la carne en una novatada de la Facultad de Veterinaria. La frágil adolescente se revela como una caníbal siguiendo el relato tradicional de los hombres/mujeres-lobo. En primer lugar, hay algo que lo despierta. En este caso no es la mordedura de otro hombre-lobo, pero sí un elemento tóxico, contaminante, que aviva una metamorfosis en ella. Su piel muda, vomita pelo y sus apetitos, sexuales y alimentarios, aparecen brutales. Sin embargo, en comparación a las mujeres-lobo del siglo XIX, que asumían su lado animal y abrazaban la licantrópica con entusiasmo, conscientemente, y persiguiendo sus deseos carnales, Justine, una estudiante modelo, lucha discipli-

nadamente, con sufrimiento, contra la naturaleza salvaje que la invade. Su hermana, quien posee el mismo mal, acepta su verdadera condición y elabora un método para cazar. Alex(ia) es una joven hedonista, extrovertida, atractiva y sexualmente activa, es decir, más carnal. Justine es un «cerebritito», tal y como la llama su padre, con un expediente académico insuperable. El relato clásico de la licantropía establece que la mujer, en la medida en que es, supuestamente, más carnal y proclive a las bajas pasiones, se encuentra a gusto con la maldición, mientras que los que se resisten son aquellos caracterizados por la razón y la trascendencia, esto es, los hombres.

En estas ficciones, el hombre que sucumbió a los impulsos atávicos puede alcanzar, con un poco de disciplina, la salvación o la trascendencia, mientras que su homóloga femenina más obstaculizada corporalmente se ve irrevocablemente perdida en la naturaleza primaria y devuelta a la tierra de donde procede. (Coudry, 2006, p. 56)

El papel racional y menos carnal lo ocupa Justine. Y como pasa en estos relatos, Justine se salva, y Alexia acaba en la cárcel. Pero, aunque latente, el monstruo sigue existiendo en ambas, herencia de su madre.

La película también aporta la novedad de que el monstruo no es sobrenatural. Su estilo es realista, más cerca del cine de autor que del de terror. La familiaridad de las imágenes logra un contraste, sin embargo, mucho más terrorífico, perturbador e inquietante que cualquier cinta de horror tradicional.

4.1. *La mujer caníbal*

Tal y como mantiene Kristen Guest:

el caníbal, una figura asociada con la alteridad absoluta y utilizada para imponer los límites entre un «nosotros» civilizados y «ellos» salvajes, puede, de hecho, ser leído de manera más productiva como un símbolo de la permeabilidad o inestabilidad de tales fronteras. (2001, p. 2)

La víctima y el monstruo se confunden, son iguales, no hay forma de distinguirlos. La necesidad de una diferencia absoluta entre ambos se diluye, incluso cuando se trata de fundamentar un discurso colonialista: es el crimen que más repugnancia y re-

chazo visceral produce porque es el que más cuestiona la diferencia fundamental entre comensal y comida.

El canibalismo es asimismo una relación de poder: uno convierte a su igual en comida, en carne animal. Lo objetiva, lo hace *cosa* para su consumo. *Crudo* se articula sobre la falta de alteridad que, en teoría, debe distinguir a los humanos respecto a los que no lo son y se regodea en la angustiosa permeabilidad entre monstruo y víctima; entre animal y ser humano, y entre abusador y abusado en una sociedad deshumanizada que se basa en la cosificación de los demás.

Debemos tener en cuenta que Justine es una chica adolescente, comenzando la Universidad, esto es, entrando en la edad adulta. Es importante incluir la variable del género en este análisis, es decir, plantearse qué implica la figura de una caníbal que está aprendiendo las reglas sociales por las que se rige una mujer. Louise Flockhart (2019) mantiene, en su investigación sobre la figura de la mujer caníbal en el cine actual, que ésta encarna la respuesta violenta a una sociedad posfeminista que promueve el empoderamiento femenino mediante el consumo y niega la existencia de cualquier desigualdad estructural. «El caníbal femenino, entonces, como monstruo femenino, desafía el significado de la feminidad, y como caníbal, desafía el significado del humano. Estos textos juegan con la oscilación del poder, la subjetividad y la feminidad» (Flockhart, 2019, p. 71). La intercambiabilidad entre abusador y abusado tiene lugar en clave de género; es decir, las dos hermanas, como mujeres, oscilan entre ser víctimas de abuso o afirmar su subjetividad únicamente a expensas de los otros, como hacen los hombres.

Alexia, la hermana mayor que se hace llamar Alex, hace honor a su nombre masculino y abraza su naturaleza caníbal que le permite subvertir su rol de género. No es presa, sino cazadora; tiene hambre y se sacia. Sin embargo, su equilibrio emocional es inestable: pasa con rapidez de fastidiar a su hermana a cuidarla, víctima de su nueva naturaleza. En una secuencia en que las dos beben en la azotea, Alex orina de pie y trata de enseñar a su hermana. Justine se moja entera, mientras las dos se ríen. Alex, en ese entorno de abuso y cosificación de los más débiles, asume el rol de los dominadores, que corresponde a los hombres, se masculiniza.

Justine, como el resto de los recién llegados a la Facultad de Veterinaria, sufre novatadas, abusos y humillaciones. Para justificar su dominación, son despojados de su humanidad, se les presenta como animales, diluyendo, de forma inquietante, las fronteras ontológicas.

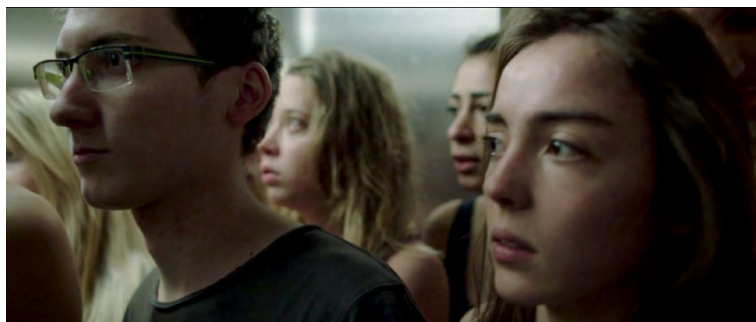


Imagen 19

En su primera noche, unos encapuchados la despiertan con gritos y zarandeos y juntan a todos los novatos en el pasillo, les apelotonan unos contra otros y los conducen por las austeras y severas escaleras de cemento. Antes de meterlos en el ascensor, separan a las chicas guapas del resto. Contrastando con los gritos y la confusión, en el ascensor reina el silencio. Nadie dice nada. (Imagen 19) Son como un rebaño que va hacia el matadero. Dócil.



Imagen 20

El plano corta a un espacio que asemeja la parte de abajo de las escaleras (Imagen 20). De entre las sombras los novatos caminan a cuatro patas semidesnudos. La localización de cemento, industrial, racionalizada, contrasta con lo corporal y animalista de sus movimientos. La escena recuerda a los jóvenes desnudos que caminaban a cuatro patas atados a una correa en *Saló o los 120*

días de Sodoma, (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, P. P. Pasolini, 1975). Lentamente se arrastran, con una música inquietante, un chirriar de violín que ya ha sido usado en la secuencia inicial y que señala, de alguna forma, la existencia de lo aberrante o lo inhumano. Cuando todo el rebaño se junta, Justine se presenta a su compañero de habitación. Entonces una luz blanca les inunda, se hace el silencio y los novatos empiezan a levantarse del suelo a cámara lenta y corren hacia una puerta, por la que se ve a gente bailando. Un latido suena y aumenta de volumen hasta que se confunde con la música *techno* que suena en la fiesta. La película retoma su velocidad normal y asistimos a un jolgorio salvaje. Nadie está molesto por lo ocurrido, ni enfadado: la juega los sacia, los distrae, los vuelve dóciles y pueden reafirmar su subjetividad mediante el consumo de alcohol, drogas y sexo con desconocidos. Ducournau sabe retratar el cuerpo, apelotonados en la fiesta, apenas vestidos, la luz definiendo las texturas de sus pieles y los volúmenes de sus músculos. El cuerpo es un elemento recurrente, constante a lo largo de la película. Los abusos, la irrupción en la noche de unos desconocidos con pasamontañas infunden miedo, así como una desagradable sensación de repugnancia moral ante la injusticia, difícil de obviar. El abuso se agudiza visualmente volviendo a los novatos «animales». No se rebelan, no se quejan, se asustan y caminan a cuatro patas, reducidos a su condición de animal, inferior al ser humano, distinto al ser humano, frente a lo que se define. Los animales «funcionan como una metáfora fundacional sobre la que construimos el sentido de nosotros mismos como seres humanos, como seres conscientes capaces del lenguaje» (Barker, 2019, pp. 28-29). De hecho, la asunción del otro como animal justifica su abuso o asesinato. «Son solo animales», se justifican los genocidas en la aniquilación de otros pueblos. Situar a alguien en una categoría inferior, despojarlo de su humanidad, hace más sencillo justificar su abuso.

Por otro lado, el abuso también tiene un claro sesgo de género. Durante la fiesta, uno de los líderes de los veteranos se divierte y pide a unas chicas que se muestren «putones» ante su cámara; ellas descubren sus pechos y posan para la foto (Imagen 21). Es el mismo chico que separó a las chicas guapas del resto, y que ahora logra ese posado desenfadado y desinhibido que el espectador entiende desde el abuso, incapaz de desprenderse de lo ocurrido, contaminado por la injusticia a la que asiste. Esta alegre complacencia hacia el líder de las novatadas refleja muy bien el momento posfeminista que describe la película. Ellas hacen gala de un empoderamiento, de

una posición supuestamente transgresora, pero que no es más que la asunción de mandatos ajenos que benefician a otro. Es decir, se consideran a sí mismas como poderosas y libres, pero no cuestionan la situación de injusticia, desigualdad y abuso que está teniendo lugar. Esta asunción de las mujeres de los valores que benefician a los hombres se repite en más ocasiones a lo largo del relato.



Imagen 21

Justine corre hacia clase por la mañana y choca con una veterana, rellenita, con el pelo rapado en los laterales y *piercings*, es decir, un aspecto contestatario. Sin embargo, la recrimina por no bajar la mirada ante un veterano y por no llevar la vestimenta exigida a los novatos, esto es, con ropa de discoteca, las chicas deben llevar vestidos *sexies*. La secuencia es violenta para el espectador ya que asume el punto de vista de Justine y la cámara mira al suelo, tal y como ordena la estudiante mayor (Imagen 22).



Imagen 22

Vemos su mano tocando su ropa para referirse al aspecto de Justine, y agacharse para sacar de su mochila el castigo que le corresponde: un pañal. Resulta chocante que una joven, especialmente con su estética, obligue a otra joven a ir *sexy*, un mandato para regodeo y disfrute de la vista masculina. Las normas que benefician o privilegian a los hombres son asumidas, integradas y coreadas por las mujeres, tal y como sucede en la ceremonia de bautismo de los novatos. Los veteranos y veteranas desfilan al ritmo de una canción que dice «los veteranos nunca se quedan atrás, marchan contentos con la polla al viento porque veteranos y novatos a la hora de joder nunca pondrán objeción y son los veteranos unos machotes porque tienen todos muchos cojones, les gusta beber, reír y follar tanto como a nosotros». Llama la atención ver los rostros de chicas modernas, con sus *rastas*, cantar «con la polla al viento» o «son unos machotes porque todos tienen muchos cojones». Revela la impostura, la integración, de una forma coercitiva, de los valores de los dominantes en los dominados. El abuso, que hemos visto de alumnos a otros alumnos, es permitido desde la institución porque la autoridad alienta un orden desigual. Un profesor de Justine exige explicaciones a Justine sobre un examen y le confiesa su animadversión hacia una alumna tan brillante que hace que los chicos, al compararse con ella, se desanimen a estudiar la carrera. No es ese el lugar de una mujer, el destacar por su inteligencia y avergonzar así al que se le supone mejor desde su nacimiento. La mujer caníbal subvierte este orden.



Imagen 23

El mal, el canibalismo, se manifiesta, al principio, en la piel con un sarpullido, el cuerpo empieza a mutar (Imagen 23). En esa

secuencia en la que Justine no puede dormir y se rasca compulsivamente, el sonido que hace al frotar es desagradable, exagerado, parece que se va a despellear. El cuerpo toma relevancia, se muestra extraño, asqueroso, orgánico. Su puesta en escena, tanto sonora como visual, moviliza otros sentidos, concretamente, el táctil, y acerca al cuerpo en toda su cualidad orgánica, palpitante, sensorial, rugosa o sudorosa (Imagen 24). Ese cuerpo cercano, vivo, se revela protagonista, tiene exigencias; la más fundamental, alimentarse.

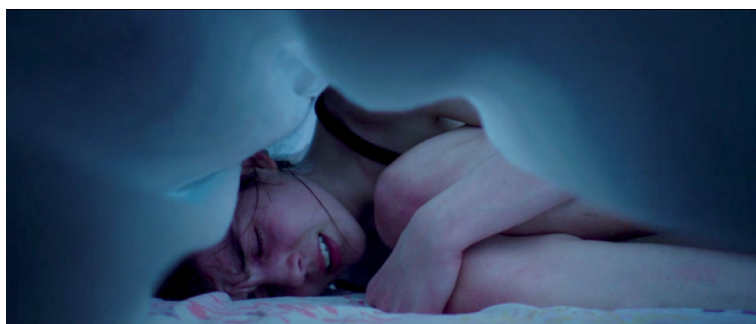


Imagen 24

Existe una conexión entre apetito, anorexia, feminidad y deseo. La primera vez que vemos a Justine es con el reflejo de la comida en su cara, cuando para en un *restop* de la autopista camino a la Universidad (Imagen 25). Este va a ser el tema central de la película: los otros seres convertidos en cosa, en comida, en carne inanimada.



Imagen 25

Cuando la prueba, su ansia se desata y se esconde para comer carne cruda con voracidad (Imagen 26); de hecho, a Justine no se la ve comer otra cosa que sea carne. El control habitual de las mujeres respecto a la comida, la disciplina hacia su cuerpo aparece durante toda la película. En la charla del comedor, tras el bautismo, hablan sobre la similitud de animales y personas, y Adrián pone como ejemplo que un mono no va a ir a terapia por anorexia. La médico que le diagnostica las erupciones en la piel le cuenta una historia horrible de humillación a una chica gorda por parte de otros médicos y le recomienda no destacar. Cuando vomita pelo en el cuarto de baño, una chica la oye y le da consejos de cómo vomitar más fácilmente. Su hermana le pregunta si es anoréxica cuando ve que ella sigue negándose a comer carne humana. Alex le dice «Estás más delgada»; «Gracias», le contesta; «No era un piropo». La sociedad contemporánea alaba la delgadez en las mujeres, el control del lado animal que se manifiesta a través del hambre, la desaparición de ese cuerpo impúdico, orgánico, vinculado a las bajas pasiones.

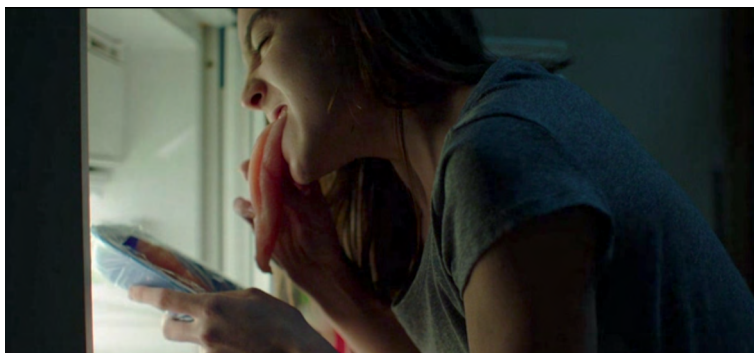


Imagen 26

Justine solo concibe el sexo como una forma de comerse al otro. Deseo, placer, poseer al otro con tu cuerpo (comértelo), las relaciones de poder por las que se rigen el género, el deseo y el sexo confluyen y se confunden. Cuando se acuesta con su compañero de habitación, trata de morderlo, pero, luchando contra su bestia interior, opta por morderse a ella misma. Su hambre de carne es, de cierta forma, deseo de liberarse del control impuesto a la feminidad, de la autodisciplina y de la represión; el impulso de tener el poder, ser depredador y no víctima, de comerse el mundo.

4.2. *Animales y personas: el uso de la cámara lenta en la metamorfosis*

Ducournau sitúa la acción en la Facultad de Veterinaria, obligándolos a coexistir con los animales, a considerarlos como una metáfora que no logra fijarse, porque, tal y como afirma Jennifer Barker citando a Lippit, «cualquier referencia al lenguaje en el animal no puede sino rozar a la criatura viviente, que nos devuelve el roce» (Lippit, 2000, p. 170).

Lo animal puebla la película: el perro de la familia en el coche, la ingestión de entrañas crudas, la sangre del bautismo, el perro de Alex que siempre la acompaña, el caballo anestesiado, el caballo de sus sueños, las vacas, el perro a diseccionar, ... la convivencia permanente con los animales plantea la cuestión que también se verbaliza en la película: ¿dónde está el límite? ¿qué nos diferencia? ¿qué es ser humano? Los animales funcionan como antimetáforas vivientes de un mundo sin límites claros, sin significante que al que referirse. Es lo que Derek Ryan (2013) acuñó como «*animalous*», una mezcla entre anómalo (*anomalous*) y animal (*animal*) y que utilizó para describir la manera en que Virginia Wolf plantea «lo anómalo y lo animal... como coextensivo» (2013, p. 159). El «*animalous*», explica, «no es lo que está fuera del grupo o divergente dentro de él, sino aquel individuo que forma un borde poroso entre el grupo y el exterior» (2013, p. 159). Lo *animalous* no existiría dentro del «en medio de», sino que lo constituye (Barker, 2018, p. 32). Los animales de *Crudo*, así como la propia Justine, son *ánimalos* o *animalous*, conforman un borde poroso entre el grupo y lo ajeno a él.



Imagen 27

El momento en que Justine encarna, claramente, ese ser poroso liminal es cuando, tras comer las entrañas de conejo que le provocan la erupción cutánea, sueña con un caballo corriendo (Imagen 27).

Es el mismo caballo que vimos ser anestesiado en su primera clase y al que colgaron por las patas para colocarlo en la camilla. La grabación en un estilo muy documental del caballo inerte y las técnicas sanitarias que le aplican resultan muy impresionantes por la extrañeza ante un cuerpo como muerto, inmóvil y pesado, que hay que moverlo con poleas y entre todos. La imagen es, además de poco frecuente, chocante en un animal que se expresa con la velocidad. Frente a ese animal-carne, Justine sueña con un caballo corriendo sobre una cinta, que no avanza. Las tomas de sus patas recuerdan al caballo de Muybridge, realizadas desde el lateral con un fondo negro.

En ese guiño a los inicios del cine, a la importancia del medio filmico como grabador del movimiento, se resalta asimismo la importancia del movimiento en sí, «el movimiento del movimiento mismo» (Sobchack, 2006, p. 340). Con la cámara lenta el medio filmico se desvela como amo y señor del movimiento, lo que, en *Crudo*, constituye una estrategia retórica en la representación de la metamorfosis de nuestra protagonista. Alanna Thain, en su investigación sobre las películas de suspense, denomina a aquellas secuencias a cámara lenta como «tiempo de suspense doble, simultáneamente de movimiento y de éxtasis» (2017, p. 7). Según esta autora, la cámara lenta detiene el tiempo del espectador y hace que se sienta como un cuerpo a merced del tiempo donde, de acuerdo con Deleuze, las identidades ceden, mutan y se abren hacia los senderos afectivos del devenir. La cámara lenta provoca un *pensamiento-sentimiento* intenso de estar en transición. La imagen del caballo corriendo, que muestra la potencia de sus músculos en una puesta en escena similar al carácter experimental de Muybridge, mostrando el movimiento mismo, explicita la transitividad de Justine entre las dos categorías: el ser humano y el animal. Esa cámara lenta recurrente en momentos limítrofes entre humanos y animales permite una expansión del tiempo, una suspensión de identidades donde lo *animalus*, lo que constituye la frontera, crece.

No es una cuestión sobre lo anormal y rechazado o lo normal e incluido, tampoco es sobre las anomalías dentro de un grupo; se trata en cambio de la creación de agujeros en la división, y la invitación de traspasar esa división, entre dentro y fuera, cultura y naturaleza, registrado y no registrado. (Ryan, 2013, pp. 159-160, citado en Baker, 2018, p. 32)

Justine y su hermana habitan en esos huecos.

Otro momento fundamental en la metamorfosis de Justine es cuando vomita pelo, metros de pelo (Imagen 28). En la secuencia anterior, Justine come con la mano una pechuga de pollo cruda frente a la nevera abierta. Lo hace con deleite, su boca mastica voraz, con hambre (Imagen 26). Corte a ella mordiendo el pelo frente al profesor misógino que le exige que delate a su amigo porque sabe que le ha copiado. Ella sufre un abuso de poder en la medida que él admite su animadversión hacia una niña que va a lograr que muchos compañeros «quieran abandonar la carrera por no compararse con usted». En el dilema, ella opta por delatar a su amigo. Ella ingiere pollo crudo, ella es devorada por el profesor, ella perjudica a su amigo: una cadena de relaciones de dominación, de poder. Justine abandona la ética que debe regir la conducta humana y muestra lo que se está formando en su interior: un ser no-humano, semi-animal.



Imagen 28

Análogo al pelo que les crece a las mujeres-lobo en sus transformaciones, sale de su interior a través del conducto que protagoniza el relato: la boca. Es la constatación de la «bestia interior», que se manifiesta rompiendo las fronteras de dentro/fuera del cuerpo. Si esta porosidad entre los límites corporales suele atribuirse a las mujeres por menstruaciones y fluidos vinculados a la maternidad, en esta película es un elemento masculino, el pelo, lo que aflora, a través del lugar donde se come y por donde se habla, el lugar del verbo.

La directora vuelve a incidir en la mutación hacia su naturaleza monstruosa, *animalous*, en la secuencia del baile ante el es-

pejo (Imagen 29). Anterior a ese momento, las hermanas acusan a su perro de haberse comido el dedo, por lo que es sacrificado. Justine, sin mostrar compasión alguna, disecciona en clase un perro de la misma raza que el suyo, incluso el espectador duda si es o no el suyo. Después vemos un perro en una fría camilla, tapado por una manta, encuadrado por una puerta negra rectangular al fondo. La cámara se acerca y la sábana se retira ella sola y vemos el cadáver del perro, retorcido por el *rigor mortis*. Suenan los primeros acordes del tema de *rap* «Plus putes que toutes les putes», del grupo Orties. Corte al cuarto de Justine, frente a un espejo rectangular vertical, y la cámara se acerca a Justine en el mismo movimiento que vimos con el perro, asociando perro y Justine por la composición del plano, los dos encuadrados verticalmente. Justine se contonea poderosa, al ritmo de la canción, se pinta los labios, desafía su imagen con una mirada confiada, seductora, besa el espejo, a través del que nosotros, los espectadores, vemos: nos besa a nosotros con la boca abierta. Nos come. Se corre el carmín de la boca con la palma de la mano, que parece sangre mientras suena el *rap* de las mellizas parisinas que dice:

Primera lección de seducción, ser puta con educación, mostrarse del varón, preferir la equitación, disfrutar la felación, censurar la denominación y asegurarse la acción, (...) La noche de bodas en mi piscina te ahogaré, tus huesos me zamparé, mi fluido vaginal te asfixiará. Haz deporte y un cadáver bonito serás. Después de muerta, follaré. Te prefiero duro y frío, así no dices ni pío. (...) El señor de las tinieblas, en mi corazón, y un murciélago tatuado. Baila para mí, la vida de Chucky, oh, sí. Que le den al 69, el 666 es lo que me mueve. Que le den al 69.



Imagen 29

La canción habla de sexo, pero unido a la dominación, a la violencia, a la adscripción al mal como una forma de poder y transgresión, reclamando para las mujeres la opción del mal, de la rabia, de la violencia. De pronto, un ruido fuera la hace volver en sí y regresa a ser esa joven, casi niña, asustada y pudorosa. Justin muestra el cambio de su nueva naturaleza animal: segura de su cuerpo, sexual y poderosa. Deliciosamente mala. Pero Justine no está preparada y se resiste a la metamorfosis.

A medida que su mutación avanza su deseo sexual aumenta. La vinculación entre licantrópía y lujuria es recurrente en el género. Aunque Justine se resiste a comer carne humana, su deseo, su hambre de carne crece. Esa hambre se convierte en deseo sexual. Mientras su compañero Adrián, homosexual declarado, juega a fútbol sin la camiseta Justine lo observa con una mirada fija, dura, hambrienta (Imagen 30). Es la primera vez que el encuadre la sitúa en el centro con un fondo de árboles detrás, la naturaleza enmarcándola.



Imagen 30

Suena el tema central de la película, pero interpretada con clavicordio, como si fuera una pieza de galantería del siglo XVIII, pero cada vez más distorsionada según la mirada de Justine se vuelve más turbia, hasta que el clavicordio cesa y unas notas de piano rompen la melodía. La cámara encuadra lo que ella observa: el cuerpo, el torso, los movimientos de él, reduciéndolo a carne, a deseo, como lo haría un hombre. Justine empieza a sangrar por la nariz⁹ y vuelve en sí.

⁹ En la tradición japonesa se asocia sangrar por la nariz a tener pensamientos eróticos. El manga ha internacionalizado esta creencia popular, similar a nuestra ceguera por la masturbación.

4.3. *El asco y el tacto*

Crudo es una película que se basa en el asco. El sentido vinculado al asco es el tacto, «la forma más poderosa de intimidad» (McGinn, 2016, p. 50). El asco es un afecto repulsivo, es decir, nos hace evitar el contacto con aquello que nos produce repugnancia. Colin McGinn, en su *El significado del asco*, afirma que

lo que tratamos de evitar a toda costa es la proximidad física de aquello que nos causa asco; esto no solo se aplica a lo que tenemos *sobre* nuestro cuerpo, ya que lo peor es la ingesta del objeto de nuestro asco: en la lengua, los labios, la garganta o dentro del estómago. Cuanto más lejos de la boca tenga lugar el contacto repulsivo, más tolerable nos parece. (2016, p. 49)

El canibalismo, es decir, llevarse a la boca a otra persona, similar a nosotros, convertida en carne, es el acto más repugnante concebible. McGinn analiza en su libro en qué consiste el asco y cuál es el objeto de este y concluye que

el asco tiene lugar en el ambiguo territorio entre la vida y la muerte, donde ambos estados están presentes de algún modo: no son la vida o la muerte en sí mismas, sino su incómoda yuxtaposición. Lo asqueroso es «la vida en la muerte» o la «muerte-vida»: ni uno ni lo otro, sino ambas cosas. Lo que provoca asco es la penetración de la vida en la muerte y viceversa: la incongruente unión entre las dos. (McGinn, 2016, p. 94)

Por ello, no es la persona que muere lo que nos provoca asco, sino la carne en la que se muta.

Lo que nos produce asco, al extinguirse y morir, no es el ser vivo, la unidad vital en su totalidad, sino más bien el cuerpo en sus partes, la «carne», por ejemplo. No es la semejanza con la muerte, en cualquier sentido, sino, por así decirlo, una «parte» de la vida que se encamina a la muerte. (Kolnai, pp. 53-54, citado en McGinn, 2016, p. 96)

El cuerpo parcelado, transmutado en carne alcanza el punto más alto de repugnancia al ser ingerido. Justine se come el dedo cortado de su hermana inconsciente; sujeta entre las manos la falange amputada; es todavía un miembro vivo, que puede ser implantado en su sitio. La repugnancia de observar un dedo suelto, vivo y muerto a la vez, es alta, pero contemplar durante dos minutos cómo es chupado, mordido con morosidad y gusto, lo hace prácticamente insoportable. No nos genera miedo, sino que nos

hace sentir contaminados, «no en la concepción médica de gérmenes y enfermedades, sino en el sentido de sentirse invadido, violado y ensuciado» (McGinn, 2016, p. 49). Este es el momento álgido de un ramillete de secuencias repugnantes que tienen como objetivo, por un lado, debilitar las fronteras de lo que es un humano y un animal, un humano y un monstruo, es decir, un *animalous*; y, por otro, reducir la distancia entre película y espectador que tradicionalmente mantiene el régimen escópico. La película de Ducournau nos obliga a asistir a actos que nos repugnan, que se nos pegan en la piel, que nos contaminan. No podemos mantener la distancia; el ilusorio control que el espectador cree tener sobre la experiencia fílmica se disuelve y la audiencia queda atrapada, sobrepasada por ese asco que se nos pega a la piel. Esa cercanía avasalladora no siempre se logra mediante el uso de los primeros planos, son necesarios otros sentidos «menores». Tal y como explica Hanich (2009), «traducidos a través de y en cooperación con los sentidos de ver y oír, tenemos una experiencia háptica, olfativa o gustativa casi completa» (p. 25).

Es imposible «pensar» el asco, es prerreflexivo, una sensación física que invade a los espectadores y que moviliza, a través de la sinestesia, al olfato, el gusto y especialmente el tacto. Tal y como señala McGinn,

el motivo por el que el tacto es tan fundamental para el asco es porque tocar algo implica relacionarse con él —hacer que la naturaleza o la identidad de la persona se mezcle con aquellas del objeto transgresor—. (...) Así pues, el residuo es tan espantoso como el contacto que lo inicia: el objeto repugnante ha dejado su marca, nos ha moldeado y transformado. (...) sentimos que la propiedad de ser asqueroso es contagiosa y se propaga a través del contacto físico; tememos, pues, una metamorfosis hacia lo asqueroso después de haber entrado en contacto con él. (McGinn, 2016, p. 51)

En términos de tactilidad, Jennifer Barker argumenta que «una atención cuidadosa a las superficies y texturas táctiles implicadas en la experiencia fílmica permite iluminar las complejidades y relevancia que pueden ser pasadas por alto enfocando solo en los aspectos visuales, auditivos o narrativos» (Barker 2009, p. 25). El estilo formal y sonoro de *Crudo* invoca una sensación predominantemente (aunque no exclusivamente) de tacto y contacto físico. La película se articula visualmente en un contraste en planos panorámicos, vacíos, centrados y simétricos que agobian por la geometría y rigidez de sus composiciones, tan

poco humanas (Imagen 31), y, por otro lado, planos cortos, que remiten a una sensación táctil en la imagen, a veces tan cercana que no permite distinguir su contorno (Imagen 32). Es lo que Laura Marks denomina «imagen háptica», cuya indeterminación provoca en el espectador «una mirada que se mueve en la superficie plana de la pantalla por algún tiempo antes de que el espectador se dé cuenta de lo que está observando» (Marks, 2000, pp. 162-163).



Imagen 31



Imagen 32

Jennifer Barker tiene una amplia comprensión de la tactilidad cinematográfica, que para ella es

una actitud general hacia el cine que el cuerpo humano representa de maneras particulares: hápticamente, en la superficie sensible del cuerpo; cinestésica y muscularmente, en la dimensión media de músculos, tendones y huesos que alcanzan

hacia y a través del espacio cinemático; y visceralmente, en los oscuros recovecos del cuerpo, donde el corazón, los pulmones, los fluidos pulsantes y las sinapsis de disparo reciben, responden y recrean ritmos de cine. (Barker 2009, p. 3)

Tarja Laine también resalta la importancia de la experiencia cinemática que se representa mediante el encuentro entre el cuerpo de la película y el cuerpo del espectador, concretamente, mediante la emoción y el afecto que «están situados en la piel». Vemos las películas «con nuestra piel», «el miedo es experimentado como tacto» (2006, p. 101). El asco es un afecto que nos sobrepasa, del que no podemos tomar distancia. Shaviro (1993) entiende la mimesis postulada por Walter Benjamin como la que «implica un contacto táctil y participatorio entre lo que el pensamiento post-cartesiano llama el objeto y el sujeto» y que es ese contagio o mimesis con las imágenes de la pantalla

(...) redefine la propia noción de la identificación (...). La mimesis y el contagio tienden a borrar las identidades fijas y difuminar las fronteras entre dentro y fuera. El espectador está fascinado y metamorfoseado a consecuencia del contacto visceral, infeccioso de las imágenes. (pp. 52-53)



Imagen 33

La ceremonia bautismal de los novatos es un buen ejemplo de ello. Les lanzan sangre y les obligan a comer entrañas crudas. De alguna manera, es el bautismo del espectador al entrar en un universo en el que no va a poder limpiarse. Los novatos asisten a la ceremonia formados con sus batas impolutas. Una gota cae sobre Justine y mira hacia arriba. La cámara se ralentiza y baldes de sangre caen sobre ella (Imagen 33). La densidad de la sangre, su peso, la textura que rezuma la escena —que, por otro lado, recuerda a la

secuencia final de *Carrie* (B. de Palma, 1976)—, nos provoca una repugnancia hacia esta sustancia viscosa, que podemos sentir pegajosa en los cuerpos de los alumnos. La cámara lenta nos permite apreciar el peso de la sangre, cómo aplasta el pelo de Justine bajo una capa espesa. La música también juega un papel fundamental. Al caer la sangre, suena una música-ruido, un chirriar de violines inquietantes, perturbadores que indican, como convención genérica en el cine de terror, un elemento sobrenatural o peligroso. Su presentación sensorial favorece la repugnancia. «El asco es una emoción basada en los sentidos. (...) Podríamos decir que *nuestros cuerpos* son los que sienten repugnancia, puesto que se retuercen y reculan» (McGinn, 2016, pp. 52-53). Otro momento en el que el sonido cobra protagonismo en la generación de repugnancia es cuando la ingesta del hígado de la novatada le produce una fuerte reacción alérgica y Justine se despierta a la noche, rascándose compulsivamente. El sonido —a un volumen irreal— de esa piel siendo frotada, restregada con violencia, es completa y absolutamente desagradable, produce una reacción somática en el cuerpo de los espectadores. El cuerpo, el tacto y el asco protagonizan esta secuencia. Al día siguiente esa piel se desprende, como si se tratara de la metamorfosis de una mariposa o una serpiente.

El sonido de cuando mete la mano en las hamburguesas, denso y líquido (Imagen 34); o cuando come carne, viscoso y pegajoso, atropellado y voraz; el peso de las sábanas cuando resiste en la cama el hambre de carne humana; todo adquiere volumen, una textura orgánica, porque el objeto asqueroso debe de ser orgánico, tener trazas de vida, la «total y absoluta dependencia del asco en percibir algo como orgánico» (McGinn, 2016, p. 61).



Imagen 34

Además, los sonidos continúan de una secuencia a otra, se encabalga constantemente el audio con el plano siguiente, en un fluir de indistinción. Por ejemplo, el sonido de las sábanas golpeando el cuerpo dolorido de Justine es una continuación de las bombas del videojuego en el que jugaba con su hermana, de ahí que las sábanas aparezcan violentas, dañinas.

La música colabora también en la construcción de la película como un cuerpo táctil que entra en contacto con el de los espectadores. Tal y como mantiene Janice Loreck en *Violent Women in Contemporary Cinema*,

el vocabulario que los compositores y directores usan para describir la música de las películas de terror también sugiere una conexión sinestésica entre sonidos y sensaciones sentidas en, o sobre, el cuerpo (...) Estas descripciones caracterizan al sonido como una forma de asalto áureo que pueden colocar al espectador en una identificación corporal empática con las víctimas de la pantalla, llegando a aguijonear o romper al oyente. (Loreck, 2016, p. 47)

La música de *Crudo* se basa en una melodía que se repite a lo largo de la película, pero con instrumentos distintos dependiendo de la evolución del personaje. En la secuencia del coche, es interpretada por una guitarra española acompañada de piano. Sin embargo, durante la secuencia en la que se come el dedo de su hermana, la melodía se interpreta con un violín chirriante, ruidoso, que penetra en los oídos como un cuchillo en la carne, molesto, incisivo y doloroso.

Es el chirrido del violín y su distorsión lo que señala la presencia de lo monstruoso, que, cuando se trata de los animales, se mezcla con un sonido parecido a un enjambre de chirridos, algo vivo, inquieto. Por ejemplo, durante la secuencia en la que los jóvenes caminan a cuatro patas oímos un violonchelo o un contrabajo marcando el lento paso del rebaño mientras algo zumba por debajo. La profusión de sus capas sonoras aporta una textura que ahonda en la cualidad táctil del sonido.

La interpelación a sentidos diferentes a la vista y al oído (aunque mediante y en colaboración con ellos) logra que el asco sea un elemento, no sólo perturbador, sino también subversivo. Tal y como sostiene Julian Hanich en su análisis sobre las funciones del asco, las películas desagradables desafían la tradición occidental de películas «más elevadas» que se basan en los sentidos «nobles» que requieren más distancia. Refiriéndose a *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pasolini, 1975), plantea si el asco es provo-

cativo en cuanto genera una comprensión visceral, no sólo conceptual, que moviliza el cuerpo y los sentidos de los espectadores ante el abuso del poder (2009, p. 306). En mi opinión, la directora de *Crudo* utiliza la misma estrategia para plantear, entre otras cosas, la animalización como consecuencia de una sociedad cruel y desigual, especialmente con relación a las mujeres.

4.4. *La metamorfosis del monstruo*

Lo aural acompaña, enfatiza y anticipa la angustiada transformación de la protagonista en un monstruo. Justine evoluciona desde ser una niña de rostro terso, con un vello dorado silueteada por el sol; a un animal desatado, un ser que se comporta de forma descontrolada, que es mitad animal, y que acaba confundiendo con su hermana. Ella era un cuerpo clausurado, cerrado y controlado que acaba mordido, roto, con heridas abiertas.

Hay dos momentos que resumen su evolución. El primero es el viaje en coche hacia la Facultad. Justine se nos muestra en ese viaje como una joven de mirada inocente e ilusionada ante el mundo que se le abre. Su padre la cuida desde el retrovisor, su sudadera está llena de pelos de su perro que la lame y ella protesta con gesto de niña. Una apenas inadvertida y corta cámara lenta contribuye, con la suavidad de los movimientos, a convertir la secuencia en un momento mágico. El otro momento es cuando las dos hermanas se pelean (Imagen 35). La metamorfosis ha culminado. Es una batalla enfurecida, a mordiscos, como dos animales descontrolados. Alex le arranca un trozo de mejilla a su hermana. Unos estudiantes las sujetan del cuello mientras ellas se retuercen a cuatro patas como verdaderas fieras.



Imagen 35

La luz es gris, matiza y oscurece el ambiente. Los otros estudiantes graban, entre divertidos y horrorizados, lo que sucede, sin que ninguno se compadezca o quiera solucionar la violencia desatada. Ella y su hermana se pelean a mordiscos y se comen mutuamente. En ese final, durante la pelea de las hermanas, las dos se transforman en animales que al comerse una a otra, acaban siendo una¹⁰. La metamorfosis que tiene lugar en Justine es la de mezclarse, convertirse, impregnarse de su hermana Alex (Imagen 36).



Imagen 36

Ducournau juega con los reflejos al principio y al final de la película. La primera imagen de Justine es a través de un cristal sobre el que se refleja comida, en la estación de servicio de la autopista (Imagen 25). Su rostro queda un poco difuminado, poco claro, poco definido. Se nos presenta como un ser en transición. Su condición de *animalous* queda establecida desde el primer fotograma. Esta imagen tiene su correlación al final de la película, cuando su rostro y el de su hermana se funden en el cristal de la cárcel, conformando entre las dos una sola persona. Las dos están contaminadas, mezcladas.

Esta sensación de contaminación, de mezcla, de fronteras y límites difusos, también la tiene el espectador. Edgar Morin mantiene que el cine no solo provoca estados mentales, sino

¹⁰ El canibalismo ritual indígena habla de comerse al enemigo para apropiarse de él.

que también encarna estados mentales, con vida y poder en sí mismos que pueden poseernos físicamente (Morin, 2005). En *Crudo*, las texturas hápticas, visuales y sonoras nos hacen vivir la angustia de la disolución de límites, de la metamorfosis monstruosa a animal, a través del asco, que se vive como un contacto contaminado. El tacto «diluye las fronteras entre el portador y la cosa portada» y «permite la posibilidad de que uno se convierta en el otro», sostiene Laura Marks (2004, p. 80). La cercanía entre el espectador y el monstruo a la que la película nos obliga al tocarnos nos aterroriza quizá, sobre todo, por la posibilidad de convertirnos, nosotros también, en monstruos.

5. La mujer máquina: el advenimiento de lo poshumano

¡Las máquinas están tan vivas, mientras los humanos están tan inertes! (Haraway, 1995)

El segundo largometraje de Ducournau vuelve a situarnos en una incómoda posición fronteriza, en el que los límites se difuminan, dejando al espectador sin referencias fijas a las que asirse. Más salvaje y político que *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016), *Titane* trabaja sobre dos cuestiones principales en desintegración: la relación máquina y cuerpo en su concepción mecánica, ya casi obsoleta, frente a la tecnología digital; y la definición de los géneros femenino y masculino en su relación con lo corporal, que atraviesan otros conceptos como la nación y la familia, así como la violencia y los cuidados. La premiada cinta de Ducournau es, principalmente, una innovadora y profunda revisión del conocido subgénero del advenimiento del Anticristo o del nuevo hombre, aunque en este caso, ya no sea el «hombre» quien está por llegar, sino lo transhumano, no sabemos si como una suerte de Hombre/Mujer/Máquina que finalmente trasciende la naturaleza o el *cyborg* postulado por Haraway (1995), una materialidad tan biológica como tecnológica, tan carnal como mecánica, que fomenta las relaciones con animales y con máquinas, considerándolos agentes o sujetos políticos iguales. La película está llena de referencias, tanto visuales como dialogadas, sobre el carácter religioso o mesiánico de lo que acontece. Podría incluso definirse como una revisión política, de corte feminista, de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, R. Polanski, 1968) del siglo XXI, en el que una joven alberga, sin pretenderlo, al mesías del nuevo orden.

Alex(ia), la protagonista, es una niña que sufre un accidente de coche y le implantan una chapa de titanio en el cerebro, lo que aumenta su amor por los automóviles. Ya de joven, Alex es bailarina erótica en convenciones de automóviles, y una asesina. Tras matar a un inquietante admirador, la joven practica sexo con un coche y queda embarazada. Una noche de fin de semana con su novia comete una masacre que culmina con el incendio de la casa de sus padres con ellos dentro y, en su huida, decide tomar el aspecto de un niño desaparecido diez años atrás. El padre del crío perdido viene a buscarlo y sin cuestionar su identidad, quiere creer que es él y lo lleva a su casa, un parque de bomberos que capitanea. Ocultando su embarazo, Alex vive como un chico y aprende a salvar vidas y se enamora de su falso padre, quien la cuida. Al término de la gestación, Vincent le ayuda a dar a luz. Ella muere y Vincent decide hacerse cargo de ese nuevo niño/a-máquina.

La película comienza estableciendo un vínculo entre cuerpo y máquina, o, mejor dicho, cuerpo y mecánica. Lo hace sobre el motor de un coche y una niña, lo que en opinión de Paszkiewicz (2022), nos remite a la petrocultura (LeMenager, 2014) que ha sido la cultura dominante durante el siglo xx, tanto económica como simbólicamente. La petrocultura es masculina, está vinculada al automóvil y su industria. Asimismo, subraya el valor americanizado de la libertad, con esas extensiones retratadas en el cine estadounidense serpenteadas por una carretera solitaria, la mítica ruta 66. Curiosamente, el cine es otro elemento de esta cultura ya desde su origen físico, ya que la película se emulsiona con un derivado del petróleo. Como ocurre con el cine y su digitalización, el mundo construido alrededor del combustible fósil está empezando a desaparecer porque es insostenible medioambientalmente. P.B. Preciado también considera el automóvil como un

modo específico de producción y de consumo, una temporalización *taylorizante* de la vida, una estética policroma y lisa del objeto inanimado, una forma de pensar el espacio, de habitar la ciudad, un agenciamiento conflictivo del cuerpo y de la máquina, un modo discontinuo de desear y de resistir. (2008, p. 26)

cuya industria ya no explica nuestra sociedad actual, que recurre a nuevos sectores como la comunicación o la biotecnología para generar un nuevo discurso. En un momento en que el petróleo va

a ser sustituido por otras fuentes de energía, *Titane* (J. Ducournau, 2021) se adueña de la estética del automóvil para subvertirla, imaginando un cambio que se está fraguando de manera vacilante y dolorosa.

La película comienza con el motor de un coche en movimiento, el único que veremos así, pues los que aparecen lo harán quietos o ya no serán utilitarios, sino camiones de bomberos. Ese motor está rodado en un plano muy corto, háptico, transmitiendo su textura, su materialidad. La imagen expresa su carácter orgánico, lleno de curvas (femeninas) y goteando un aceite oscuro y denso, como sangre. El primer sonido sutil de la chapa repique-teando se suma al de una melodía *country* antigua que permanece durante esta vista a las entrañas de la máquina, cuyo motor sube de volumen y se mezcla con la voz de la niña simulando el ruido del coche, momento en el que la música se desvanece y pasamos al interior del coche, en el que viaja Alexia de niña y su padre.

Tal y como apunta Paszkiewicz (2022), el comienzo conjuga todos los elementos clásicos de la petrocultura: los USA míticos, coches y aceite. Pero la directora francesa coloca a una niña en ese contexto, distorsionando los referentes que había conjurado: una niña insoportable, desobediente, antipática que provoca un accidente en su pequeño Peugeot (ese coche tan francés) al distraer a su padre, que no la soporta. En esta secuencia de arranque, Ducournau establece una analogía visual entre cuerpo y máquina, que es un pensamiento profundo y determinante de la cultura occidental desde la publicación en 1543 de *De humani corporis fabrica*, de Descartes. Cuerpo y máquina, análogos, en el camino de un progreso humanista y tecnológico imparable. La directora, hija de médicos, siempre habla en sus entrevistas de ese extrañamiento entre sujeto y cuerpo, como dos entes ajenos, que la medicina moderna contribuye a enfatizar. Le Breton mantiene que la medicina «no se ocupa del hombre, sino del cuerpo enfermo; ella trata a «la máquina humana», pero no al hijo o al amigo, es decir, al hombre en su singularidad» (2011 [1994], p. 4). Esta disociación cartesiana es el origen del terror que ella propone, en el que el sujeto y el cuerpo son dos entidades ajenas. Pero en esta ocasión Ducournau va un paso más allá y plantea la posibilidad de nuevos materialismos (Braidotti, 2015) en un mundo donde la tecnología ha dejado de ser mecánica para transformarse en digital, en el que el cuerpo, asimismo, es ya un tecnocuerpo (Preciado, 2016).

Si las máquinas ya no son mecánicas, ¿cómo es el cuerpo actual? Tal y como planteaba al principio de este libro, el hombre pasa a ser información y el cuerpo se convierte en lastre. Sin embargo, frente al ensalzamiento de lo virtual, del código binario etéreo, existen voces que abogan por un humanismo materialista o poshumanismo (Braidotti, 2005, 2015; Chen, 2012; Pulsifer, 2019) no estático o inerte, sino caracterizado por un devenir, por la metamorfosis, que provocan o acompañan la difuminación de las divisiones binarias. Tal y como definiendo Rebekah Pulsifer:

Atender a la materia pone en tela de juicio las divisiones familiares entre cultura y naturaleza, humano y no humano, cuerpo y mente, y animado e inanimado en el plano de la ontología (...). En un nuevo paradigma materialista, la materia no es un residuo pasivo o un fondo; es el medio a través del cual se producen las interacciones. Las nuevas recalibraciones materialistas del humanismo exigen discursos, éticas y políticas que atiendan a mundos más que humanos. (2019, p. 8)

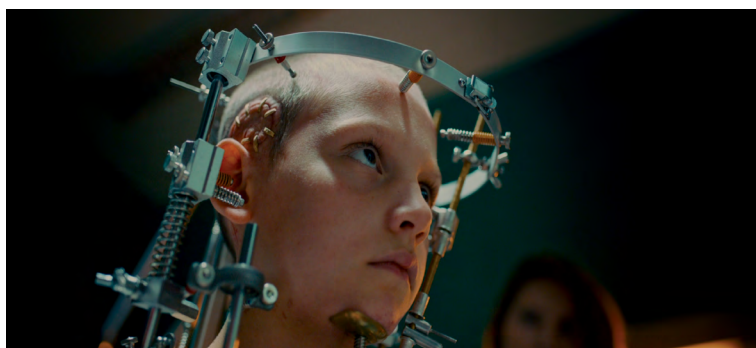


Imagen 37

Orientada por ese requerimiento ético y político, Ducournau reconfigura en un escenario poshumanista las relaciones de género y familiares reivindicando los cuidados y la ternura tras un horror de muerte y destrucción, como el renacer después de un fuego devastador. La película apuesta por sutiles asociaciones con los relatos de santos y santas, que tradicionalmente narran las vivencias de quienes, tras cometer los crímenes más execra-

bles, a través del martirio de la carne, trascienden, en este caso con el alumbramiento de una nueva humanidad. La película está repleta de estampas de la iconografía católica. Cuando la niña tiene el accidente, se le implanta una plancha de titanio en el cráneo (Imagen 37). El ornamento de hierro que sujeta su cabeza asemeja a la corona de la Virgen María de la Virgen de los Dolores (Imagen 38), impresión que se agudiza por la luz cenital que la señala, la destaca, frente a la oscuridad, formando una aureola mística.



Imagen 38

Cuando la médica le pide levantar los brazos, coloca las manos con la palma hacia el espectador (Imagen 39), en una postura que recuerda a la iconografía del Jesús Pantocrátor o *maiestas* (Imagen 40).



Imagen 39

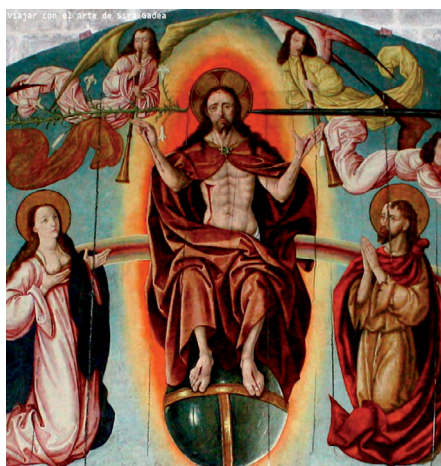


Imagen 40

Este carácter divino, sobrenatural, reminescente de la iconografía y cultura católica, se manifiesta verbalmente en el momento en que Vincent la presenta como su hijo, Adrien. Les advierte a los jóvenes bomberos a su cargo, que se reían de él: «Yo soy Dios, él es mi hijo, él es Jesús». Sin embargo, en realidad, Adrien es una mujer embarazada, con el cuerpo doliente, lacerado, martirizado. Su dolor corporal es tan agudo que parece transportarla a un estado de santidad, intención subrayada por el uso de la luz cenital que, como un nimbo, la designa como la elegida. Es la madre mártir, la Dolorosa (Imagen 38) y es Jesús en la cruz (Imagen 40), es hombre y mujer, madre y asesina. De hecho, mientras sufre un dolor intenso en su embarazo, se le hace un agujero en su costado derecho, estigma bíblico de la lanza de Cristo crucificado. En esa secuencia, la leche se transforma en aceite, lo mismo que la sangre. Todos los fluidos corporales humanos son sustituidos por el aceite de coche, denso y oscuro, que puede ser interpretado como una transubstanciación del cuerpo y agencia de la máquina en el cuerpo de ella.

Ducournau juega con las asociaciones visuales, con referencias cinéfilas y culturales para construir una película con una propuesta política radical, cercana al punk en su carácter musical y visualmente transgresora, con colores saturados y cámara que combina el movimiento con grandes panorámicas simétricas. El martirio de Alex(ia)/Adrien (Imagen 41) se asemeja a la imagen

icónica de Juana de Arco en la película *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928), figura referencial para los franceses, pero también icono cinéfilo y figura inspiracional feminista (Imagen 42). Aquellos momentos en que tiene lugar lo sobrenatural, el encuentro sexual, el momento del martirio del embarazo y el parto, se repite un momento musical de tono sacro, con timbales y un coro, lo que subraya el carácter místico o mágico de lo que acontece. En otro momento de la película, ella encuentra a Vincent desmayado por la testosterona que se inyecta.

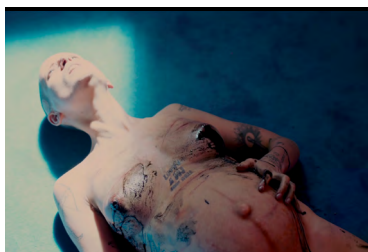


Imagen 41

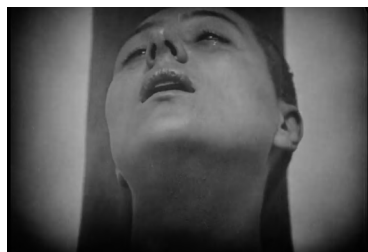


Imagen 42

Ella, tras llamarlo «papá», lo apoya sobre su regazo, como *La Pietá* de Miguel Angel (Imagen 43). Subvierte la iconografía y su simbolismo de nuestra cultura, aquella que define los papeles de la familia, presentando nuevos roles para estos personajes agrupados en una familia artificial. Vincent es padre y madre a la vez; Alexia como Adrián es hijo, pero también es madre de forma oculta; y, a la vez, es hija no biológica de un padre que le cree varón.

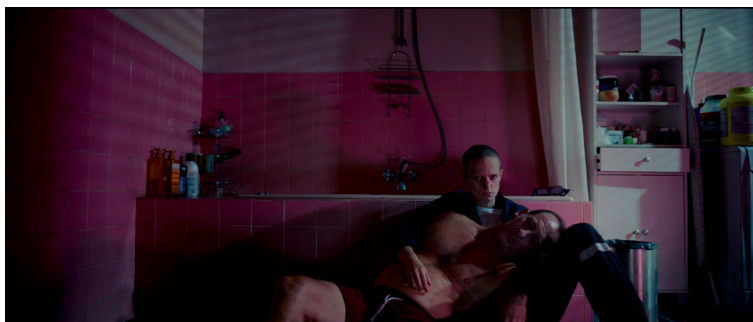


Imagen 43

Por otro lado, la película hace una clara referencia a la película *Christine* (J. Carpenter, 1983), en la que un chico arregla un coche asesino y entre ambos surge una historia de amor. El filme, basado en un relato de Stephen King, tiene una secuencia muy famosa del coche en llamas persiguiendo a uno de los matones del instituto que tiene su revisión en *Titane*.

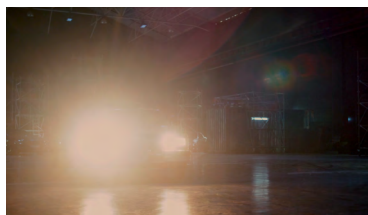


Imagen 44

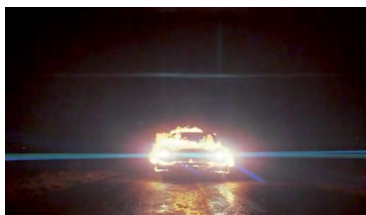


Imagen 45

Christine (J. Carpenter, 1983)

Ambos coches son dos modelos míticos de los años 50, un Chrysler Plymouth Fury del 58 (Imagen 45) y un Cadillac (Imagen 44). Ambos son fetiches de la petrocultura norteamericana, en la que el coche era identificado como una posesión masculina aspiracional, como la novia más querida y cuidada, más que la de carne y hueso. Ducournau, en su juego de reversos y revisiones, convierte al coche, un flamante cadillac pintado en llamas (claro homenaje a *Christine*, el coche con voluntad —y corazón— propios), en masculino, que tiene sexo con la protagonista en el asiento trasero (hecho mítico de la cinematografía norteamericana) y la deja embarazada, «una boda entre tecnología y sexo», como definió Ballard en su novela *Crash* (1973). Alexia siente amor hacia los coches desde que le implantan la placa de titanio, de hecho, abraza a su Peugeot según sale del hospital. En las películas anteriores de coches autónomos (*Christine*, J. Carpenter, 1983; *El diablo sobre ruedas*, S. Spielberg, 1976), la máquina era un ser malvado, mientras en *Titane*, ella es la asesina, es lo humano lo opaco, lo tenebroso. El coche desea a una Alex(ia), una mujer incapaz de amar, que se mueve a explosiones, como si fuera un motor de combustión. Su cuerpo máquina corresponde al de un coche de gasolina.

La asociación entre el erotismo femenino y los coches, un cliché en nuestra cultura occidental, se escenifica en el salón del au-

tomóvil donde trabaja Alex. Las bailarinas frotan sus pechos contra los cristales mientras simulan limpiarlos, en una recreación de iconografía pornográfica para deleite del público masculino. Alex(ia) baila encima del Cadillac de llamas, coreografiando la ofrenda de su cuerpo al público y, luego, simula penetrar al coche en un movimiento de cadera rítmico que nos trae a la memoria la frase de Desportes en *Teoría King Kong*, que dice «la actriz porno despliega una sexualidad masculina (...) Como un hombre si éste tuviera un cuerpo de mujer» (2007, p. 85).

Más allá de la fascinación erótica de la mecánica, Ducournau trata de definir la ontología actual de los cuerpos desde distintas perspectivas, en un afán obsesivo de poder responder a su pregunta central, diríamos que vital: ¿Qué nos hace humanos?

La francesa muestra en su película escenas de sexo sin órganos, es decir, vemos el encuentro sexual entre Alex y el Cadillac pero desconocemos qué órganos entran en juego. Asimismo, las dos escenas de asesinatos tienen una puesta en escena claramente sexual. El hombre que la aborda en su coche, asomado por la ventanilla, convulsiona y expulsa una copiosa baba blanca mientras pone los ojos en blanco y cae inerte después sobre ella, como si eyaculara en un orgasmo. Lo mismo sucede cuando asesina a su amante, cuya cabeza reposa en su regazo y desde atrás, vemos la nuca de Alex(ia) e intuimos el cuerpo de la chica, las dos convulsionando, como si se tratara de una felación.

Julie Ducournau hablaba en una entrevista sobre su protagonista, a quien la definía como porosa, sin límites, que actuaba según impulsos de origen, incluso para ella, totalmente desconocidos (*Mondosonoro*, 2021, online). Alexia es un cuerpo vacío, quizá un cuerpo sin órganos, como lo describieron Deleuze y Guatari (2002), ajeno al orden de los organismos, todo potencia. Es un motor de combustión, que prende, arranca, con una chispa, sin consideraciones morales o éticas, y una vez en movimiento es destructivo. Se comporta como Christine, el Chrysler de la cinta de Carpenter. La cineasta cuenta que quiso que la audiencia pudiera sentir corporalmente a su protagonista, ya que resulta imposible hacerlo de una forma afectiva o empática (*Mondosonoro*, 2021, online). Mediante la disposición de cámara, su encuadre y el sonido construye una identificación somática con la protagonista; es decir, sentimos su cansancio y su desplazamiento, esfuerzos físicos, y dolores, pero somos incapaces de identificarnos emocionalmente con ella, pues es una asesina salvaje, cruel y sin ningún motivo. Es inhumana. En la secuen-

cia de la masacre en la casa de la playa, suena un tema de «*musica leggera*», que va y viene según la disposición de la protagonista, esto es, en un momento se amortigua, introduciéndonos en el interior de ella, en su respirar, en su agotamiento. Luego la música se va para permitir la charla, antes de reanudar sus asesinatos, esta vez sin una música ligera con la que contrastar la crueldad que comete. En un momento la cámara baja a la altura de las pantorrillas de ella y vemos cómo arrastra el atizador de chimenea por el suelo, en un claro guiño a las películas *slasher*, o cuando llama a la puerta donde se ha encerrado una chica con él, como si fuera Jack Nicholson en *El resplandor* (*The Shining*, S. Kubrick, 1980). El movimiento de la cámara, el entrecho-car de los cuerpos y el sonido de la piel contra piel resuenan en nuestra propia piel pero no podemos empatizar con ella, lo que nos produce un gran desasosiego.

El fuego es el elemento central durante este primer acto. El color predominante es el dorado, el naranja, junto al azul. Su chaqueta al acceder al Salón del Automóvil, su mono de baile de lamé champán, las llamas del coche, el momento del asesinato del chico, así como el de la chica, están bañados por el color y la luz dorada. Esta primera parte «de combustión mecánica» se cierra con el fuego que Alex(ia) provoca en su propia casa, matando a sus padres. Termina con todo y huye. Entonces, en el aeropuerto, se marca un nuevo lugar, físico y emocional al que se adentra la protagonista, mediante un túnel que marcan los nuevos colores que predominantes a partir de ahora: blanco, cyan y magenta (Imagen 46), que evolucionan al final de la película hacia el rojo, azul y blanco, los colores de la bandera francesa (Imagen 47). Su destino, irónicamente, será fingir ser el hijo del jefe de bomberos.

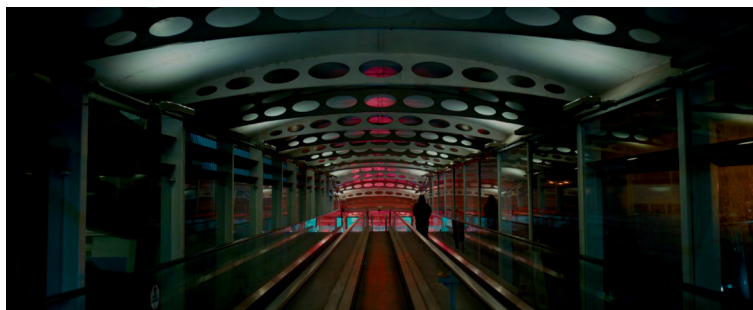


Imagen 46

Existen unas atribuciones de comportamiento y emocionales para cada género. Los hombres no lloran, las mujeres cuidan; el hombre es fuerte y violento, las mujeres son víctimas y dulces; y un largo etcétera socialmente compartido. Toda representación que se aleja, en mayor o menor medida, de lo atribuido a cada sexo cuestiona la inmutabilidad de este. Alexia, nombre andrógino o mutable a ambos lados, tiene ciertos atributos que no son tradicionalmente femeninos. Por un lado, es antipática e irritante siendo cría, no es la niña complaciente y encantadora que se pide. De hecho, tiene un carácter poco amoroso, incapaz de establecer vínculos afectivos (lleva tatuado «*Love is a hell dog*» en el pecho), ni de sentir empatía hacia el sufrimiento de los demás, es una asesina en serie. La violencia injustificada ejercida por una mujer es altamente perturbadora (Loreck, 2016) y siempre pide una explicación en su biografía o de otra índole para poder, no solo aceptarla, sino incluso entenderla, cosa que tiene lugar en este caso. En *Titane* la experiencia de la audiencia ante una protagonista de extrema violencia, hasta el punto de acabar con sus padres, es de profunda incomodidad, de repugnancia moral; se convierte en un monstruo de aspecto humano. Tradicionalmente las mujeres violentas se han encarnado en monstruos mujer-animal, a veces producto de contagios o experimentos científicos. La violencia gratuita femenina dinamita las normas de géneros; al construirlas como rarezas biológicas o psicológicas, explica que estas mujeres «no son mujeres en absoluto, sino errores singulares y accidentes extraños» (Sjöberg y Gentry, 2007, p. 13, citados en Loreck, 2016, p. 12). En la cinta francesa ocurre al revés: como mujer es una asesina y no será hasta cuando queda embarazada del Cadillac, cuando comience su metamorfosis en madre-máquina, que abandone la violencia. Por otro lado, Loreck advierte que

(...) las agresoras son figuras confusas que socavan un punto clave de distinción entre la subjetividad masculina y femenina: la capacidad y la inclinación a la agresión física. Al hacer esto, provocan el entusiasmo del público progresista al desafiar las percepciones hegemónicas del pacifismo femenino, pero también suscitan controversia al desviar la atención del hecho, estadísticamente mucho más frecuente, de la violencia masculina contra las mujeres. (2016, p. 17)

Esta representación de la violencia femenina tiene su contrapartida en otro momento de la película en el que Alexia, ya impostada como Adrián, intenta huir en autobús. Un grupo

de jóvenes franceses empiezan a increpar a una joven racializada que la/lo mira pidiéndole ayuda. La secuencia es muy incómoda, porque sabemos que Alexia se hubiera defendido así matando, pero la chica no va a hacer nada. Se cuestiona la poca importancia que socialmente se le atribuye a un acoso tan amenazador y degradante, como si la violencia ejercida por Alexia nos hubiera asqueado por salvaje, pero también por desconocida e infrecuente, mientras la que se sufre por ser mujer nos resulta muy familiar. Esta contradicción que nos emplaza a revisar nuestra postura ante la protagonista o ante la violencia ejercida por hombres o mujeres: ¿quién es la víctima?, ¿quién el monstruo? ¿una violencia justifica la otra? En todo caso, Adrián/Alexia baja del bus y elige regresar a su escondite como hombre.

5.1. *Cuerpo y género, cuerpo social y cuerpo nación: Del tecnocuerpo al cyborg*

La correlación entre género, sexo y cuerpo, justificada muchas veces por la biología o el concepto de naturaleza, es realmente una construcción o imposición del biopoder. Preciado (2002) resume el concepto foucaultiano de la siguiente manera:

El poder biopolítico se divide en dos aspectos: una anatomopolítica del cuerpo humano y una biopolítica de la población. En el primer caso, el poder sobre la vida se enfoca en el cuerpo como una máquina, abarcando su educación, habilidades, fuerzas, docilidad e integración en sistemas de control eficientes y económicos. (...). En el segundo caso, el poder se centra en el cuerpo como especie, involucrando los procesos biológicos de proliferación, nacimientos, mortalidad, nivel de salud y longevidad. (...) El sexo se revela como un punto crucial, ya que depende de las disciplinas del cuerpo y también participa en la regulación de las poblaciones. (2002, p. 60)

Alex(ia) remodela la anatomía de su cuerpo para asignarse otro género y así adoptar otra identidad que le libre de la cárcel. Lo hace mediante el dolor: mal cortándose el pelo, rompiéndose la nariz, aplastando sus pechos y tripa con vendas. Esa transformación visual culmina rapándose la cabeza, con ropa acorde e incluso un afeitado realizado por su padre, que le inicia en los hábitos/ rituales de la masculinidad. «La identidad sexual no es

la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de re-inscripción de las prácticas de género en el cuerpo», mantiene Preciado (2002, p. 25), quien considera al género «prostético», como algo puramente construido pero que solo puede tener lugar en el cuerpo, producto de una tecnología sofisticada. El cuerpo de Adrian es falso, es decir, lo disciplina según una anatomía esperada, no solo respecto al género, sino también en lo referente a la especie humana, ya que su cuerpo está transformándose en un híbrido entre máquina y humana. Lo mismo ocurre con Vincent, que se inyecta hormonas para no perder su fuerza y, por extensión, su masculinidad. Cuando Adrien/Alexia le pregunta si está enfermo, él le contesta que no, que está viejo. Ambos cuerpos se parecen, son tecnocuerpos disciplinados para ajustarse a las demandas estéticas de su género/sexo. Tal y como lo explica Preciado,

vemos entonces cómo aparece un nuevo tipo de corporalidad que ya no puede diferenciar entre lo orgánico y/o inorgánico. No hay ya diferencia entre una cis-mujer y una tecno-mujer, todas las mujeres son tecno-mujeres (lo mismo sucede con los varones). Las nuevas tecnologías que permiten la aplicación de los ideales farmacopornográficos de la sexualidad ponen en marcha procesos de construcción tectónica del cuerpo según los cuales órganos, tejidos, fluidos y moléculas se transforman en las materias primas a partir de las cuales se fabrica la nueva apariencia de naturaleza. Todos somos tecnocuerpos constituidos por fármacos y proteínas somáticas. (2002, p. 62)

Alex(ia) ya era un tecnocuerpo antes de convertirse en monstruosa, en ella ya estaba lo tecnológico, pero cuando desafía el orden, cuando se convierte en excesivo y ajeno a la idea prefabricada de lo natural o lo económicamente eficiente, es cuando se transforma en un monstruo. Ella desafía el segundo aspecto que Preciado explica sobre el biopoder de Foucault, la regulación de lo corporal como especie, entre otras cosas, en su reproducción. Ella, un tecnocuerpo excesivo, sin control, va a dar a luz un híbrido entre humano y máquina, alterando el cuerpo social de Francia, creando la posibilidad de una nueva nación. La paleta de tonos con el rojo, blanco y azul como centrales, en la iluminación, pero también en las localizaciones con sus baños rosas, su moqueta azul, jerseys azules y granates o los uniformes de bomberos, reiteran una y otra vez la bandera francesa (Imagen 47).

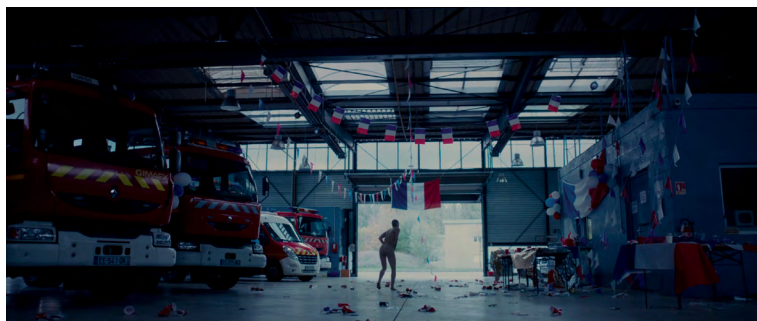


Imagen 47

Toda nación es masculina, su construcción y su naturalización radica en el concepto de una masculinidad nacional ideal (Nagel, 1998; Yuval-Davis, 1993; Dudnik y Hagemann, 2004). Alexia camina en el clímax de la película (Imagen 47) bajo la bandera de su país a punto de dar a luz al nuevo ser. Ella, como un monstruo híbrido entre humana y máquina, mujer y hombre, madre e hija/o, promete con su sola existencia y la venidera un mundo nuevo, una nueva organización, un nuevo cuerpo social, un país diferente, en el que lo humano debe ser redefinido desde estructuras menos rígidas. Ducournau vuelve a plantear una ficción en la que el monstruo, la monstrea, es el germen de una promesa.

Esta esperanza es posible gracias al cambio en la protagonista, que, paradójicamente, pasa de inhumana a mujer-máquina, esto es, renuncia a matar a Vincent; lo cuida; salva una vida; se contempla feliz, en el espejo, embarazada; baila; se enamora; se siente cuidada. Curiosamente, el parque de bomberos, la profesión dedicada al cuidado de los demás, está compuesto, en su mayoría por jóvenes racializados. Tal y como hizo en su primera película, Ducournau vuelve a identificar al personaje más bondadoso, generoso, y en último término, la víctima inocente a un chico homosexual de origen magrebí. La fiesta del final, bajo las banderas nacionales, trae al frente las cuestiones de una nación con una masculinidad interracial, basada en el cuidado de los demás. El cuidado queda bajo la responsabilidad ética de todos como especie, no como una labor «naturalmente» femenina, según se reitera a lo largo de la película, que dinamita la familia tradicional con madres desaparecidas, padres maternos e hijas/

hijos que cuidan, lo que evoca y distorsiona las imágenes tradicionales del cuidado para desacreditar su poder de representación. Al hacerlo, la película entrena a las audiencias para que vean el trabajo de cuidado no como innato, sino como acumulativo e improvisado. Si lo natural y lo cultural ya no están claramente divididos, en la era del tecnocuerpo y reclamaciones ambientalistas, en el ocaso de la petrocultura, ¿cómo debería ser el trabajo de cuidados? Las nuevas recalibraciones materialistas del humanismo exigen discursos, ética y política que atiendan a mundos más que humanos, «enredados en la interdependencia del cuidado» (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 5). El antropocentrismo deja su sitio a una concepción del mundo con más sujetos, políticos y éticos, más allá de lo humano, en el que estamos unidos en una interdependencia, un compromiso afectivo, de cuidados y afectos. Diana Coole y Samantha Frost escriben:

Concebir la materia como poseedora de sus propios modos de autotransformación, autoorganización y direccionalidad y, por lo tanto, ya no como simplemente pasiva o inerte, perturba el sentido convencional de que los agentes son exclusivamente los humanos, aquellos que poseen la capacidad cognitiva, habilidades, intencionalidad y libertad para tomar decisiones autónomas y la presunción corolaria de que los humanos tienen el derecho o la capacidad de dominar la naturaleza. (2010, p. 10)

Si en *Crudo* (Grave, J. Ducournau, 2016) una intoxicación provoca el despertar del cuerpo como materia con su propia agencia, diluyendo la dicotomía entre naturaleza y cultura, persona y animal, en *Titane* (J. Ducournau, 2021) es la agencia de las máquinas, de la mecánica que se extiende en su análogo, el cuerpo humano, para desafiar la posición del sujeto humanista, abogando por un poshumanismo que está por nacer y que traerá una ética de los cuidados-afectos independientemente de razas, géneros y especies.

Capítulo IV

Las no-muertas: vampiras y zombis

Nuestra mortalidad nos extraña y aterra. Poco importa que sea la única certeza de la existencia: nos atemoriza. Fruto de esta angustia surgen los monstruos que pueden estar vivos y muertos a la vez: los no-muertos, esto es, los vampiros; y los muertos vivientes, los zombis. Aunque ambos tipos de monstruo encarnen una colisión de categorías opuestas (vida/muerte), son muy distintos. Los vampiros habitan nuestras pesadillas desde hace siglos, y se registran en casi todas las culturas. Los zombis, en cambio, se importan del folklore haitiano, se popularizan en el cine durante los años 40, pero se adaptan a la cultura occidental capitalista en los años 60, con la aparición de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, G. Romero, 1968). Son dos engendros diferentes que hacen referencia a conflictos distintos; de hecho, no se les representa existiendo en el mismo universo y han desarrollado trayectorias separadas en la literatura, cómic, videojuegos, cine y televisión. Primero, pertenecen a clases sociales distintas. Tal y como Ian Conrich (2015) explica, «los vampiros son aristócratas» y «los zombis son lumpenproletariado» (2015, p. 19). El propio Romero afirmó que «el zombi siempre fue para mí el tipo de monstruo de cuello azul y él es nosotros» (citado en Simon, 2000; citado en Abbott, 2018, p. 14). El zombi nos habla sobre las relaciones de poder, especialmente en el ámbito laboral, ya que nace como esclavo por medio del vudú. Por otro lado, pone el foco en el cuerpo, ya que es lo que resucita, no la mente; la conciencia se ha perdido irremediablemente. La dualidad entre sujeto y objeto del cuerpo queda dinamitada, ya que el sujeto desaparece por su muerte cerebral, y

porque se diluye en la mente colectiva de la horda. El zombi se mueve por la compulsión del hambre de, concretamente, cerebros —aquello de lo que carece—. Su cuerpo, siempre en torpe movimiento, es el de un cadáver: feo, roto, descompuesto, podrido, repugnante.

Por el contrario, el/la vampiro/a es aristócrata, cosmopolita y sofisticado; ocupa la cúspide de la cadena alimentaria. Se asocia con el capitalismo y sus dirigentes. En su resurrección conserva su mente, su identidad y sus recuerdos. Es individualista, tanto que muchas veces pena de soledad. Su hambre está asociada con el placer, concretamente con el placer sexual. Muerte, cuerpo y sexo se entremezclan en un monstruo atractivo, carismático y romántico.

Dado que el cuerpo del zombi es cadáver, carente de sensualidad, no hay géneros en el zombi. La muerte nos iguala en carne putrefacta, la anulación del sujeto es generalizada, democrática. Por ello, centro mi análisis del monstruo que desafía la oposición vida/muerte en la figura de la vampira contemporánea, ya que el género es un elemento central de los *nosferatu*; mientras que el monstruo de la zombi será abordado tangencialmente, mediante el análisis de la película *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, J. Tourneur, 1943). Mi intención es desvelar qué elementos en conflicto encarna la vampira con relación al cuerpo, el género, el poder, la sexualidad y la nación. Para ello analizaré la película americano-iraní *Una chica vuelve a casa sola de noche* (*A Girl Walks Home Alone At Night*, L. A. Amirpour, 2015), que ahonda en la reivindicación de la monstrea como superheroína en un cine —en un mundo— liminal. Para entender el nuevo paradigma de la vampira, debo recorrer algunos de los momentos clave en la construcción del imaginario popular respecto a esta figura, tales como *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, L. Hillyer, 1936) y *Las amantes del vampiro* (*The Vampire Lovers*, R. Ward Baker, 1970), película esta última que inauguró el subgénero de la vampira erótica lésbica, que ha fundamentado el arquetipo hasta hace poco.

1. Las zombis: *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, J. Tourneur, 1943)

El zombi es un muerto viviente asexual, «sin género, sin raza, sin sexualidad», «cuerpos, nada más» que «frecuente-

mente desdeñan el género por las vísceras» (MacCormack, 2008, p. 104). Sin embargo, encontramos excepciones, concretamente en dos períodos opuestos de la historia del género zombi: en sus comienzos, con títulos como *White Zombie* (V. Halperin, 1932) y *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, J. Tourneur, 1943); y más recientemente, en el cambio de siglo, con títulos que sexualizan el fenómeno (la trilogía japonesa de *Rape Zombie* de 2012, por ejemplo), y más concretamente el pequeño ramillete de títulos que aúnan zombis con los clubs de *striptease*, tales como *Zombie Strippers* (J. Lee, 2008), *Zombies! Zombies! Zombies!* (J. Murphy, 2008), *Big Tits Zombie* (T. Nakano, 2010) y *Zombies vs Strippers* (A. Nicolau, 2012).

La consecuencia obvia de la feminización de los muertos vivos es su sexualización. Sin embargo, esto entra en conflicto con el carácter putrefacto, corrupto, de su cuerpo, que, en principio, anula el deseo. Aunque los muertos vivos no han tenido siempre este aspecto. Samuel Ortiz (2013) explica las tres fases principales del monstruo en la historia del cine, cuyo primer ciclo, conocido como el del zombi haitiano, comenzó en 1932 con la película *La legión de los muertos sin alma* (*White Zombie*, V. Halperin). Aquí, los zombis están bajo una maldición vudú y obedecen los deseos de un maestro, utilizándolos como herramienta para aterrorizar a sus enemigos. El segundo ciclo, llamado ciclo del zombi romeriano, surgió en 1968 con la película *La noche de los muertos vivos* (*Night of the Living Dead*) de George Romero. Aquí, los zombis se convierten en una plaga, extendiéndose como una epidemia y representando una amenaza que debe ser erradicada a toda costa. Romero estableció características importantes del género cinematográfico, como ser zombis independientes, pero parte de un colectivo de caza, con resistencia inquebrantable y aspecto descompuesto. La última etapa, que comenzó en 2002 con la película *28 días después* (*28 Days Later*), dirigida por Danny Boyle, se conoce como ciclo de infectados. En esta etapa, los zombis tienen habilidades físicas superiores, un tiempo de contagio y transformación muy rápido, y se muestran escenas de violencia intensa (Ortiz, 2013, pp. 91-92).

En las películas de zombis anteriores a la aparición de *La noche de los muertos vivos* (1968) de Romero, el monstruo zombi estaba asociado con el vudú y la magia negra practicada por los esclavos haitianos. A través de sus rituales, lograban arrebatarse la voluntad de una persona después de su muerte y convertirla en un ser obediente. Era el gran temor de los esclavos

africanos: no poder descansar en paz después de morir, sino ser levantados de sus tumbas por los amos blancos para seguir trabajando. El zombi representaba el cuerpo de trabajo, el esclavo perfecto. Sin embargo, la metáfora del zombi no se limita únicamente a la sumisión, sino que también simboliza la rebelión de los esclavos haitianos que transformaron la isla en el primer lugar de América sin esclavos africanos (1791-1804). El antropólogo Francis Huxley, en su libro *Invisibles: Voodoo Gods in Haiti* (1996), lo interpreta como una expresión de resistencia frente a la esclavitud. Los testigos de la rebelión la describieron como algo casi sobrenatural: «hordas de negros fanáticos e insensatos se levantaron como un solo cuerpo para derrotar a las tropas blancas más racionales» (Huxley citado por Lauro y Embry, 2008, p. 98). El zombi es un monstruo que contiene significados contradictorios, lo que lo hace fascinante y popular. Como sostienen Lauro y Embry en su *Manifiesto Zombi*, «el zombi es percibido simultáneamente como impotente y poderoso, esclavo y rebelde» (2008, p. 90).

Después de la ocupación por parte de Estados Unidos, se produce una introducción colonialista del monstruo, que solo se vuelve aterrador cuando amenaza a «uno de los nuestros» o, peor aún, cuando una mujer blanca corre el riesgo de convertirse en uno de ellos. La falta de sensibilidad frente al sufrimiento de los habitantes locales es descarada en la película de Tourneur, por ejemplo. En una escena, el cochero explica a la valiente y optimista enfermera que sus padres y abuelos fueron esclavizados para trabajar en esas tierras lejanas. Sin embargo, la enfermera, sin mostrar ni una pizca de ironía o compasión, responde: «Al menos los trajeron a este hermoso lugar». No hay tragedia capaz de oscurecer la mirada etnocéntrica de una estadounidense en busca de lo exótico.

Yo anduve con un zombi cuenta la historia de una enfermera canadiense que debe hacerse cargo de la esposa de un terrateniente, en estado catatónico, en la isla antillana de San Sebastián. Los habitantes de la isla creen, sin embargo, que la esposa enferma es una zombi, una muerta viviente. Betsy, la enfermera, se enamora del esposo afligido, y tras intentar curarla sin éxito con la medicina occidental, prueba con los ritos vudús de los ex-esclavos africanos. Descubre que la madre de su jefe, Mrs. Rand, es quien controla los rituales vudú y que convirtió a su nuera en zombi porque planeaba huir con su otro hijo, Wesley. Al enterarse de esto, Wesley, quien aún ama a su cuñada, decide sacrifi-

carse y se ahoga junto a ella en el mar para evitar que el *hounfort* (la asamblea vudú) los reclame.

Tourneur construye una cinta contenida, esto es, las acciones o hechos que se relatan son extremadamente duros, dolorosos y violentos, pero todo transcurre en una apariencia de cortesía y buenos modales. Tal y como le dice el señor Holland a su nueva empleada en su primer encuentro, «no hay belleza aquí, sólo muerte y podredumbre». La película deja entrever la crueldad de una familia negrera, unos esclavos que lloran los nacimientos y festejan los funerales, un marido cruel y abusivo que maltrataba a una mujer que es castigada por encontrar el amor en su cuñado, alcoholizado por el dolor.

El uso del claroscuro delata esa violencia soterrada. La mayor parte de la película transcurre durante la noche, pero es una noche luminosa, que genera sombras sobre los miembros de la familia, en forma de líneas de las persianas o follaje (Imagen 48). Las sombras los marcan, los señalan, los ocultan.



Imagen 48

El único ser que siempre camina hacia la luz es la Sra. Holland, una zombi, que camina desorientada con su vestido claro vaporoso y su cabello rubio, fantasmagórica, recortada por la luz en un mundo de grises (Imagen 49).



Imagen 49

Tourneur insiste en destacar el contraste entre blanco y negro en las pocas secuencias diurnas, como cuando la enfermera sale de paseo por la ciudad, y la inversión de estos tonos en las secuencias nocturnas, donde la noche es luminosa, las sombras caen sobre los supuestos «buenos», y la monstrea es muy blanca, onírica y fantasmagórica con sus tules. Durante el día, lo convencional, separa correctamente lo blanco de lo negro; la noche, terreno que se rige por otras leyes, más mágicas, menos racionales, ajenas a las reglas del hombre blanco. Es el momento en el que se mezclan los dos tonos, se alteran o incluso se invierten, cuando lo negro puede mezclarse con lo blanco, esto es, los negros africanos con sus amos blancos. Diversos estudiosos del monstruo (Cohen, 1996; Schildick, 2002; Creed, 1993) hablan del monstruo como aquel ser que encarna el miedo a que los límites se diluyan, se cuestionen o a que reconozcamos algo del monstruo en nosotros mismos, dinamitando la tranquilizadora frontera del Otro. El monstruo cuestiona el orden simbólico, lo amenaza. La división racial se ve cuestionada, así como la de clases. La que era la ama está ahora a merced del *hounfort*, es su sierva o quizá, de acuerdo con la naturaleza ambivalente del zombi, por fin se ha liberado de las cadenas de su matrimonio.

El director francés nos plantea en esta película ciertas novedades respecto a la cuestión de género. Como hiciera en *La mujer pantera*, Tourneur hace a las mujeres protagonistas y a los hombres, objeto de deseo. No se trata de un héroe y un monstruo que pelean por una joven indefensa, sino que un triángulo femenino pelea por sus hombres. Betsy está enamorada del marido de su paciente catatónica, Jessica, a quien su suegra dejó en ese estado. Mrs. Rand recurrió al vudú para evitar que rompiera su familia, ya que quería huir con su otro hijo. La matriarca actúa como la líder de su familia; su cuerpo es asociado metonímicamente con el cuerpo de la familia, que a su vez se encarna en la casa. Cuando la enfermera conoce a Wesley, el hermano pequeño, le presenta la silla que pertenece a su madre. Un largo plano nos muestra la silla vacía mientras él sigue hablando sobre Mrs. Rand, remarcando su poder a través de una presencia que permanece, aunque no esté físicamente.

Jessica quiso huir de ese hogar, pero su suegra la convirtió en zombi. Usando la explicación que Sara Ahmed usó para reinterpretar en clave de orientación un caso de Freud, aquí nos encontramos ante un «caso familiar, sobre cómo el amor familiar requiere seguir una dirección determinada, o por lo menos tener cierta orientación» (Ahmed, 2006, p. 73). Aunque Freud consideraba la familia como un lugar de libidos, represiones e identificaciones, Ahmed lo ve más como un grupo social artificial en el que «uno ha identificado el ego ideal de uno con un objeto, o la familia se convierte en el objeto que se pone en el lugar del ego ideal» (Ahmed, 2006, p. 73). Si normalmente es el cuerpo del padre el que encarna la familia, en *Yo anduve con un zombi* es la Sra. Rand quien adquiere ese papel, con quien sus miembros se identifican y desean su amor; quieren continuar su línea. La familia se convierte en su ego ideal.

En este contexto, la bella mujer de su primogénito no desea continuar la senda que marca la familia, sino que su deseo se orienta hacia otros caminos fuera de la casa. Entonces su castigo será la anulación de su voluntad y se convertirá en un ser desorientado. La mujer que no quiso transitar su camino trazado, la que debía ser un objeto bello, pero osó ser sujeto y desafió la ley de la familia, fue despojada de orientación, de rumbo. Su cuerpo, que era su poder, queda reducido a una cáscara. Es curioso que la mujer que compite ahora por el amor de su marido sea una mujer profesional. Solo al final de la película recupera un destino, al escuchar la llamada de los brujos africa-

nos; pero de nuevo la familia, encarnada esta vez en su amante, no lo permite.

La desorientación es un rasgo de todos los zombis: no reconocen el espacio en que se encuentran, no tienen ningún fin, objetivo o tarea a la que dirigirse, simplemente vagan. Esa falta de orientación resulta monstruosa. La primera vez que Betsy ve a Jessica grita de terror al percatarse que la mujer no camina hacia ella, o hacia ningún otro lugar: no hay propósito en su caminar, su movimiento no es humano.

La feminización del zombi habla sobre la casa, donde Jessica no quiere ser recluida y cómo otra mujer la transforma en zombi para que no escape. La zombi de *Yo anduve con un zombi* es la metamorfosis de una esposa inadecuada en un monstruo, en un ser culturalmente impropio, excesivo, cuyo verdadero hogar es el de los negros africanos, ya que es un híbrido entre ambos mundos. El resultado es la desorientación, la pérdida del camino propio y la imposibilidad de encontrarlo. Además, como pasa en *La mujer pantera*, la monstrea es la ama de casa, y las otras protagonistas, en cambio, mujeres profesionales a las que la belleza no las define. Tal y como explicamos anteriormente, la película se enmarca cinematográficamente dentro del «ciclo de las monstreas», un ramillete de 25 títulos con monstruos femeninos, durante la II Guerra Mundial, en el que la independencia laboral femenina se alentaba (Snelson, 2009). De esta manera, la feminidad tradicional aparece representada monstruosamente, como mujer pantera o zombi, fruto de una crisis o tensión entre las definiciones sobre el papel de la mujer.

2. De vampiras a vampiras

Las vampiras son no-muertas, mujeres que tuvieron una muerte «falsa», reversible, que les permite acceder a un grado superior de existencia: el de la inmortalidad. Frente a los zombis, carne sin sujeto, sin memoria, las vampiras son sujetos privilegiados: primero, están congeladas en la edad de su muerte o, a menudo, rejuvenecen, alcanzando la plenitud de sus capacidades físicas. Luego, recuerdan, piensan y actúan, lo que a veces las martiriza, pues añoran a seres queridos y están condenadas a la soledad, ya que su tiempo es otro. Por último, su hambre de sangre es tan excesivo y descontrolado, tan impulsivo, que

lo mezclan con el sexo o se aprovechan del deseo que provocan para sumergirse en la celebración de vida y carne de forma desahogada, que acaba con su *partener*. Ella vive a costa de otros. Por ello, tal y como lo promulgara Marx, capitalismo y vampirismo siempre han ido unidos.

De todos los rasgos descritos aquí, la vampira se ha distinguido por su sexualidad aberrante, por encima de los demás atributos. Se traducen, tradicionalmente, en dos tipos de ser insaciable. Por un lado, está la vampiresa, la idea de la mujer bella como destructora de hombres que se asienta en el siglo XIX. Es una mujer perversa que destruye al incauto hombre que seduce. La pintura, el teatro y el cine popularizan esta figura bajo el sobrenombre de *vamp*, que incluye tanto a seres sobrenaturales como simples mortales que destrozan corazones y arruinan familias. Por otro lado, la literatura crea a la vampira lésbica, la joven extranjera que establece una amistad demasiado estrecha con una inocente y hospitalaria joven, que se reafirma como subgénero fílmico en los años 70.

La vampira contemporánea, sin embargo, rompe con la vampira tradicional, sobre todo porque deja atrás su sexualidad excesiva como principal atributo. *Una chica vuelve a casa sola de noche* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, L. A. Amirpour, 2015), la película que he elegido para analizar, es un claro exponente de la monstrea que abandona la primacía de su sexualidad y encarna cuestiones de género, nación y clase, reclamando lo liminal y lo híbrido como lugar potencial de mejora. La vampira de esta película transita entre las fronteras de género y clase social, pero, sobre todo, por las fronteras nacionales.

Ya desde sus orígenes, el vampiro es una apropiación colonial de los mitos de Europa central por la Gran Bretaña victoriana, sumida en la fiebre del romanticismo en sus artes. Desde estas primeras narraciones, el o la vampira era nómada, venía de la antigua Centroeuropa al mundo civilizado. El relato vampírico nace con vocación internacional y se expande rápidamente desde el mundo anglosajón al resto del mundo. Ya cuando se grababa *Drácula* de la Universal, en 1931, se rodaban sendas copias en húngaro y español destinadas al mercado internacional (Dale Hudson, 2014). Hoy en día, es un fenómeno global. Puede ser un elemento de una película de Bollywood, finlandesa, nigeriana, mexicana... los vampiros y vampiras pueblan el cine de todo el mundo, en películas de miedo o no, pero siempre cuestionan, paradójicamente, temas nacionales (Dale Hudson, 2014). La pelí-

cula de la norteamericana-iraní Lily Ann Amirpour habla sobre la comunidad iraní en Norteamérica, ya que sitúa la acción en un lugar imaginario que mezcla ambos mundos. Esta problematización de la nación se hace en conjunción con la cuestión de género, ya que se influyen mutuamente. En este conflicto no hay cabida para la sexualidad, que resulta totalmente ajena a la vampira aquí presentada.

Para poder deconstruir esta vampira contemporánea debo remontarme a anteriores vampiras, muy definidas por su (hiper)sexualidad para entender las novedades presentes.

Me detengo en dos momentos previos en su representación audiovisual: la película *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, L. Hillyer, 1936) y las vampiras lésbicas de los años 70, la mayoría europeas, concretamente en la película de *Las amantes del vampiro* (*The Vampire Lovers*, R. W. Baker, 1970). La primera es, a pesar de su homosexualidad velada, una vampira, mientras la segunda película supone la creación de la vampiresa pop de escotes pronunciados, imagen referencial para la vampira femenina todavía en la actualidad.

El devenir del vampiro ha consistido en perder los rasgos fundamentales de clase y nación en favor de su sexualidad incontrolable, encarnada en la vampira, para, actualmente, volver a enarbolar las características de nación, clase y género, pero esta vez, en el cuerpo de una mujer.

Nina Auerbach (1995) decía que cada época acoge al vampiro que necesita. Es el monstruo que invariablemente regresa, siempre renovado, siempre sugerente y magnético. Aunque nació como un ser bárbaro, corrupto y sediento de sangre, la literatura gótica del siglo XIX y, principalmente, la película de *Drácula* (T. Browning, 1931), lo transformaron en un aristócrata seductor, cuyos mordiscos tenían más relación con el sexo que con la muerte. Twitchell decía que

(...) actualmente estamos plagados por dos tipos de vampiros. El demonio demacrado de dientes de serpiente, que proviene directamente del folklore, es salvaje, sin sentido y bárbaro; el hombre gentil, que proviene de las artes, es elocuente, sensible y culto. Ambos dedican sus horas de vigilia a la misma actividad: drenar sangre y, por lo tanto, la energía vital de mujeres inocentes. (1985, p. 105)

Drácula, de Bram Stoker, supuso enfrentar el pasado a la modernidad, traer a Londres, epicentro mundial en aquel mo-

mento, la amenaza de lo arcaico, y, al mismo tiempo, actualizar al monstruo. «El vampiro, inspirado en el folklore y la mitología, llegó a representar el mundo bárbaro y arcaico que resiste a lo civilizado y lo moderno. Como el vampiro es inmortal, se ve que se remonta a los confines del pasado» (Abbott, 2007, p. 3). Drácula cruza la línea entre el pasado y el futuro al trasladarse a Londres. En la novela, los hombres que defienden el orden de su hogar utilizan todos los artefactos de la ciencia del momento para combatirlo: fonógrafos, cinematógrafos, transfusiones de sangre, teléfono, ... La lucha entre ambos mundos se salda con la actualización del personaje folclórico.

Las películas de los años 30 del conocido Hollywood Gótico (*Drácula* [T. Browning, 1931], *La hija de Drácula* [*Dracula's Daughter*, L. Hillyer, 1936], *El hijo de Drácula* [*Son of Dracula*, R. Siodmak, 1943]) asientan la figura de conde transilvano como el no-muerto por antonomasia, pero el monstruo se fragmenta en multitud de posibilidades desde los años 70. Actualmente existen vampiros de toda clase, edad, raza y nacionalidad; malvados, buenos o simplemente, humanos en sus contradicciones. Como mantiene Auerbach, «no existe la criatura de “El Vampiro” como tal; sólo hay vampiros» (1995, p. 5). En las presentes líneas mostraremos varios de esos vampiros resucitados, que revisan una y otra vez sus rasgos (raciales, nacionales, sexuales, de género, de clase) para adaptarse a los nuevos tiempos que los acogen.

Cynthia Freeland (2000) resalta alguna de las características de estos seres. Primero, son sexualmente activos, atractivos, desafían la reproductividad: sólo dan vida a través del contagio. Esto implica una hibridación entre lo femenino y masculino en cuanto a reproducción se refiere, rasgo que se repite en el deseo sexual indiscriminado hacia cualquiera de los dos sexos. Poseen un erotismo transgresor y violento contra las instituciones patriarcales de religión, ciencia, ley y familia nuclear. Segundo, desafían la inmortalidad, atributo único de Dios. Así, los vampiros postulan unas nuevas normas éticas, liberalizadoras. De hecho, aunque pueden resultar una amenaza para las mujeres, «ellos prometen protección contra un destino de corsés, tacones de agujas y aprobación» (Auerbach 1995, p. 4).

Por otro lado, tal y como resalta Tudor (1989), debido a su magnetismo irresistible (popularizado en la imagen de los ojos pintados de Bela Lugosi), las víctimas del vampiro están deseando serlo, caen en la emocionante tentación que sólo lo mons-

truoso y depravado puede proporcionar. Es un ser al que hay que invitar a entrar, no puede invadir nuestros hogares de forma violenta (aunque esta convención como muchas otras, se modifica según el tiempo que los resucita).

El devenir del vampiro ha estado marcado por la relevancia de unos rasgos sobre otros, según su época. Tal y como mantiene Halberstam,

(...) la monstruosidad gótica del siglo XIX era una combinación de las características de raza, clase y género desviados, dentro del horror contemporáneo, el monstruo, por diversas razones, tiende a mostrar claramente la marca de la sexualidad y género desviado y menos los signos de clase y raza. (1995, pp. 3-4)

Drácula era un aristócrata, proveniente del corazón de la Europa arcaica, premoderna, eslavo, un hombre que se transforma en murciélago o lobo, pero se peina con el cuidado de una mujer y da vida como una de ellas. Pero su rasgo definitorio, desde sus orígenes góticos, ha sido su sexualidad. Según Jeffrey Weinstock, los vampiros se manejan por el principio del placer, «los vampiros son imperiales, egoístas, dominantes e intensamente físicos» (2012, p. 9). Esa fisicidad, esa celebración de la carne aun estando muertos o, precisamente por ello, como una forma de huir de la muerte a través de la emoción del placer, hace exagerar la sexualidad y los atributos de género. La criatura vampírica siempre ha estado claramente vinculada a la sexualidad depravada, no normativa y bisexual, especialmente, en el caso de las vampiras.

2.1. *Las primeras vampiras en el cine: La hija de Drácula* (Dracula's Daughter, L. Hillyer, 1936)

Vampiresa es definida por la RAE como: 1.f. «Mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce. 2.f. Mujer fatal». El vínculo entre vampiras y sexualidad se ha forjado de una manera sólida. Si bien una vampira es una resucitada, una no-muerta, que sólo puede mantenerse con vida mediante la ingestión de la sangre de los seres vivos, el imaginario popular la ha representado como un ser de increíble belleza y sexualidad insaciable, mezclando sexo y muerte, atracción irresistible y juventud eterna. «La vampiresa cumple nuestras imaginaciones en la medida en que encarna los ideales contradictorios de la feminidad, tales como la fragilidad,

la fuerza, la belleza y el poder» (Hobson, 2016, p. 9). Esta hipersexualización nace de la novela de Bram Stoker, en la que describe a las «novias» del conde como seres abominables de gran belleza, pero con deseos lascivos y perversos que succionan los fluidos vitales del virtuoso Jonathan Harker. Esta representación se enmarca en el relato que se creó, a finales del siglo XIX y principios del XX, respecto a la mujer como un ser malicioso, perverso y provocador de la fatalidad del hombre, en el ámbito de una sensibilidad estética marcada por el romanticismo lírico, el dandismo, lo decadente y su amor por las sensaciones artificiales, y el simbolismo. Este relato, apoyado también en la literatura, se amplifica con el cine, con estrellas como Mae West y, sobre todo, Theda Bara, a quien se le apodó *vamp*, una nueva categoría de mujer liberada, bella y poderosa que destruía hogares por diversión. Las primeras vampiras del cine son representadas en esta línea. Son Alraune y Lulú, de las películas *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, H. Galee, 1927) y *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G. W. Pabst, 1928).

Paralelamente, también se dan representaciones con menos carga erótica dentro del género de terror. En 1932, Carl Theodor Dreyer, dirige *Vampyr. Der Traum des Allan Grey* (*La bruja vampiro*, en castellano), que muestra una mezcla entre bruja y vampiro: una anciana que no está viva ni muerta.

Estas películas tienen, sin embargo, poca influencia en la creación de la figura del vampiro en el imaginario colectivo. Sin duda alguna, la película que marcó la representación del vampiro fue *Drácula*, de Tod Browning, en la que en 1931 Bela Lugosi interpreta a un engominado conde con capa, de acento europeo y mirada magnética. A la estela de los éxitos de las películas con monstruos, la Universal decidió estrenar *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, L. Hillyer, 1936), que es la primera película protagonizada por una vampira, y que recoge todas las convenciones sobre vampiros que ya fueron expuestas en las películas de Browning, es decir, vida nocturna, vida eterna, hambre de sangre insaciable, crucifijos, ... A pesar de su belleza, la hija de Drácula no es una vampirisa, sino una vampira atormentada por su condición.

La hija de Drácula cuenta la historia de la condesa Marya Zaleska, la hija, también vampira, de Drácula. Sin embargo, ella aspira a ser una mujer normal y cree que, al incinerar a su padre, recuperará su mortalidad. Sin embargo, no funciona y busca ayuda en el psiquiatra Jeffrey Garth, de quien se enamora. Cegada por su pasión, secuestra a la prometida de este, la lleva a

Transilvania, y exige la vida del doctor a cambio de la chica. La condesa quiere convertirlo en vampiro para que le acompañe por toda la eternidad, pero es asesinada por su criado celoso, a quien anteriormente había prometido convertir.

La hija de Drácula es un personaje trágico, condenada a ser alguien que no desea. Ella aspira al «amor» de un hombre, a ser normal, por lo que acude a la ciencia, encarnada en un hombre, un psiquiatra. Tras la muerte de su padre, que ejercía su poder sobre ella, acude a otro hombre para que la guíe. Sin embargo, ella no puede controlar su sed de inocentes jovencitas mientras realiza la terapia para su curación. Marya no acepta su condición ni disfruta su poder o el placer que conlleva. Es la primera vampira lesbiana del cine que intenta redimirse mediante el amor a un hombre.

También se trata de la primera puesta en escena de un ataque vampiro lésbico, que tiene lugar cuando la condesa devora a una suicida llamada Lili, a quien ha atraído a su casa con la promesa de comida y refugio (Imagen 50). Gordon Melton mantiene que la relación entre la vampira y sus víctimas se basa en la diferencia de clase, es decir, estas relaciones son «una forma de violación en la que la vampira, generalmente una mujer que posee algún estatus social o de poder, ataca o seduce a una mujer sin estatus» (Gordon Melton, 1992, p. 421, citado en Heller-Nicholas, 2017, p. 202). Es notable, sin embargo, la repulsa que la protagonista sufre respecto a su condición, que, simultáneamente, provoca una empatía en los espectadores, ya que lucha contra ello.



Imagen 50

Costará muchos años que vuelva a aparecer otra vampira protagonista en la pantalla; lo harán como acólitas, esclavas o esposas del conde, quien es el origen y dueño de todas las vampiras. La hija se muestra como la heredera del negocio, no es una belleza hipersexualizada, sino una distinguida y discreta aristócrata continental, pintora para mayor excentricidad, que reniega de su herencia. Como fémina que es, no soporta su naturaleza criminal y sangrienta, no puede soportarlo. Ella sueña con una familia, un hombre, hijos, la ansiada mortalidad, todo lo que una chica puede desear. Pero su naturaleza se impone. Es su padre quien todavía, más allá de su muerte, la empuja a la maldad y al asesinato. Sin embargo, su poder se reduce en el dominio de las voluntades, una suerte de hipnosis, que logra con su mirada y un anillo. No se la muestra con una fuerza sobrehumana o transformándose en un animal. Tampoco nos muestran cómo ataca al único hombre que devora, ya que no era muy apropiado en aquella época ver a un hombre chillar o ser vencido físicamente por una mujer. No ocurre lo mismo con los ataques a las jovencitas, que, engañadas para ser modelos de la pintora, chillan semidesnudas ante la temible proximidad de la condesa Zaleska. La película trata con claridad (aunque también con sutileza) la homosexualidad reprimida, «enferma» como se ha considerado hasta hace unas décadas.

Marya Zaleska es una vampira diferente por distintas razones. Una, su aspecto. Si, tal y como mantiene Weinstock (2012), los y las vampiros sobreactúan los estereotipos de género, siendo ellos muy masculinos y ellas super femeninas, hasta el punto de delatar la performatividad (Butler, 1992) de la mascarada que realizan, la hija de Drácula es, más bien, una mujer sobria y masculina. Al final de la película, cuando secuestra a la prometida del doctor Garth y él llega para salvarla, ella muestra su verdadera naturaleza: la vida de él a cambio de la de ella. Si acepta, tendrá la vida eterna pero quedará a su merced. Marya es una verdadera hija de su padre: no ansía el amor entre iguales o, según los preceptos de la época, bajo la voluntad de su hombre; ella quiere que sea su esclavo. Subvierte los papeles tradicionales. Pero una flecha lanzada por su devoto mayordomo trunca su propósito.

Esta secuencia final es ambigua en términos eróticos. Segundos antes de que el doctor aparezca en el castillo, Marya se inclina hacia la bella joven para besarla. A pesar de que luego quiere obligar al doctor a que pase la eternidad con ella, su de-

seo, su orientación física incontrolable, es hacia el cuerpo inerte y deslumbrante de la chica. Por otro lado, el mayordomo que la mata, celoso, de una flecha en el corazón (sobra explicar el simbolismo) es un hombre grande, peinado de una manera poco favorecedora y muy maquillado, casi travestido. Su ambigüedad genérica se traduce en perversa pues siempre anima a la condesa a seguir sus instintos cuando ella lucha por cambiar. Ambos, vampira y mayordomo, son de sexualidad y género equívocos, «desviados», que están condenados a vagar por una Europa y sexualidad decadente, aunque ella sueñe o crea soñar con establecerse en algún lugar.

Si bien *La hija de Drácula* trata la homosexualidad en la figura de su protagonista, el vínculo entre lesbianismo y vampirismo ya aparece íntimamente ligado veinticinco años antes de la aparición de *Drácula*, de Bram Stoker. La vampira, además del arquetipo de *vamp* o mujer fatal devoradora de hombres, bebe de dos figuras literarias y/o históricas: *Carmilla* y la condesa Elisabeth Báthory.

La novela *Carmilla* de Le Fanu, de 1872, aborda la historia de una desconocida joven que pasa una temporada en casa de otra joven, Laura, con la que entabla una profunda, afectuosa y equívoca amistad. Paulatinamente la joven enferma, descubriendo que era víctima de ese engendro sobrenatural que llevaba muerto siglos. La homosexualidad representa el peligro de que las jóvenes, lejos del control masculino, de forma autónoma, rechacen una vida de esposa y madre. En esta novela, la monstrua, más víctima que depredador, no siente remordimientos, sólo un fogoso anhelo por la joven, a quien promete amor eterno y que provoca atracción y repulsión simultáneamente. El orden se restaura gracias a los hombres que protegen a la inocente protagonista.

Otro referente para el imaginario vampírico es la condesa Elisabeth Báthory. Esta aristócrata del siglo XVI-XVII (1560-1614) fue acusada de matar a 500 jóvenes para obtener su sangre con el propósito de mantener su juventud y belleza. La veracidad histórica del suceso es cuestionable, dado el poder que ostentaba siendo viuda y que, tras la condena, perdió; pero su leyenda ha perdurado durante todo este tiempo como esa bella mujer sádica, vanidosa, sin corazón, una vampira que necesita la sangre, fluido vital, para vivir.

El cine volverá a representar a las vampiras como protagonistas usando estos referentes. La película *Sangre y rosas* (*Le*

sang et la rose, R. Vadim, 1960) es una versión de la novela de Le Fanu de corte sutil y *arty*. Asimismo, *Rojo en los labios* (*Daughters of Darkness*, H. Kümel, 1971) o *Ceremonia sangrienta* (J. Grau, 1973) son dos títulos basados en la leyenda de la condesa Báthory. La imagen de estas vampiras es la de vampiras super sexuales, que se asienta en la década de los 70. La productora británica Hammer Film Productions es la que mayor número de títulos estrena en clave lésbica y más éxito cosecha, mostrando «una imagen hipersexualizada que une violencia y seducción con los miedos a la belleza destructora y el encanto de la feminidad» (Hobson, 2016, p. 12), en el que sus poderes sexuales tienen mayor importancia que los sobrenaturales. En el argot de los aficionados a este subgénero se le denominó «*Boobs and Blood*» («Tetas y sangre»).

Analicemos la película que inauguró el género y que consolidó un tipo de vampira que ya no tiene cabida en el cine de terror contemporáneo.

2.2. *Las vampiras lésbicas*: Las amantes del vampiro (*The Vampire Lovers*, R. W. Baker, 1970)

Entre 1970 y 1974 se estrenaron más de 20 películas de este nuevo subgénero conocido como vampirismo lésbico, que mezclaban terror, cine de vanguardia y pornografía erótica. La trilogía de la Hammer, las películas de Jean Rollin, Jess Franco, *Ceremonia sangrienta* (1973) de Jorge Grau o *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda, son algunos de los títulos y directores involucrados. Solamente en 1971 se estrenaron nueve películas a la estela del éxito de *Las amantes del vampiro*, del año anterior.

El porqué de esta proliferación de títulos ha generado mucho debate académico. David Barker mantiene que «el encanto de la vampira lésbica fue, por lo tanto, probablemente el último intento de los cineastas de terror de bajo presupuesto en los años setenta para revivir un género agotado» (Baker, 2012, p. 555) en un momento de relajación de la censura. Bonnie Zimmerman (2015 [1996]) y Andrea Weiss (2000 [1992]) coinciden en vincular su aparición con el movimiento feminista de aquella década y la visibilización de la homosexualidad femenina que tenía lugar, pero ambas difieren en su interpretación. Zimmerman mantiene que este ramillete de títulos refleja la falta de miedo

de los hombres hacia el empoderamiento sexual de las mujeres, pudiendo contemplar la violencia femenina contra los hombres como algo entretenido o divertido. Weiss defiende, en cambio, que las vampiras lésbicas son reflejo de las ansiedades de los hombres heterosexuales hacia el empoderamiento femenino, ya que siempre terminan con la aniquilación de las monstruas. Weiss sostiene que los relatos de este subgénero se basan en un triángulo bisexual.

En el caso de la vampira lésbica, a menudo se impone una fórmula narrativa más específica sobre la trama genérica del vampiro: una vampiresa lesbiana y un hombre mortal compiten por la posesión de una mujer. En este triángulo bisexual, el hombre está alineado con las fuerzas del bien, la vampira con las fuerzas del mal, y la mujer cuyo destino pende de un hilo suele ser una «chica agradable y dulce» sin ningún valor moral intrínseco, pero quien es simplemente un receptáculo para asumir los valores de cualquiera de los dos. (Weiss, 2014, p. 28)

Por otro lado, existen voces que señalan el hecho de que estas monstruas eran realmente bisexuales, ya que devoraban o seducían a víctimas de ambos sexos, y que obviar este hecho es sintomático respecto a la postura general ante esta orientación sexual, que no acaba de ser reconocida ni por heterosexuales ni por homosexuales (Nicole Richer, 2012; Douglas Brode, 2014).

Las amantes del vampiro, de 1970, dirigida por Roy Ward Baker, y producida por la mítica y ya decadente Hammer, es la cinta que asentó la fórmula por la que este ramillete de películas reforzó la analogía entre vampira y vampiresa en el imaginario popular occidental.

La película narra la historia de una atractiva y misteriosa joven, Marcilla (anagrama de Carmilla, la vampira literaria en la que se basa), que es acogida en casa del general von Spielsdorf, donde establece una intensa amistad con la sobrina del general, Laura. La joven muere al poco tiempo, misteriosamente aquejada de pesadillas y debilidad extrema. A la misteriosa joven (interpretada por Ingrid Pitt), esta vez llamada Carmilla, la acoge otra familia noble, con una hija similar, Emma. La amistad entre ambas se convierte en una relación lésbica. De hecho, el influjo de la joven conquista a la niñera y al mayordomo con igual fogosidad. La joven empieza a enfermar y el padre, junto a un cazador de vampiros, se trasladan al castillo de la familia Karnstein, dis-

puestos a acabar con la vampira Mircalla Karnstein, verdadera identidad de la joven que acogieron y cuyos restos reposan en el panteón familiar. El general clava una estaca en su corazón y luego la decapita, salvando a Emma.

Las amantes del vampiro combina el terror gótico con un deleite visual de escotes y pechos desnudos permanente y gratuito. La vampira de esta época es una mujer sedienta de sexo, desviada, incontrolable, desatada, incapaz de ajustarse a la norma del decoro y el sexo reproductivo. Su sed de sangre es sed de sexo, insaciable.

Mezclando dos tipos de inadaptados, la vampira lesbiana es más que un estereotipo negativo simple. Es una figura compleja y ambiciosa, imagen de muerte y objeto de deseo a la vez, buceando en los miedos del subconsciente profundo que los vivos tienen respecto a la muerte y que los hombres tienen hacia las mujeres, mientras sirven de foco para fantasías reprimidas. La imagen del vampiro genérico expresa y reprime la sexualidad, pero la vampira lesbiana especialmente opera en el terreno sexual más que en el sobrenatural. (Weiss, 2014, p. 23)

La película inaugura una trilogía basada en la obra de Le Fanu, en la que se muestra a una vampira como protagonista. Esta relevancia como agente de la acción, sin embargo, se socava en su segunda entrega, *Lujuria para un vampiro* (*Lust for a Vampire*, J. Sangster, 1971), al retratar a la nueva vampira como una figura más pasiva, sometida a su malvado amo, el conde Karnstein, y su novio Richard Lestrangle, héroe del filme. *Las mellizas del diablo* (*Twins of Evil*, J. Hough, 1971) acentúa esta deriva y presenta a dos mellizas: una independiente y rebelde que es convertida en vampira; la otra, obediente, quien conoce su lugar, personifica la virtud y salva su vida en brazos del comprensivo y atractivo líder de la comunidad.

Las amantes del vampiro presenta a nuestra protagonista en forma de espectro, incorpórea, sin verle el rostro (Imagen 51). Un hombre vigila, entre las sombras del castillo, la resurrección de la vampira (Imagen 52), quien, envuelta en su sudario se confunde entre la niebla para ir a dar caza a un despreocupado campesino. Se muestra, claramente, vinculada a la muerte, y señala el lugar que le corresponde: su tumba. Todo aquel espacio por el que transite no le es propio. Según la leyenda, los vampiros deben reposar en la tierra que les dio cobijo en su deceso, así que debe regresar al sitio que pertenece antes de que se haga de día.

La iconografía es romántica, dentro del estilo literario gótico: sudarios, castillos, niebla, e incluso actuaciones dramáticas para representar ese caminar fantasmagórico de la monstrea.

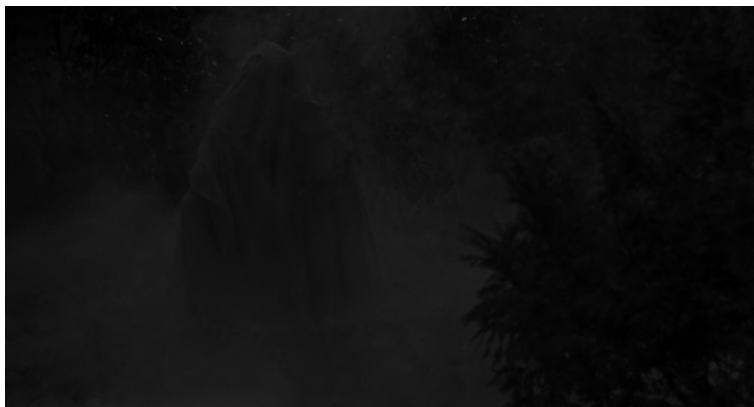


Imagen 51



Imagen 52

Esta presentación espectral contradice la naturaleza de los no-muertos, ya que son distintivamente corpóreos, esto es, son cuerpos malditos que se levantan de la tumba. En el caso de las vampiras que nos ocupan, la centralidad del cuerpo es absoluta, ya que su belleza carnal es el arma para llevar a cabo su cruenta

y malvada caza. Sin embargo, en las novelas góticas se les suele describir como espectros fantasmagóricos, tal y como se representa al comienzo de esta película, para representar su ubicuidad misteriosa. Marcilla/Carmilla, a lo largo de la película, desaparece y aparece de las habitaciones de manera inexplicable, no existen barreras para ella, las traspasa. Simultáneamente, su cuerpo, hipersexualizado, es objeto de contemplación y deleite, un arma más poderosa que sus poderes sobrenaturales. Tal y como explica Heller-Nicholas,

Las amantes del vampiro se basa enfáticamente en la noción de que Marcilla/Carmilla, una extranjera extraña, está «fuera de lugar», no solo como una muerta que se extravía de la tumba de forma no natural, sino como una mujer que responde incorrectamente, a través de estrategias violentas de seducción *queer*, a las normas y costumbres sociales que se esperan de alguien que acepta una invitación para ser un huésped de la casa. (2017, pp. 214-215)

Marcilla/Carmilla recae en esa casa desde un lugar lejano, indeterminado. Es poseedora de una movilidad amenazadora, en el sentido de que no acepta el lugar que le corresponde.

(...) el final del relato, en el que ella es atrapada dentro de su propio ataúd por varias figuras paternas, estacada, decapitada y con su cuerpo quemado marca el cese de esa movilidad amenazadora (que amenaza la definición patriarcal del lugar de la mujer). (Hutchings, 1993, p. 161)

Por otro lado, la actriz que interpreta a la vampira, Ingrid Pitt, es polaca y posee un fuerte acento extranjero, y es bastante mayor que la ingenua joven, quien ni siquiera es muy consciente de la seducción de la que está siendo objeto. De hecho, conquista al ama de llaves, otra mujer extranjera, pero ésta accede voluntaria a sus pretensiones.

Las líneas entre juventud y madurez femeninas en la película son acompañadas por otros binarios: normal/Otro, local/extranjero, inocente/experimentado, violación/consentimiento. Como Marcilla/Carmilla se mueve a través de los espacios domésticos donde es simultáneamente bienvenida y transgresora, su presencia socava la supremacía de la primera mitad de estos binarios hasta que el orden “natural” es restaurado, y ella regresa a su lugar correcto literal. (Heller-Nicholas, 2017, p. 207)

Como otro rasgo típico de la época, no se muestran imágenes sangrientas, de crueldad explícita. La metamorfosis del cuerpo

de la monstrea tampoco es notable, se reduce a la aparición de dos afilados colmillos solo cuando lucha contra el médico. La belleza de la vampira permanece intacta, no hay en ella nada corrupto, grotesco o abyecto, tan sólo su sexualidad insaciable y desviada, que devora virtuosas jóvenes pechugonas sin medida. De hecho, en la novela sólo se conocen dos víctimas, mientras que en la película acaba con seis personas.

Marcilla/Carmilla caza a hombres y mujeres de clase inferior, pero seduce e incluso, aparentemente, ama a las jóvenes aristócratas. Sus declaraciones a las jovencitas son promesas de amor romántico, eterno, pasional. Las jóvenes no son conscientes de ser seducidas, lo entienden —a pesar de las evidencias— como una amistad profunda y son atacadas en sueños, mientras duermen, a través de la figura de un gato grande. Son «cazadas» sin violencia, apenas dos orificios pequeños en el pecho (y no en el cuello, como sucede en los otros ataques). Existe una diferencia entre los ataques a las aldeanas (Imágenes 53 y 54) y al personal de servicio y los de las aristócratas: el primero es al cuello, despiertos; el segundo, en sueños, en el pecho (el corazón) y sin dolor.



Imagen 53



Imagen 54

El mordisco no se ve, no hay crueldad explícita, visual, en sus actos, aunque, indudablemente, mata. La primera caza es en la casa de una campesina. Estos fotogramas (Imágenes 53 y 54) resumen la secuencia. La vampira se desplaza, desde un punto de vista subjetivo, como volando, hacia la cabaña. Su movilidad es espectral; de hecho, cruza la ventana sin ser invitada (rompiendo una de las convenciones del monstruo) y es su sombra la que primero alcanza a la joven y bella campesina. Su movilidad, tal y como explicamos anteriormente, es subversiva, incontrolable, monstruosa; invade los hogares, el verdadero miedo del gótico decimonónico. Tal y como explicaba Halberstam, en *Skin Shows*:

El monstruo, (...), te encontrará en la intimidad de tu propia casa; de hecho, hará de tu hogar su hogar (o su hogar de ti) y altera para siempre la comodidad de la privacidad doméstica. El monstruo asoma por la ventana, entra por la puerta trasera y se sienta a tu lado en el salón; el monstruo siempre es invitado, pero nunca se le pide que se quede. El racismo que parece inherente a los monstruos góticos del siglo XIX, que puede derivarse de las fantasías imperialistas o colonialistas de otras tierras y pueblos, concentra su fuerza imaginativa sobre los otros pueblos en nuestras tierras, los monstruos en casa. La figura del parásito se vuelve primordial dentro del gótico precisamente porque es un peligro interno, no externo, que el gótico identifica e intenta disipar. (1995, p. 15)

Este peligro aumenta cuando la apariencia externa del monstruo impide dilucidar su verdadera naturaleza, es decir, «la feminidad de la vampira contribuye a la inseguridad por su habilidad de “pasar” por heterosexual; ella no puede ser visualmente identificada como lesbiana o como vampira» (Weiss, 2014, p. 27).

La joven aldeana sonríe y se deleita con las caricias de la bella mujer, sin poder anticipar su aciago destino. Sólo muestra su naturaleza salvaje cuando se enfrenta al médico, que parte buscando ayuda para la joven Emma, que agoniza. Ahí lucha con él, saca sus dientes y lo mata en un cuerpo a cuerpo (Imágenes 55 y 56).

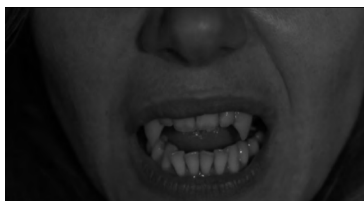


Imagen 55

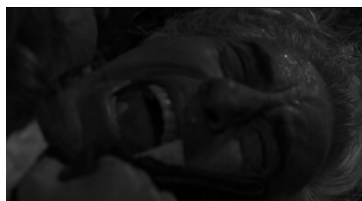


Imagen 56

Los dientes de las vampiras se han interpretado en numerosas ocasiones como elementos fálicos que penetran en las víctimas, que dotan a sus portadoras de unas cualidades masculinas que construyen el carácter híbrido respecto al género que caracteriza tradicionalmente a los monstruos. Christopher Craft, citado por Weiss, define la boca de la vampira

como lugar primario de la experiencia erótica, esta boca confunde, miente respecto a la sencilla separación entre lo mas-

culino y lo femenino. Atrae primero con un orificio que invita, una promesa de suavidad roja, pero ofrece, en cambio, un afilado hueso, la boca del vampiro confunde y fusiona las categorías sobre las que se basa la distinción de géneros de penetrante y receptivo. Con esta carne suave rayada con un hueso duro, su rojo atravesado por blanco, esta boca compele los contrarios y los contrastes en una unidad aterradora. (Weiss, 2014, p. 27)

La violencia a manos de las mujeres es una novedad en la década de los años 70. La aceptación y disfrute, mezclado con la excitación erótica, que provoca la contemplación de la violencia femenina hace que el concepto de género se transforme, adquiere una nueva dimensión hasta ahora oculta. Por ello, la monstrea debe ser aniquilada, no sólo por la amenaza de un deseo sexual independiente del masculino, sino también por su relación con la violencia, profundamente vinculada al hombre y que define la frontera entre ambos géneros. Halberstam lo apuntaba cuando reflexionaba sobre el análisis de Linda Williams respecto a cómo las espectadoras reconocen su diferencia y monstrosidad en las monstreas.

Williams sugiere que la mirada de la mujer y su monstrosidad tiene un potencial subversivo que demasiado a menudo es castigado en la película de terror. Quizás lo que falta en el análisis de Williams es que la monstrosidad de la mujer y su relación con la violencia en el cine de terror cambia profundamente la forma del género en sí mismo. (1995, pp. 143-144)

Otra de las ambivalencias de este subgénero es la clara vocación que tiene respecto al deleite del público masculino junto con la independencia de la protagonista que organiza sus relaciones con otras mujeres de forma autónoma, sin la supervisión de padres, novios u otras figuras de autoridad masculinas. Sin embargo, la vampira no es libre: está bajo el mandato del conde Karnstein, patriarca del linaje. Él es el que, divertido y excitado, maquina y ordena los pasos a seguir de la vampira.

En la siguiente secuencia a la que pertenece este fotograma, Carmilla escucha a Emma narrar sus pesadillas, en las que siempre aparece Carmilla. El abrazo de consuelo se convierte en algo más que una demostración de amistad.

Mientras la bella huésped desciende, entre caricias, bajo la cintura de la joven, que abre los ojos en una expresión que mezcla miedo, sorpresa y placer, la sombra del jinete se superpone, señalando la autoridad y vigilancia sobre lo acaecido

(Imagen 57). No es la primera vez que vigila y supervisa las acciones de la protagonista.



Imagen 57

Ese hombre se presenta como el vampiro supremo, siempre rondando las acciones de la joven, ordenando sus movimientos. Asimismo, es una figura voyeurística, que disfruta con lo que ve, de alguna manera, como lo hace el espectador masculino (Imagen 58). La agencia de la vampira es limitada, hay alguien por encima de ella.

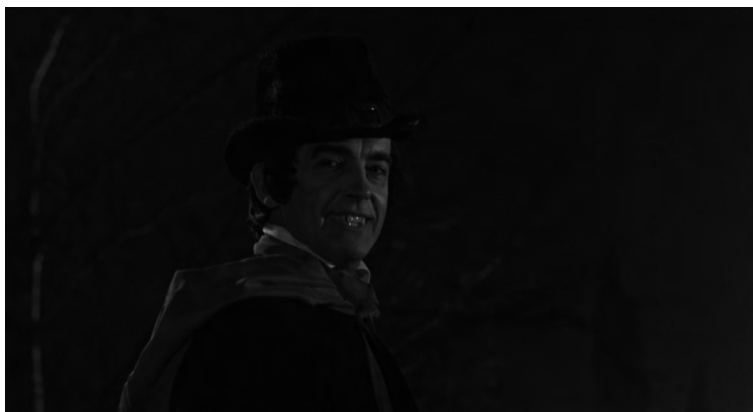


Imagen 58

El placer femenino debe poder inscribir al hombre en él para ser permitido, y, aun así, en esta época, debe ser destruido. Raymond Bellour lo explicaba así: «El sujeto masculino acepta la imagen del placer femenino solo con la condición de que, al haberlo construido, pueda ser inscrito en él y además reapropiárselo aun a costa de su destrucción (la de ella)» (citado en Weiss, 2014, p. 31). Así, la vampira lésbica debe morir por su actividad sexual y por su orientación sexual. Su castigo es necesario para restablecer el orden patriarcal, y debe tener lugar a manos de los hombres de la película.

El grupo del general, el padre de Emma y el cazavampiros es el encargado de restaurar el orden y retornar a Emma a la heterosexualidad. En la última escena, mientras ellos buscan la tumba de Carmilla, Emma agoniza en brazos de Carl, el aguerrido prometido de la difunta Laura. Una vez muerta la vampira, Emma abraza y acerca su rostro a Carl, un gesto que augura el romance.

El vampiro lésbico provoca y articula las ansiedades y reafirma su masculinidad a través de la destrucción final de la vampira. La vampira lésbica es a la vez atractiva y amenazante para los hombres, en parte porque expresa un deseo sexual activo con el que los hombres pueden fantasear con seguridad en el cine, pero por el que se sienten amenazados ante esa perspectiva en casa. (Weiss, 2014, p. 26)

Los monstruos muestran un sistema de valores con grietas. Así, a pesar de ser una amenaza, una advertencia, también son prueba de la construcción social de las estructuras y de su artificialidad. De esta manera, aunque las películas de vampiras lésbicas se crearon para deleite masculino y su destrucción final reitera el equilibrio o *statu quo*, las películas de esa época han sido interpretadas por las espectadoras homosexuales como la expresión de una sexualidad prohibida y secreta, ávidas de representaciones en las que verse identificadas (Cherry, 1999). La monstrua actúa aquí como una guardiana de la frontera que las mujeres no pueden traspasar y que mantienen en una sociedad patriarcal funcional. El monstruo hace cumplir los códigos culturales que regulan el deseo sexual pero, al mostrar la fragilidad de sus límites, subvierten su custodia y plantean nuevas posibilidades en la liminalidad en la que habitan.

2.3. *Una vampira con chador. La liminalidad en Una chica vuelve a casa sola de noche (A Girl Walks Home Alone at Night, L. A. Amirpour, 2015)*

La elección de *Una chica vuelve a casa sola de noche (A Girl Walks Home Alone at Night, L. A. Amirpour, 2015)* como película en la que deconstruir la vampira contemporánea radica en la suma de sus distintas peculiaridades. Por un lado, porque, entre los elementos a los que un monstruo alude, esta vampira prioriza o eleva las cuestiones de nación, clase y género por encima de la sexualidad, que ha sido lo que ha caracterizado a las vampiras, incluso por encima de su carácter sobrenatural. Por otro lado, la aceptación de su poder y su uso consciente y selectivo: es una justiciera. Además, cuenta una historia de amor con final quizás feliz, cuando el amor ha sido siempre la maldición de estas criaturas, especialmente en el caso de las vampiras. María del Rocío Pérez Gañán decía en su libro *Arquetipos femeninos perversos. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción de la sociedad occidental* que

(...) si profundizamos en la narración encontraremos que estas actuaciones van a estar condicionadas por un elemento del cual nunca van a poder desvincularse: el amor. Un amor que acabará siendo una vía de control a la libertad de estas mujeres perversas. (2014, p. 31)

La chica, protagonista sin nombre, es heterosexual pero su naturaleza monstruosa, que hibrida y anula los binarios opuestos, así como las inversiones de género que aparecen en varios de los personajes del filme, convierten ese amor heterosexual en no normativo y lleno de posibilidades, pero, asimismo, sin certezas.

Lo liminal es aquello que está en la frontera, entre dos categorías, pero que no está estático, sino que se encuentra en transición, transformándose entre lo que ha sido y lo que será. Víctor Turner lo define como «lleno de potencialidad y potencia. Puede también estar lleno de experimento y juego. Puede ser un juego de ideas, un juego de palabras, un juego de símbolos, un juego de metáforas» (1979, p. 466). El cine liminal es un sello que se aplica a aquellos filmes que se sitúan entre distintas categorías, en unas fronteras que no son inamovibles, sino que, por el contrario, evolucionan, se transforman, mezclan e hibridan. *Una chica vuelve a casa sola de noche (A Girl Walks Home Alone at Night, L. A. Amirpour, 2015)*, es un claro exponente de este tipo

de cine. Concretamente, es un *western* iraní vampírico con estética de cine de autor. Está rodada en un pueblo norteamericano pero el elenco es iraní y el idioma, el farsi. Afronta conscientemente diferentes fronteras: las referentes a la nacionalidad, al género cinematográfico, al género sexual y la sociedad binaria heteropatriarcal, y a la naturaleza del monstruo, en este caso, una vampira feminista. Es un relato militantemente *queer*, esto es, que aboga por la anulación de los géneros tal y como los entendemos, así como transnacional, ya que postula el mestizaje cultural a través de la fuerza liberadora de la cultura popular globalizada y juvenil.

Una chica vuelve a casa sola de noche (UCVACSDN) cuenta la historia de una ciudad gobernada por la violencia, donde reina Saeed, un proxeneta y camello que le quita el coche a Arash como pago a las deudas de su padre heroínómano. La vampira llamada *Girl* (Chica) pasea por la noche bajo su chador en busca de víctimas, y tras observar el comportamiento de Saeed con una prostituta, lo mata. Arash y Chica se conocen y se enamoran. La vampira mata al padre de Arash para proteger a la prostituta, a quien entrega el dinero de Saeed. Arash descubre que ella mató a su padre, pero aun así montan juntos en el coche para empezar una nueva vida.

El género cinematográfico de la película es un híbrido de diferentes convenciones. Por un lado, hay un monstruo, una vampira, por lo que pertenece al género de terror. Sin embargo, no tiene como objetivo principal provocar el miedo ni que el espectador viva una experiencia terrorífica, aunque, a veces, resulte escalofriante. Por otro lado, la estética en blanco y negro, los encuadres desde puntos de vista y composición poco convencionales, por nombrar algunos de sus elementos formales, la convierten en un filme de autor, cuya trama, sin embargo, corresponde a un *western*. Es relevante señalar que las películas de vaqueros suelen tener lugar en los pueblos fronterizos, cercanos a pueblos salvajes como los mexicanos o los indios. La elección y reapropiación de este género puede deberse a su carácter tradicionalmente liminal, fronterizo, que suele referirse, entre otras cosas, a la conquista de lo salvaje por lo doméstico, por lo civilizado.

Por otro lado, el *western* es un formato masculino por antonomasia. En ese contexto masculino, una mujer con chador es la justiciera de un pueblo aterrorizado por un cacique malvado, una mujer que no puede engendrar, que se comporta como un hombre, que ni siquiera está viva: una vampira.

Los géneros cinematográficos se definen por la repetición de ciertas convenciones y elementos, en el que siempre algo varía. En *UCVACSDN* esa repetición genérica se produce combinada con tal variación o cambio que difumina la frontera del género, que se mezcla creando una tercera vía, tanto en referencia a la división de géneros como a la temática nacional. Esto se aprecia desde los títulos de crédito.

La película comienza con un atractivo joven (Arash) fumando apoyado en una valla de madera (Imagen 59). Viste vaqueros y una ceñida camiseta blanca, como James Dean o Marlon Brando, liando un cigarrillo con sus Ray-Ban puestas. La figura es reconocible en nuestro imaginario popular occidental: el chico americano, el atractivo protagonista masculino. Comienzan los títulos de créditos, de una tipografía claramente referencial a los westerns clásicos.



Imagen 59

Mientras fuma, observa con discreción el interior de la valla hasta que, arroja el cigarrillo, y entra dentro del recinto que oculta la madera. La expectativa respecto a su acción es que va a buscar algo prohibido, peligroso, aguerrido, es un hombre en buena forma física, masculino en sus gestos, y asumimos que su tarea está relacionada con la aventura o la lucha, quizá algo de droga por las miradas de soslayo que hemos presenciado.

La cámara permanece inmóvil, esperando que él regrese. Cuando lo hace lleva un gato entre los brazos. La música sube y él se aleja, caminando como todo un vaquero.

En un plano cenital de la grúa vemos una ciudad típicamente norteamericana con carteles en grafía arábiga, y suena una

canción en persa. Se rompe una expectativa tras otra. Pensábamos que era un tipo peligroso, un héroe americano, y es un joven que cuida de un gato. Esa preocupación por el animal nos remite a lo femenino, al estereotipo de la mujer como la que atiende, asiste y se ocupa de los miembros de la familia, de los débiles. Esta marca del personaje recuerda a la teniente Ripley en *Alien* (R. Scott, 1979), cuando en su huida pierde un tiempo muy valioso por rescatar y llevar consigo al gato, elemento que su director afirmó introducir para compensar su lado masculino y feminizarla. El gato trastoca la masculinidad que el espectador anticipa en su protagonista, augurando una película distinta. Además, esperábamos un relato de una pequeña localidad del medio oeste norteamericano, pero los carteles son en persa y la música es una mezcla de una melodía tipo Tom Waits cantada en farsi.

En la siguiente panorámica (Imagen 60) el encuadre está alterado, inclinado hacia la derecha y el chico camina sobre una falsa cuesta abajo. Al fondo, restos industriales (un camión, un tanque abandonado...) tras una valla metálica. Este plano nos revela, por un lado, el carácter autorial o no convencional de la producción, que es pródiga en planos de ejes inclinados y edición entrecortada, desenfoques, cámara lenta, y otros elementos propios del cine independiente. Por otro lado, este plano nos indica que esta es una historia de descenso a los infiernos y de decadencia, también económica, en el que el optimismo tiene difícil cabida.

Los bordes se difuminan, haciendo al mismo encuadre permeable, fluido, poco fijo. El uso de los claroscuros complica la distinción entre noche y día, entre el bien y el mal; los personajes muestran sólo un lado de su rostro iluminado, ocultándonos la mitad de su naturaleza, de su personalidad. Es una mezcla entre lo gótico y el expresionismo, ambos estilos vinculados primigeniamente con los vampiros. Lo gótico, como un modo inherentemente preocupado con la transgresión de las fronteras y la inestabilidad de la identidad, es perfectamente adecuado para la negociación de la especificidad iraní que tiene lugar en la película de Amirpour, concretamente, respecto a la carencia de esta en la era de lo global. El vampiro contemporáneo se mezcla con un capitalismo global que contribuye a la desaparición de las fronteras y estructuras sólidas, ya sean nacionales, sociales, culturales o subjetivas. Los vampiros, siempre nómadas, son más actuales que nunca en un mundo global.



Imagen 60

Un primer plano rompe (Imagen 61) la tónica de panorámicas. Es una transexual, con una cara masculina y muy maquillada con un pañuelo de flores tapando su cabeza. Levanta los ojos con deseo. Sonríe y pestañea coqueta al chico, al que sigue con una mirada insinuante. Otro plano general nos sitúa: la transexual está apoyada en el muro de un depósito industrial. De nuevo, una expectativa trastocada: una transexual haciendo la calle a plena luz, en un lugar desierto, industrial, un no-lugar, al fin y al cabo; y tapada, modesta, con un pañuelo. Nada encaja.



Imagen 61

La música empieza a hacerse más lenta, como si le faltaran revoluciones y se transforma en un sonido siniestro cuando vemos al chico pasar un puente bajo el que se acumulan los cadáveres (Imagen 62). La imagen también se ralentiza. Arash ni se fija, está acostumbrado. El río es un río de muerte.



Imagen 62

Si en los *westerns* se usa el blanco y negro y las grandes panorámicas para retratar la esencia de una naturaleza salvaje e inexplorada, aquí se utilizan para representar un espacio de violencia rutinaria, en el que lo civilizado es lo sanguinario. Arash habita en un mundo de violencia oculta, soterrada, que, aunque todavía no sabemos cómo se desarrollará, sospechamos que está vinculada al género y a la nacionalidad por las rupturas de expectativas que hemos señalado. En particular, esta imagen (Imagen 62) nos puede hacer pensar en el régimen iraní, que acumula muertos, detenidos, y desaparecidos, una realidad con la que se convive a diario, que no impide llevar una vida normal; aunque ninguna sociedad, tampoco la occidental, puede librarse de la constante violencia que impregna nuestra estructura. La imagen es válida en ambos contextos.

Es llamativo que los cadáveres se acumulen en un río, bajo un puente, un elemento que conecta dos orillas, dos lugares separados. El puente puede interpretarse, también, como la unión de dos naciones, del Este y el Oeste, retratando un lugar imaginario, transnacional, mutable y no fijo. La película incorpora significantes culturales multinacionales que socavan las expectativas de una definición estable de Irán. La directora es hija de exiliados iraníes en California, donde vive la mayoría de la comunidad huida con un nivel económico alto. Según mantiene Emily Edwards, Amirpour desafía el paradigma de diáspora con el que se ha criado. «Culturalmente, el paradigma de la diáspora examina la formación de la identidad en el exilio como una dicotomía visible entre el país de origen y el país de acogida» (2017, p. 3). Es una forma no-territorial de pertenencia esencialista que no reconoce los márgenes o los lugares intermedios «como un espacio de

recreación imaginativa de uno mismo» (Edwards, 2017, p. 13). La cineasta desafía la concepción binaria de la diáspora a través de la liminalidad de su propuesta. La hibridación de los géneros, terror y *western*, junto a película de autor y cine nacional, tiene su cristalización en el uso de las grandes panorámicas y en el carácter de monstruo contemporáneo de la protagonista. Lindgren (2012) califica a este nuevo arquetipo de vampiro de «rebelde romántico», errante y solitario, consciente de su diferencia. *Girl* o Chica recuerda al héroe nómada y obsesivo de las películas de vaqueros, tipo John Wayne, que usa su propia ley. Este héroe existe en la periferia de la comunidad y de lo salvaje, esa es la dicotomía esencial del *western*, que encarna las ansiedades que rodean la desestabilización de la tradición en aras del progreso. La vampira encarna esa figura solitaria cuyos actos heroicos son socavados por su moralidad cuestionable. Los grandes encuadres por los que atraviesa una solitaria figura apelan a temas del individuo versus la comunidad, el orden social versus la anarquía.

La movilidad a la que hace referencia como justiciera también le es propio a la vampira, que siempre está en movimiento perpetuo. «Las películas de vampiros son siempre sobre movimiento», dice Weinstock (2008, p. 12). El vampiro es una fuerza de movimiento y cambio, que traspasa las fronteras nacionales fácilmente.

Asimismo, la película, en su desarrollo, sostiene que la violencia deriva de la dominación masculina y del sistema heteronormativo patriarcal basado en la división binaria de los géneros, tal y como lo explica Judith Butler, en su *El género en disputa* (2007 [1990]). La autora deconstruye la pretendida naturalidad de los géneros que se articulan de forma binaria (hombre/mujer, interior/exterior), y que refuerzan la normatividad heterosexual, y problematiza las tres dimensiones de la corporalidad: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Considera que la anatomía es diferente del género y éste de su actuación, por lo que la parodia y la performatividad del género abre nuevas posibilidades a la identidad femenina y masculina, fuera de la dominación masculina y la normatividad heterosexual. Tal y como mantiene la teórica norteamericana, «el género es una actuación con consecuencias decididamente punitivas (...) sancionamos constantemente a quienes no representan bien su género» (p. 272). Esta película es claramente definible como *queer* en la medida en que los protagonistas no se comportan según lo que se espera de su género. Así, se cuestionan conscientemente

lo que «debe ser» y se representan otras posibilidades, una tercera vía basada en la mezcla. Primero, la elección de una vampira, en su acepción contemporánea, diluye las fronteras entre géneros. Si durante mucho tiempo, la vampira (mejor dicho, la vampiresa) ha disfrutado de una carnalidad exuberante, de abundante feminidad, lo ha sido de una forma tan hiperbólica que, tal y como postulaba Weinstock (2012), se trata de una mascarada, una performatividad delatora de la construcción de géneros. Por otro lado, tal y como explica Antoni Maestre,

el vampiro se perfila como una nueva identidad biológica que no está asociada a un género ni a una sexualidad concreta. En otras palabras, los vampiros no distinguen entre hombres y mujeres, sino entre humanos y no humanos, de modo que tampoco diferencian entre relaciones homosexuales y heterosexuales. Surge así un «tercer género», el sobrenatural, caracterizado por los rasgos étnicos y sexuales que no despiertan ninguna problemática como sí ocurre en el caso de los humanos ya que tan solo se trata de cualidades físicas. Los personajes sobrenaturales reproducen así la mutación y el desplazamiento propios de la identidad postmoderna y, en última instancia, el carácter performativo del género que postula Judith Butler. (2016, p. 110)

La película nos muestra, por un lado, un hombre femenino, a una vampira que se comporta como un hombre y, además, a un tercer género, esto es, una transexual (Imagen 63) que aparece intermitentemente a lo largo de la película (al comienzo de los títulos de crédito, la primera vez que vemos a la vampira, en la fiesta a la que acude Arash disfrazado de Drácula, a la mañana siguiente en que ambos jóvenes se hayan enamorado).



Imagen 63

Su figura es la encarnación de la liminalidad de género y nacionalidad. En la secuencia posterior al enamoramiento de Arash y *Girl*, viste un conjunto vaquero tradicional en su cuerpo masculino, mientras su rostro está maquillado y su cabeza decorosamente tapada por un pañuelo. Híbrida lo norteamericano con lo iraní, el hombre con la mujer y baila con un globo en un patio de un suburbio norteamericano con las pintadas en árabe sobre el amor y el sexo. Un/a transexual es una persona en transición, en cambio, liminal; lleno de posibilidades, pero también un híbrido perturbador. Es como un monstruo, pero sin poderes sobrenaturales, que no resulta una amenaza temible, sino que hace la calle, fuera del sistema, y a su merced.

El elemento de clase es recurrente a lo largo de la película. Desde las casas miserables de las secuencias del comienzo, a las mansiones impresionantes donde trabaja Arash; el contraste entre la operación estética de nariz de la joven rica y el pago al médico para escayolarle el brazo; las imágenes de grandes fábricas y perforadoras de crudo; el filme pone el foco en la diferencia de las clases sociales, en la miserable existencia de una clase obrera depauperizada. Es interesante señalar las recurrentes imágenes de unas perforadoras petroleras, socavando incansablemente la tierra, extrayendo, como vampiros, la savia de esta. La interpretación de nuestro sanguinario sistema económico y productivo como insaciable es inmediata, aunque también puede entenderse como otro elemento *western*-iraní, ya que las dos zonas poseen grandes reservas de crudo. Es la pesadilla marxista del capitalismo vampírico, que contribuye, con la globalización económica, a la difuminación de las especificidades nacionales y, simultáneamente, a desplazar a Occidente del centro, permitiendo que lo que está al margen gane poder de representación. Chica vive en esos márgenes, oculta en las sombras. Por otro lado, tal y como mantiene Emily Edwards, en su intento de romper con el paradigma de la diáspora y hallar una forma propia de entender su lugar, Amirpour habla «del viaje posmoderno hacia encontrar un lugar de autoactualización en un mundo que está lleno de espacios intermedios, no simplemente étnicos o nacionales, sino complicados con el género, la edad y la clase social» (2017, p. 3).

La película rechaza una definición simple y abraza una identidad híbrida, resistiéndose a cualquier estructura de identificación rígida, tanto a nivel de identidad nacional como de género. De hecho, la elección del blanco y negro contribuye a difuminar, oscurecer y sombrear una identificación clara del lugar, que se

mezcla entre Teherán y California. La liminalidad del cuerpo fílmico se transmite afectivamente mediante diferentes recursos estilísticos: el uso de la luz y sombras que dificultan distinguir el día y la noche; el formato de 2.35:1 (Scope), propio del *western* clásico, en un relato de terror; planos desenfocados o encuadrados mediante reflejos o ventanas que remiten a una visualidad háptica (Imagen 64); la diferencia de su cuarto respecto al resto de los espacios mediante una lente más angular; textura en la imagen así como en la música, que superpone capas de culturas distintas; recreaciones de tránsito usando el contraste de blanco y negro (Imagen 65); o incluso la falta de definición de un cuerpo para mostrar sus dudas. Los bordes, las fronteras, las definiciones fijas no son definitivas, la película, como el vampiro, está en un movimiento, en un lugar de transición, de juego (de palabras, definiciones, metáforas), en definitiva, liminal.

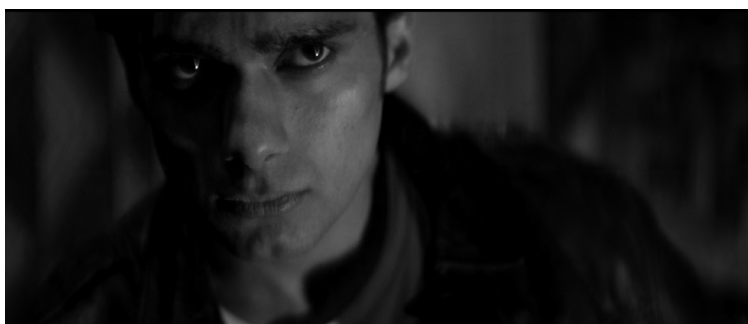


Imagen 64

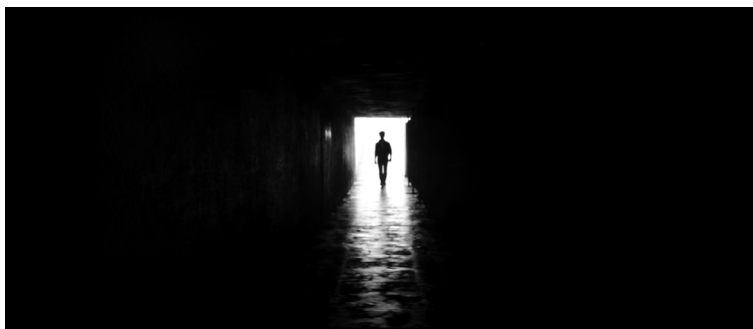


Imagen 65

Además, la chica no tiene nombre; el chico se llama Arash, como el actor. Los nombres, tanto de los lugares como de las personas, son fundamentales para establecer su identidad y su historia. Esta resistencia por nombrar, por poner nombres, ilustra la incapacidad de establecer una identidad iraní fija dentro de los bordes mutables de la globalización, que choca con el deseo de liberación personal mediante un acto de desterritorialidad.

Desde Carmilla de Le Fanú a Chica, que es como se llama nuestra protagonista, hay un sinfín de vampiras que han ido modificando sus características según la época en que eran creadas. De hecho, cuando nosotros vemos una película de vampiros, «no podemos ver una película de un único vampiro; siempre estamos viendo multitud de películas de vampiros simultáneamente» (Weinstock, 2012, p. 18), y en términos de intertextualidad, «los vampiros siempre están disolviendo y cruzando fronteras y límites» (Weinstock, 2012, p. 11).

La vampira de Amirpour no está envuelta en un sudario, ni necesita dormir en la tierra que le dio sepultura, ni es una vampiresa de sugerentes vestidos de amplio escote. Chica oculta su cuerpo adolescente bajo un chador. Lleva melena Bobby y una camiseta a rayas como Jean Seberg en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, J. L. Godard, 1960), pantalones y bailarinas. Se maquilla mientras baila al ritmo de la música pop norteamericana (Imagen 66), en un sótano decorado con pósteres de cantantes y estrellas como cualquier cuarto de adolescente. A primera vista los pósteres parecen ser de Michael Jackson, Madonna y Elvis, pero luego nos damos cuenta de que no son los originales, solo lo parecen. De nuevo, producto de una época: «La cultura globalizada que representan se ha vuelto tan diluida que ha perdido su integridad original» (Edwards, 2017, p. 4).



Imagen 66

No parece un monstruo, sólo una chica solitaria, inadaptada. Este devenir del monstruo desde una figura aterradora y repugnante a un *outsider* con el que empatizar es uno de los rasgos del cine actual. Es lo que se conoce como *defang*, que se traduciría por «descolmillar», despojar a los vampiros de su amenaza, domesticándolos. El ejemplo más popular son los vampiros de la saga *Crepúsculo*, que pasan a ser inofensivos, caminan de día, y son los chicos misteriosos y solitarios del instituto. El vampiro se gana la «simpatía e identificación de la audiencia» no a pesar de ser un vampiro, «sino por eso mismo; la condición de vampiro se convierte en aquella de inadaptado rebelde que pertenece a una minoría perseguida» (Abdi S. y Calafell, 2017, p. 359).

Ya no encarna al mal sino a la Otridad culturalmente vilipendiada y, por lo tanto, objeto de empatía e identificación.

El monstruo posmoderno ya no es más el Otro horrible que asalta las puertas de la ciudadela humana, él ya ha deslocado la cuidadosa geografía del uno mismo humano y el otro demonizado y ha hecho de la periferia y de lo marginal parte del centro. Los monstruos en el postmodernismo ya están dentro —de la casa, del cuerpo, de la mente, de la piel, de la nación— y luchan por escapar. En consecuencia, es lo humano, la fachada de lo normal, lo que tiende a ser el lugar del terror dentro del gótico postmoderno. (Halberstam, 1995, p. 162)

UCVACSDN nos presenta, de una forma sutil, a Chica como un ser sobrenatural, ajeno a las leyes físicas y del tiempo en su presentación. Comienza con la imagen desenfocada y mientras la cámara avanza en mano el cuadro se define: es una joven bailando cadenciosamente en su cuarto de adolescente. Sus movimientos no son naturales, hay algo extraño en ellos. Entonces se sienta en la cama, pero el gesto corresponde a como si se hubiera levantado, es decir, no usa la musculatura necesaria para sentarse, sino que percibimos que realmente su cuerpo ha hecho el movimiento de levantarse pero que lo han puesto hacia atrás. Todo el baile ha sido así: el movimiento hacia atrás. Sentada, hace un *jump cut* a ella pintándose el ojo de una manera automática y también extraño, en cuanto a movimiento corporal se refiere. La marcha atrás continua. Cuando acaba mira a cámara y mueve los labios como en un beso poco cariñoso. Corte al rostro de Saeed, su próxima víctima.

Esta presentación nos sitúa, mediante la empatía muscular, ante un ser que se mueve sin las leyes corporales humanas, no

avanza hacia delante como cualquier mortal en el devenir del tiempo cuyo final es la muerte; ella ya está muerta y su cuerpo ya no responde a la lógica del tiempo, puede moverse en contra de sus leyes. Sara Ahmed, en su *Queer Phenomenology* (2006), recuerda que la etimología de la palabra «*queer*» proviene del indoeuropeo «giro» por lo que es un término espacial que acaba cobrando significado en el aspecto sexual. La orientación física de Chica en esta secuencia es «*queer*», no en su acepción de orientación sexual, sino en la de giro respecto a una línea prevista, en este caso, la del tiempo, alterando su movimiento en el espacio.

Esta interrelación entre orientación y espacio queda muy bien reflejada en la secuencia en la que Chica y Aresh se conocen. Aresh está drogado tras asistir a una fiesta y Chica le lleva a su cuarto. Ella pone una canción en el tocadiscos. El encuadre deja un gran vacío a su izquierda (Imagen 67). La blancura de su cuello, esbelto, desnudo, resalta. Es un cuello que espera, que se ofrece, ella aguarda la proximidad de Aresh, el espacio fílmico lo invita.



Imagen 67

Aresh se acerca hipnotizado por ese cuello, orientado hacia él. Avanza y se sitúa muy cerca, rozándola, con su capa de Drácula de fiesta. Él es un vampiro de mentira, un personaje popular, inofensivo; ella es un vampiro de verdad. Los dos van disfrazados, ya que todos los vampiros deben fingir ser humanos. Él es un humano disfrazado de vampiro, ella una vampira disfrazada de humana. Parece que él se inclinará a morderle o besarle el cuello, pero ella gira, le pone la mano en la frente y le echa la cabeza hacia atrás, dejando el cuello expuesto, vulnerable. Él cierra los ojos,

tranquilo. Pero ella no muerde, apoya su cara en su pecho y desciende a la altura de su corazón. Ambos revierten las expectativas: él no ejerce de Drácula y no se lanza a devorarla; ella no le ataca, sino que se apoya a oír la vida que fluye dentro de él, la ternura femenina que le muestra desde el momento que se conocen. Un amor ajeno a las normas de género sustituye al sexo.

La sexualidad y el vampiro, especialmente la vampiresa, han estado siempre vinculados. El hambre de sangre ha sido metáfora de una sexualidad desatada, no reproductiva, insaciable y muchas veces homosexual. No es el caso de nuestra protagonista, ella no es una figura sexualizada ni ansiosa de placer carnal; no es híper femenina (grandes pechos, larga melena), lo cual supone una novedad en el arquetipo. A pesar de que se enamora, no hay sexo; no es su cuerpo un objeto sexualizado de contemplación, aunque aparezca desnuda dándose un baño: es una mujer sujeto, un agente de cambio. Daniel Punday introdujo el concepto de «monstruo esperanzador» como signo de un nuevo tipo de humano, una alternativa al presente. Chica, a diferencia de aquellas vampiresas del destape, sólo ataca a los hombres, especialmente a aquellos que abusan de las mujeres. Es una justiciera más que un engendro del averno sediento de sangre. Pero no es delicada, ni femenina, cuando ataca lo hace con una gran violencia explícita, es un ser sobrenaturalmente muy poderoso, de gran fuerza, velocidad y mandíbulas. Cuando se transforma, ruge como un felino. Representa la fuerza, la rabia, el poder, lo que provocan fantasías de empoderamiento. Tal y como mantiene Lisa Purse, en su *Contemporary Action Cinema*, donde analiza las películas de acción, los cuerpos que pueden superar cualquier limitación física nos ofrecen fantasías de empoderamiento, «que nos permiten sentir esta maestría por nosotros mismos a través de nuestra conexión sensorial con el cuerpo del héroe» (2011, p. 22). Tasker (1993) decía que «las imágenes de poder físico» pueden funcionar «como un contrapunto a la experiencia de un mundo definido por sus límites restrictivos» (p. 127). La fuerza sobrehumana de la protagonista puede alegrar las ansías de venganza de muchas espectadoras en un mundo que las limita.

Sin embargo, no es un personaje de total pureza porque también ataca a vagabundos, hombres de un estatus inferior al suyo, vulnerables por su pobreza. El vínculo entre vampirismo y capitalismo se refuerza, nadie se sustrae a la cuestión de clase, menos en la era de la globalización y coloca a Chica en una posición ambivalente respecto a su moralidad.

Chica exhibe la violencia justiciera a la que hacíamos referencia cuando acaba con el proxeneta y traficante de la ciudad. Anterior a esta secuencia, Saeed obliga a su prostituta a hacerle una felación, pasándole primero el dedo por el rostro y metiéndole el dedo en la boca. Sin embargo, una figura en un chador le interrumpe, pero desaparece al volver a mirar. Después de acicalarse, Chica, bajo su chador, se cruza con él por la calle y lo mira seductora, logrando que él la invite a su casa sin ella decir una palabra. En su casa, en una sala de estar repleta de cabezas de animales disecados y pieles e imágenes de tigres, Saeed esnifa cocaína, hace pesas y baila ante la silenciosa Chica que lo observa inmutable desde lo alto de los escalones. Es un depredador (de ahí los animales disecados, el estampado tigre en el sofá, como si él fuera un gran cazador) que exhibe los rasgos de una masculinidad tóxica. En la mesita: una pistola, un maletín repleto de droga, dinero y joyas. Entonces, él se acerca y le pasa el dedo por el rostro y los labios de la joven, tal y como hizo con la prostituta en la anterior secuencia. Pero esta repetición tiene un resultado inesperado: ella abre su boca, saca sus colmillos (Imagen 68), y Saeed ríe, curioso, nervioso, y, a la vez, excitado. Chica mete su dedo en la boca sensualmente, y lo muerde, amputándoselo.

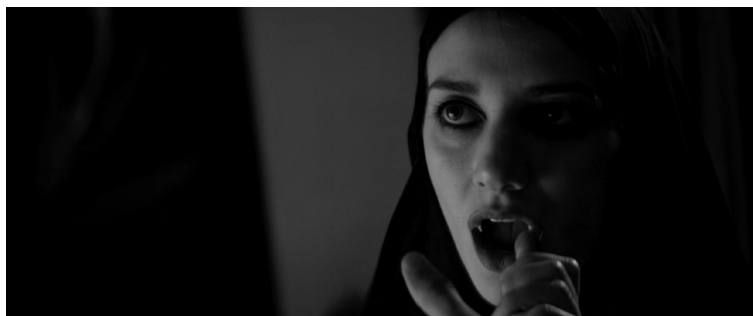


Imagen 68

Divertida ante el terror del proxeneta, escupe la falange seccionada y se lo introduce con fuerza en la boca —como él metió su pene a la prostituta—, antes de degollarlo con sus afilados colmillos, mientras ruga como un gran felino, convirtiéndose ella en depredador y él en presa.

En la secuencia del asesinato aquí referida, ciertos comportamientos normativos de género son subvertidos: es él quien baila mostrando su cuerpo ante ella, quien le observa inmutable desde lo alto de la escalera; ella quien introduce el dedo amputado en la boca del proxeneta, como si de un pene macabro se tratara. Es ella quien tiene el monopolio de la violencia, es invencible e inmisericorde. Ella actúa como un hombre siendo una mujer. Halberstam (1993) argumenta que la violencia femenina en las pantallas es parte de un contexto de furia y agresión dirigido a las opresiones culturales que denomina «violencia *queer*». Se refiere a la violencia imaginada infringida por personas inadecuadas en términos de raza, género o sexualidad, que tendrían el poder de desencajar las relaciones de poder existentes en la película y que permite a la audiencia soñar con una fantasía de liberación de límites y restricciones culturales. En este caso, al ser una —en apariencia— frágil mujer quien da caza al depredador, abusando del abusador, la audiencia puede soñar con mujeres que destruyen proxenetes, con la desaparición del abuso masculino y comercio de los cuerpos de las mujeres.

Chica (nombre que representa a todas las mujeres) nace como venganza, como fantasía revanchista respecto a la violencia del hombre hacia la mujer. El título de la cinta nos hace creer que una joven sola, de camino a casa, de noche, es una víctima. Y más en Irán, donde las mujeres no pueden circular libremente, y menos de noche. Pero no es una víctima, sino una justiciera. Su feminidad, que encandila a los hombres y los convierte en presa fácil; su chador, símbolo iraní de opresión, se transforma en capa de superheroína.

Hay dos momentos en que el chador se convierte en símbolo de superpoder. El primero, cuando habla con un niño que va en patín. Le pregunta si es un buen chico y le amenaza con ir a por él si no lo es. Chica quiere que las siguientes generaciones de hombres no repitan patrones, no abusen de las mujeres y se lo ordena al niño haciendo alarde de su monstruosidad, mostrando sus dientes y su voz de ultratumba. El niño huye y olvida su patín. La vampira se sube en él y se desliza calle abajo. Su chador ondea con el movimiento. Es una capa al viento.

Esta asociación visual tiene lugar de nuevo cuando oye/percibe la llamada de socorro de la prostituta, a la que el padre de Arash está drogando a la fuerza. Entra en la habitación rompiendo la puerta, en un salto en el que el chador ondea como la capa del superhéroe en el aire. Estas dos secuencias subvierten

la función del monstruo como un peligro para la sociedad y la transforman en una heroína, una salvadora de las mujeres.

Este momento es en el que mata al padre de Arash. «La globalización implica una ruptura general con toda clase de pasados» (Esfandiary, 2012, p. 43) y el padre representa ese pasado. En los títulos de crédito, entramos en la sala, de decoración oriental, en la que un hombre ve un programa de TV en el que hablan de la importancia de los valores tradicionales del padre como sustento económico y afectivo de la familia mientras se inyecta heroína. Es un padre corrupto, débil, que no puede asumir una identificación sólida en términos de origen, nación o tradición. Además, es un hombre victimista y misógino, que culpa a su difunta esposa de sus adicciones, y usuario de prostitución. Es la tarea del vampiro contemporáneo acabar con el reinado de la tradición, del pasado y avanzar hacia el futuro. Aunque han estado vinculados al pasado (aristocracia, castillos, Europa, ...), desde los años 80 los vampiros reclaman el futuro como el lugar donde los «siempre jóvenes» deben habitar. En numerosas películas y series (*Buffy, la cazavampiros* [*Buffy the Vampire Slayer*, J. Whedon, WB y UPN, 1997-2003], la saga *Blade* [S. Norrington, 1998], ...), los vampiros actuales derrocan a los viejos y aristocráticos vampiros, llenos de rituales y normas. Los vampiros urbanos contemporáneos son modernos no solo por su desprecio a los viejos tiempos o su pasión por la música contemporánea, la tecnología o la cultura popular, sino también porque el acto de destruir el orden tradicional de los vampiros para tomar su lugar, reemplazando efectivamente lo viejo por lo nuevo, es una de las características distintivas de la modernidad, de la juventud.

El elemento motor que redime a la monstrea es la cultura popular: el patín, el imaginario del cómic de superhéroes, la música pop, su estética de la *novelle vague*, ... Elementos que hacen que Arash (el chico americano que parece James Dean y que se comporta como una chica), y la chica (una joven iraní con aspecto de Jean Seberg bajo su chador, que no está viva, y que se comporta como un hombre para sobrevivir) se enamoren, y puedan construir o aspirar a un futuro juntos. Se conocen cuando él estaba disfrazado de Drácula, quedan a comer hamburguesas, escuchan pop americano, pero también iraní, y es una canción pop en farsi la que sella definitivamente su unión, cuando él decide ir con ella a pesar de saber que ha matado a su padre. Es el futuro de un mundo globalizado, de una cultura pop juvenil, lo que les

impulsa a irse, como en las películas de vaqueros, hacia el horizonte.

Este último punto también es infrecuente en los relatos vampíricos, ya que el dilema al que siempre se suelen enfrentar los vampiros, y especialmente las vampiras, es su imposibilidad de amar. ¿Cómo amar a un mortal? ¿Hay que convertirlo para que permanezca a su lado? En las distintas historias que han existido, este era el fin de las vampiras, donde acababan muertas rendidas bajo el femenino influjo del sacrificio por amor. En la película de Lilly Ann Amirpour el amor no es el fin del poder o la supervivencia de nuestra protagonista. No se sabe cómo se resolverá, pero no aparece como un problema. El amor entre personas no adecuadas al esquema binario es posible.

La subversión de los elementos represivos en liberadores gracias a la fuerza globalizadora y liminal de la cultura pop internacional, así como reformulación de distintos códigos (cinematográficos y sexuales) a través de la mezcla, y la postulación de una *monstrua*, metáfora de lo híbrido amenazante, como la heroína hace de esta película un curioso engendro en metamorfosis, transformando categorías distintas, e incluso opuestas, en nuevas vías, y que, de alguna manera, reivindicán el poder de los lugares fronterizos para reinventar sus límites. Es la fuerza transformadora de lo monstruoso, de lo liminal.

Capítulo V

Brujas y madres monstruosas

La brujería es una creencia ancestral, extendida por todas las culturas, que conceptualiza al mundo como un lugar en el que sus partes están relacionadas de forma oculta, a veces siniestra. En esa interrelación mágica, las brujas y brujos pueden provocar ataques malintencionados. Esta creencia evoluciona en la historia occidental según la religión dominante, contexto productivo y económico, y división del trabajo en base a género que cristaliza en el monstruo de la bruja tal y como lo conocemos en la actualidad.

En la Edad Media las brujas «fueron acusadas de los más odiosos crímenes: canibalismo, asesinato, castración de víctimas masculinas, así como de provocar desastres naturales tales como tormentas, fuegos y plagas» (Figes, 1980, p. 45). Estos seres del demonio también podían tomar forma como *súcubos* femeninos, o *íncubos*, en su vertiente masculina, ambos extremadamente atractivos, que se introducían en los sueños de la gente. Sin embargo, las autoridades eclesiásticas consideraban estas creencias populares como supersticiones e incluso herejías, tal y como decretaba el *Canon Episcopi* de 906, que estuvo vigente hasta la Edad Moderna.

Durante el siglo xv comienzan las famosas Cazas de Brujas, en concreto, con la publicación del *Malleus Maleficarum* (*El martillo de las brujas*, 1486), sancionado por la bula *Summis Desiderantes* (1484) del papa Inocencio VIII. A pesar de ser un edicto católico, los países protestantes se sumaron, con mucho ímpetu, a la persecución de la herejía y brujería. De hecho, fueron los tribunales laicos de los Estados los que más número

de vistas y sus crueles sentencias realizaron. Se estima que entre mediados del siglo xv y mediados del siglo xviii se produjeron entre 40.000 y 60.000 condenas a la pena capital por ese concepto. La mayor parte de las ejecuciones tuvo lugar en Alemania y los países colindantes; en el sur de Europa tuvo poca incidencia. El proceso de Zugarramurdi fue el único en España de cierto volumen. La aparición de este libro supuso también la preponderancia de la mujer en la brujería, ya que hasta entonces los herejes y/o brujos eran de ambos sexos. La Inquisición, fundada en el siglo xiii, perseguía principalmente a miembros de órdenes religiosas o sectas ajenas o en lidia con la jerarquía eclesiástica. La misoginia de este influyente libro, lectura de cabecera de todos los jueces de los procesos de la Caza de Brujas, sirvió de argumentario para la persecución de esas mujeres acusadas de brujería:

¿Qué otra cosa es la mujer sino una enemiga de la amistad, una carga ineludible, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un perjuicio placentero y una criatura mala por naturaleza pintada con bonitos colores? (...) Es más carnal que el hombre, lo que salta a la vista a tenor de sus innumerables abominaciones carnales (...). (Kramer y Sprenger, 1928, pp. 36-43)

Existen distintas teorías respecto al porqué de la cruel persecución, pero la más influyente es la expuesta por Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2010). La italiana analiza el proceso desde el análisis de la acumulación primitiva de Marx incluyendo una perspectiva feminista y una crítica a la teoría del cuerpo de Foucault, quien no tiene en cuenta la reproducción. La caza de brujas se explica como parte de una contrarrevolución en el marco de un colapso demográfico por la peste negra. El capitalismo surge como respuesta a la crisis del poder feudal, y a la derrota de las revueltas campesinas se le suma la caza de brujas y, por último, la expansión colonial. «Este es el contexto histórico en el que se debe ubicar la historia de las mujeres y de la reproducción en la transición del feudalismo al capitalismo, en Europa y América» (Federici, 2010, p. 97). La crisis de población de los siglos xvi y xvii convirtió la reproducción y el crecimiento poblacional en un asunto de Estado. Cualquier forma de control de la natalidad era severamente castigada y se demoniza la sexualidad no reproductiva, despojando a las mujeres de cualquier atisbo de decisión so-

bre sus cuerpos, que se convirtieron en un bien común. A finales del siglo XVII surge, según la investigadora, un nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal, casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras, y siempre ocupada con sus tareas, valorada por su instinto maternal.

La concepción de la bruja se consolida, desde entonces, en el reverso oscuro de la feminidad establecida desde el siglo XVII: la anti-ama de casa, la mala madre. Diane Purkiss (1996) realiza en su libro *The Witch in History. Early Modern and Twentieth Century Representations* un análisis de los testimonios acusatorios de las vecinas de Inglaterra, denuncias hechas por otras mujeres que las acusan en base a anécdotas de la vida cotidiana. Los relatos aglutinan elementos de la vida doméstica alrededor de la rica y elaborada red de significados culturales que otorgaron a las tareas productivas, fundamentales en la construcción de la identidad femenina. «Las historias de brujería de las mujeres quedaron atrapadas en esta red de significados. Para las mujeres, una bruja era una figura contra la que una se podía leer e incluir su propia identidad social como esposa y madre» (Purkiss, 1996, p. 94).

Concretamente, Purkiss pone la atención en que las brujerías y hechizos tienen lugar de una vecina a otra en el marco de las actividades domésticas: leche que se agria, vacas que no dan leche, ... y que ponen en cuestión la autoridad de la ama de casa en su propio hogar. «Las mujeres son responsables de preservar los límites de la vida social y cultural» (Purkiss, 1996, pp. 96-97). En este sentido, la bruja desordena, contamina y ensucia el trabajo femenino y, por lo tanto, el orden cultural prevaleciente. Así analiza Purkiss el testimonio de la señora Bennet respecto a los hechizos que dijo haber sufrido por parte de su vecina, y que trastocaron su comida y la salud de sus animales:

La bruja es una especie de anti-ama de casa, su propia Otra tenebrosa que causa contaminación donde debería haber orden (...) La bruja es una anti-ama de casa porque usurpa la autoridad de Bennet sobre el hogar para maltratarlo, invertirlo. (...) La bruja es la identidad que Bennet debe reprimir para definirse a sí misma, para crear su propia identidad como ama de casa. (Purkiss, 1996, p. 97)

La bruja, según interpreta esta autora, es la anti-ama de casa y la anti-madre. Las brujas son el reverso de la feminidad de la Edad Moderna: la de ama de casa laboriosa y madre amantísima.

Todas las características que definían a las brujas en estos juicios se mantienen hoy en día.

Como reverso oscuro de la ama de casa, su espacio asignado es el hogar. Por otro lado, como encarnación oscura de la maternidad, el cuerpo de la madre es una casa para el bebé en curso, un contenedor, un objeto pasivo que es poseído y habitado por alguien más. La analogía es absoluta y la casa es su encarnación. En los juicios recogidos por Purkiss se habla de quemar o alterar la casa de la bruja para dañarla y/o romper los hechizos. En el folklore occidental, la casa de la bruja es ese lugar alejado de la civilización, de lo reglado y domesticado, generalmente escondido en lo profundo del bosque, en el corazón de lo salvaje, hacia donde atrae a niños para comérselos. Si el espacio natural, donde ejerce su autoridad y control la ama de casa es su hogar, lo mismo sucede con la bruja, aunque ella desarrolle actividades domésticas tenebrosas: cocina ungüentos y pócimas en vez de comida, usa la escoba para volar, come niños en vez de darles de comer. El fuego, el puchero y la escoba son los objetos que componen la imagen estereotipada de la bruja, todo ellos vinculados a las tareas del hogar.

Por otro lado, el trabajo ingente que las amas de casa llevaban a cabo en la Edad Moderna consistía, como hemos dicho, en mantener el control, los límites de lo cultural frente al desorden de lo salvaje. Ese límite era sobrepasado muchas veces por la bruja, que bien dejando o llevando algún objeto, traspasaba la frontera y arrebató la autoridad de la mujer de la casa en su gestión. La amenaza de la bruja era el miedo a la inestabilidad de esos lindes. Así mismo, la división de fuera hacia dentro también se imponía de adentro afuera, es decir, las mujeres no podían salir al espacio público sin que su honorabilidad se pusiera en entredicho.

El papel del ama de casa implica mantener límites, límites entre la naturaleza y la cultura, entre el interior y el exterior, la contaminación y la pureza. (...) la esposa virtuosa debe «quedarse en casa»: esto significa tanto quedarse en casa como hacer las tareas del hogar. La relación entre este modelo de contención doméstica y el modelo del cuerpo casto y cerrado de la mujer virtuosa es clara. Por el contrario, las mujeres que no estaban virtualmente encerradas se asociaron con la disponibilidad sexual, el despilfarro económico y el desorden político. Los límites físicos de la propiedad se identifican con los límites sociales de la propiedad. (Purkiss, 1996, p. 97)

Las brujas, en los relatos de los procesos, no solo salían de sus casas, sino que volaban en sus escobas, libres y ligeras, hacia orgías sexuales.

La asociación entre cuerpo y casa (cuyos límites las brujas rompen) nos lleva a la concepción misógina del cuerpo femenino como un lugar de desorden, permeable, que gotea líquidos (leche, sangre, fluidos, líquido amniótico...), y que es capaz de estirarse y deformarse para albergar a otro ser. El cuerpo masculino, en cambio, es seco, estable, definido en sus límites. El cuerpo de la bruja carece de límites claros y transmuta en objetos y animales. «Esta fluidez proteica», relata Purkiss, «era aterradora porque significaba que había una incertidumbre perpetua sobre la identidad “verdadera” de la bruja» (1996, p. 125). Sólo se podía atacar a la bruja en su forma humana o a través de su casa, en la que el robo o destrucción de una teja u otro elemento podría ser una forma de anticonjuero o dañar a su dueña.

Como cuerpo-contenedor que alberga otra vida, en la Edad Media y en la Moderna se creía que los humores de la embarazada afectaban al feto.

La madre debe evitar sentimientos poco femeninos de ira, frustración y furia si quiere evitar un aborto espontáneo. Estos sentimientos caracterizan a la bruja como lo contrario de lo que debería ser la mujer del siglo XVI y XVII. Nuevamente, la bruja es la Otra Tenebrosa de las mujeres de la Era Moderna, expresando y actuando sobre los deseos que otras mujeres deben reprimir para construir su identidad como madres. (Purkiss, 1996, p. 100)

Esta contención de emociones negativas respecto a los hijos sigue existiendo y, de hecho, constituye uno de los tabús más poderosos y asentados de nuestra sociedad contemporánea, que censura cualquier muestra de ambivalencia en la crianza. Sólo hay un tipo de madre: abnegada, siempre solícita, amorosa, nutriente, protectora y asexuada. Como madre oscura, la bruja también está siempre relacionada con la comida como lo está cualquier madre. La manzana de Blancanieves y la casita de chocolate son elementos de embrujo que no nutren, sino que perjudican.

Asimismo, y según las delirantes declaraciones de los juicios de la Caza de Brujas, la bruja se transmuta en animal para chupar la leche del ganado (es la madre que no da el pecho,

sino que lo chupa), o amamanta a su «*familiar*»¹¹ a través de la «marca de la bruja», normalmente un pezón desplazado a una zona genital u otra parte del cuerpo asociada con la contaminación. Tanto la transmutación a animal como el amamantamiento a uno de ellos cuestiona la división entre humanos y animales, recalcando la desafiante monstruosidad de la bruja. La invención del «*familiar*» es producto de unas élites que buscaban la huella del demonio durante los juicios, un poder masculino superior del que emana el poder de la bruja. El campesinado inglés, sin embargo, atribuía el poder autónomo de la bruja a su cualidad antimaternal. Como fusión de ambos relatos surge el *familiar*.

1. Brujas y feminismo

El carácter misógino de su caza hizo que la bruja fuera una *monstrua* reivindicada por las feministas desde las primeras manifestaciones sufragistas. Las activistas de aquella época asociaron la represión y violencia física institucional que sufrieron al concepto de Caza de Brujas. Se posicionaron claramente como un eslabón más de la cadena histórica de lucha contra la opresión patriarcal comenzada siglos atrás, así como para caracterizar a sus oponentes tan crueles e ignorantes como sus antecesores.

La segunda ola feminista de los años 60 y 70, en cambio, ahondaron en los poderes, mágicos o no, que las brujas pudieran tener por ser mujer. En un momento de contracultura, las nuevas religiones y cultos paganos florecieron. El caso más famoso es el de WICCA, un culto pagano que se autoconsidera la religión de las brujas y se basa en la interpretación de la caza de brujas de Margaret Murray (1921). Esta egiptóloga, cuya teoría tuvo mucho éxito, aunque nunca fue respaldada por los historiadores, creía que se persiguió a las brujas porque eran miembros de una religión pagana precristiana. WICCA es la restauración de ese supuesto culto y sus miembros se autodenominan brujas y brujos. Hoy en día tiene entre un millón y medio de adeptos en EE. UU.

¹¹ El «*familiar*» es un demonio que adquiere la forma de un animal y que vive con la bruja, quien lo cría. Ambos se protegen mutuamente y suele pasar a otras generaciones de la bruja. Tradicionalmente es un gato negro.

Por otro lado, las feministas de la diferencia, otra rama de la segunda ola, en la onda del New Age, mantuvo que los hombres y las mujeres son diferentes espiritualmente, y las mujeres tienen un poder mágico intrínseco por el que toda mujer es una bruja.

Otra interpretación más secular considera que las acusaciones fueron hechas para acabar con las profesionales que poseían conocimientos en ámbitos como la agricultura, la curación, partos y que gozaban de independencia financiera, social y sexual. El término bruja se aplica a la mujer que no acata las normas del patriarcado, una rebelde política. Las brujas eran feministas, las feministas son brujas. De ahí el grupo WITCH, Women's International Terrorist Conspiracy from Hell, un grupo de *performance* activista que escenificaron, como la acción más famosa, un encantamiento en Wall Street para hundir la Bolsa¹².

Su relación con el feminismo también se ha visto reflejada en la figura de la bruja adolescente, especialmente en series de televisión. Este subgénero tuvo su mayor apogeo en la TV de los años 90 y trataba, principalmente, sobre cómo las adolescentes aprenden a dominar y a asumir unos poderes sobrenaturales. Esta nueva forma de encarnar a las brujas se diferencia de la monstrea que viene dominando nuestra imaginación desde el siglo XVI, y que tiene más que ver con un mundo posfeminista en el que hay que aprender a combinar el poder que las mujeres —algunas— pueden llegar a tener con la feminidad tradicional. Además, los relatos se articulaban en base a la idea de unidad del grupo femenino, lo que constituía un gran atractivo para la audiencia femenina joven por la experiencia vital en la que se hallan. Series tan exitosas en la época como *Sabrina, cosas de brujas* (*Sabrina, the Teenage Witch*, N. Scovell, ABC, 1996-2004), y *Embrujadas* (*Charmed*, B. Kern, WB, 1998-2006) han tenido sus respectivos *remakes* en 2018, con más o menos éxito. La nueva *Sabrina* muestra grandes diferencias con su predecesora, que da paso a unas brujas jóvenes mucho más enfadadas, poderosas, y reivindicativas ante las injusticias de género. Nos encontramos ante una bruja adolescente renovada, no tanto como un monstruo al que hay que temer, sino como referencia femenina aspiracional, alineada al feminismo de la cuarta ola, que es capaz de autodenominarse «feminista» en un producto *mainstream*.

¹² Curiosamente, la Bolsa cayó significativamente al día siguiente.

2. La bruja en el cine y la televisión: inicios

La primera película de terror que inaugura la representación de la bruja en el celuloide es *Haxän* (B. Christensen, 1922), un peculiar híbrido entre documental, ficción y cine experimental. El director y actor danés adapta el famoso *Malleus Maleficarum*, el libro alemán que sirvió como argumentario en los juicios de la Caza de Brujas europea. Christensen expuso una delirante visión de la brujería y la superstición mediante imágenes oníricas, sobrenaturales, muchas veces brutales, crueles y sexuales. Defendió su dureza porque, según él, iban dirigidas a autoridades y profesionales, en pos del interés científico y no a las masas. Sin embargo, la película obtuvo un gran éxito entre el público de la época. Especialmente celebrados son los momentos de las brujas cabalgando los cielos en sus escobas hacia el Sabbath. Gubern (2014) califica la película de documento gráfico único y pavoroso sobre las prácticas de la brujería y su represión, una película que es algo más que un documento arqueológico sobre la superstición.

Haxän presenta tres tipos de brujas: la vieja alcahueta, la madre víctima de la fiebre de las denuncias y la poseída. La vieja alcahueta, similar a la Celestina de la literatura española, cocina ungüentos y pócimas de amor con los elementos más siniestros: dedos de ahorcados, sapos, culebras, sogas de ahorcados. Pobre, anciana, débil, busca maneras de ganarse la vida y es denunciada por Ana y su familia, ya que el marido de ésta está enfermo, y la responsabilizan a ella. Christensen contrató a una vendedora de flores que conoció en la calle como protagonista para resaltar la continuidad del vínculo entre la pobreza, la vejez y el género. La pobre mujer es torturada y confiesa delirios satánicos. Sabiéndose condenada a muerte, denuncia a muchas otras mujeres para que le acompañen en su aciago destino; la primera, Ana, la costurera y su delatora.

Las torturas hacia Ana son de índole sexual, y delatan una misoginia que se basa en la creencia de que la mujer, por su belleza, está más cerca del Demonio, es una intermediaria entre éste y el mundo, y es dañina para el hombre y su virilidad.

Por último, Christensen recupera los sucesos en los conventos franceses de los siglos XVI y XVII, en los que se desató una fiebre de posesiones demoníacas entre las monjas. El más famoso fue el sucedido en Loudun, en 1634, en el que la congregación ursulina sufrió una posesión diabólica colectiva. El padre

Urbain fue acusado de ser el responsable y fue quemado en la hoguera. Huxley publicó *Los diablos de Loudun* en 1952, basándose en estos hechos y Ken Russell filmó *Los demonios*, con Vanessa Redgrave, en 1972.

Christensen cuenta la posesión histérica de una monja para ilustrar la fina línea que separa la posesión demoníaca y la socorrida histeria, ambas dolencias con poca o ninguna base científica que castiga y encierra a las mujeres por el simple hecho de serlo. Esta primera película estableció varios elementos en el estereotipo de la bruja y lo vinculó con la misoginia y el oscurantismo patriarcal.

Hasta finales de los años 50 no vuelve a aparecer la brujería, encarnada o no en la forma de la bruja. Una excepción es *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*, M. Robson, 1943), que inaugura el terror conspirativo de sectas, satanistas, brujos y brujas. Como excepciones a la proliferación de este subgénero que dominó las carteleras, nos encontramos con títulos como *Una cita con el diablo* (*Night of the Demon*, J. Tourneau, 1957), *Arde, bruja, arde* (*Night of the Eagle* o *Burn, Witch, Burn*, como se tituló en EE.UU., S. Hayers, 1962), *Aquelarre* (*The City of the Dead*, J. Llewellyn Moxey, 1960) o *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, M. Bava, 1960).

Tal y como constata Tudor en su libro seminal *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movies* (1991), es en la entrada en los años 70 cuando la mayor parte de las películas de miedo tratan sobre brujería y maleficios. Sin embargo, no están centradas en la figura de la bruja, sino que ésta se diluye en grupos de religiones perversas, cultos satánicos que manejan malévolos hilos para lograr sus fines. Las congregaciones conspirativas vinculadas a ritos antiguos o al Diablo son las tramas recurrentes. La más famosa es *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, R. Polanski, 1969). Por otro lado, películas como *El general Witchfinder* (*Witchfinder General*, M. Reeves, 1968) o *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, R. Hardy, 1973) inauguran lo que se denomina *folk-horror*, un subgénero que se enmarca en lo rural, un terror que proviene de lo salvaje o no domesticado. En estas producciones, los grupos satánicos y/o mágicos atrapan, de forma manipulativa y perversa, a inocentes urbanitas.

Por ello, contrasta el estreno de una película que recupera a la bruja del *Malleus Maleficarum*, objeto de esta investigación. Nos referimos a Dario Argento y su trilogía sobre las Tres Madres.

3. La madrastra de Blancanieves revisitada por Dario Argento: *Suspiria* (1977)

Dario Argento es un director enmarcado dentro del *giallo*, un género cinematográfico exclusivamente italiano, principalmente, de los años 60 y 70, e inaugurado por Mario Bava con *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1962), y que incluyó un amplio rango de producciones (terror gótico, investigaciones policiales, suspense melodramático y películas conspirativas). Dario Argento fue uno de los autores más prolíficos del género, director de *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), *El gato de las nueve colas* (*Il gatto a nove code*, 1971) y *Rojo profundo* (*Profondo rosso*, 1975), entre otros títulos y conocido, en particular, por su trilogía de las Tres Madres.

El italiano revolucionó el género de terror en varias de sus convenciones. Contemporáneo de un cine de terror norteamericano plagado de psicópatas que mataban mujeres con sierras mecánicas, Dario Argento, en cambio, elige a las mujeres como asesinas en varias de sus películas. En la trilogía de las Tres Madres, también el mal es femenino, encarnado en la figura de la bruja. *Suspiria* (1977) e *Inferno* (1980) son los dos primeros títulos que concluye en 2007 con *La madre del mal* (*Terza Madre*). Tiene como protagonistas a las Tres Madres, tres malvadas brujas hermanas, que habitan en ciudades distintas: *Mater Suspiriorum*, en Friburgo; *Mater Tenebrae*, en Nueva York y *Mater Lacrimarum*, en Roma. Argento rescata para su creación un capítulo del libro *Suspiria de Profundis* (1845), escrito por Thomas de Quincey, en el que describe a las tres hermanas, profundamente malvadas. Argento desarrolla un relato secundario y dedica cada película a una de las nigromantes.

Suspiria trata de la aventura de una adolescente americana que llega a Friburgo, a una famosa academia de danza. Pero la escuela alberga un aquelarre de brujas capitaneada por Helena Marcos, la Madre de los Suspiros, que mata y aniquila a todo aquel que la descubre o desafía.

Dario Argento siempre admitió que los monstruos que realmente lo atemorizan desde niño son las brujas, y que realizó las dos primeras películas de la trilogía, especialmente *Suspiria*, como una versión cruel y despiadada de *Blancanieves*. Para ello utiliza los tres colores básicos de la cinta de animación: rojo, azul y amarillo, para exagerarlos, convertirlos casi en fluorescencias y pervertir la inocencia en un grito excitado de los sentidos.

3.1. *El cuerpo del monstruo, el cuerpo del espectador, el cuerpo fílmico*

Una de las claves del éxito de las películas de Argento es que, tanto en *Inferno* como en *Suspiria*, no podemos ver a las brujas hasta la resolución de la historia. Su representación no es visual, no es corpórea, pero su presencia es constante, temible y poderosa. Asistimos aterrorizados a la entrada de la protagonista en el nido de brujas, envuelta por una temible amenaza que, aunque no es visible, es real, física de alguna manera. ¿Cómo lo logra Dario Argento? ¿Cómo transmite la corporalidad de la presencia de la Madre de los Suspiros?

El primero y más importante de los elementos es la música y los sonidos. En *Suspiria* se establece la asociación entre la bruja y la banda sonora desde la secuencia de títulos de crédito. La cinta comienza con el tema «Opening to the Sighs», de la banda de rock progresivo Goblin. Sobre negro, los títulos se sobrep imprimen en blanco mientras suenan unos tambores *in crescendo* hasta el título, cuando se les suman unos violines chirriantes que culminan con un gong, que asemeja a una puerta que se cierra. El título desaparece y mientras se lee el reparto se escucha lo que será el tema central, la pieza que asociaremos a la presencia de la Madre de los Suspiros. Ésta contiene dos texturas: el ulular, infantil y aéreo sonido de la celesta y las atronadoras percusiones. Ese audio resuena en el cuerpo del espectador, es una «emoción sonora palpitante visceral», tal y como lo describe Tony Mitchell (2009, p. 93). El cuerpo de la bruja se hace carne, resuena y se mimetiza en el cuerpo del espectador a través de la vibración de la música y de sonidos como suspiros, respiraciones y gemidos creando una atmósfera claustrofóbica desde el arranque. La bruja es un ser sonoro, un «*acousmètre*».

Michel Chion acuñó el término «*acousmètre*» («acusmático», que se oye sin ser visto y «ser») y que define como un ser acústico a aquel que existe dentro de la diégesis, pero al que no se le ve (Chion, 1993). Es una voz sin cuerpo que parece venir de todas partes y por lo tanto no tiene claramente definidos los límites de su poder. Lo puede ver todo, es omnisciente, omnipotente y tiene el don de la ubicuidad. La Madre de los Suspiros es poderosa hasta el punto de desafiar al poder de la mirada.

En *Suspiria*, la relevancia del sonido (música y ruidos) cuestiona la centralidad de la mirada, convirtiendo la expe-

riencia cinematográfica en algo sensorial, corporal. El espectador no necesita ver a la bruja para sentirla, es todo su cuerpo el que percibe y entiende (Sobchack, 2004; Barker, 2009, entre otros). *Suspiria* es una película exagerada, extrema en su planteamiento visual y sonoro, no sólo por el color, los encuadres, la edición y la banda sonora de rock progresivo, así como por la representación de una némesis panóptica y acústica, sino también por la crueldad de los asesinatos, su sadismo, y su cuidada puesta en escena para crear asco además de miedo. El exceso sensorial y emocional representado en la pantalla tiene su eco en el cuerpo del espectador quien, a pesar de sí mismo, reproduce o «mimetiza» lo que sienten los cuerpos de la proyección. Es una película que apela a los sentidos, a la visceralidad, al cuerpo del espectador o el *sensorium* (Ndalianis, 2012). De hecho, el éxito del género consiste precisamente en lograrlo, en saber calcular su «respuesta corporal» (Williams, 1991). *Suspiria* no necesita mostrar al monstruo para temerlo, para sentirlo, para hacerlo corpóreo y real: es todo nuestro organismo quien lo teme, lo percibe y lo comprende. El cuerpo entiende a través de todo su cuerpo.

Además, la ubicuidad propia del ser acústico (*acousmètre*) le obliga a encarnarse en distintos lugares. Uno es en la propia cámara de la película. En algunas ocasiones, la mirada del filme es la mirada de la bruja. El cuerpo de la bruja es el cuerpo fílmico. Esa mirada que todo lo ve, que todo lo controla, es la mirada panóptica que domina sin ser vista; es, en el fondo, la propia mirada del cine. Argento deja constancia de este hecho al incluir su rostro dentro de un reflejo, del universo referencial de la Bruja, tal y como explicaré más adelante. La pregunta, sin embargo, no es quién posee la mirada o quién es el observado, sino, por el contrario, entender la emoción de la experiencia cinematográfica como corporal, puesto que está construida intencionalmente para que nuestros cuerpos se hagan eco de lo que los cuerpos en la película, o incluso el cuerpo de la película (Sobchack, 1992), padecen.

3.2. *Los lugares de la bruja*

La Madre de los Suspiros se encarna en su casa. Ella y la academia son una. La escuela de danza es un edificio modernista que respira, cruje, se queja; es un espacio orgánico. Las puer-

tas son idénticas, los pasillos se confunden; es un laberinto del que no se puede escapar. Todo se sabe en la casa, todo se escucha, los sonidos se trasladan de un cuarto a otro a través de ventilaciones y conductos internos, como un sistema circulatorio, porque es el cuerpo de Helena Marcos. Un cuerpo que, como veremos al final de la película, es monstruoso, aberrante y repugnante: un cuerpo podrido, muerto en vida. Lo anticipamos cuando llueven gusanos en las habitaciones, sobre el cabello de las jóvenes. La protagonista se queda sola en su cuarto y comienza a peinarse (Imagen 69). Las ventanas tiemblan, toda la casa parece ajustarse a la llegada de un viento, un volumen, una presencia. Entonces pequeños gusanos blancos, aquellos que nacen en la carne muerta y podrida, comienzan a caer sobre el pelo de Suzy. Cuando se da cuenta comienza a chillar, junto al resto de estudiantes del lugar.



Imagen 69

De formas curvas, orgánicas, la casa es la madre (Imagen 70). No hay lugar para el poder masculino, cuyo espacio es, tradicionalmente, la calle. La academia/casa/cuerpo de la bruja es un lugar donde los pocos hombres que hay no tienen poder: un ciego, un adolescente, un deforme y un niño inquietante. Son madres, pero no hay padres, nadie puede desafiarlas. De hecho, cuando el pianista les amenaza con desvelar sus secretos tras una discusión, éste es asesinado.

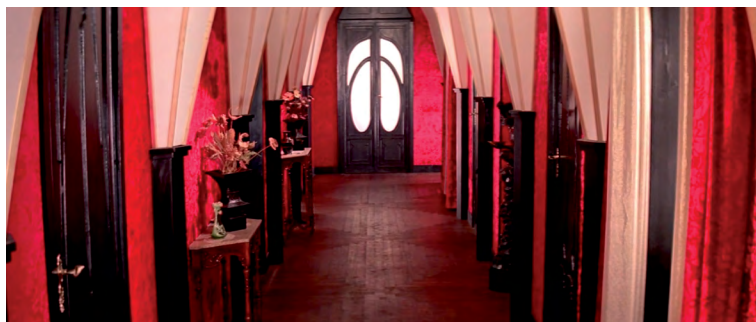


Imagen 70

El crimen tiene lugar en un gran espacio vacío, a los pies de dos edificios de corte neoclásico construidos durante el Tercer Reich (Imagen 71). La Madre de los Suspiros elige este lugar muerto para ejercer su poder maléfico.



Imagen 71

Sonidos, sombras, el edificio se transforma en la encarnación de la bruja: es su cuerpo. En el juego de plano, contra-plano, entendemos que la construcción neoclásica es la interlocutora, está comunicando, ejerciendo su poder. El montaje, que aúna planos desde perspectivas imposibles (contrapicados, laterales, picados con el sonido del aleteo de alas, detalles del edificio, plano de Daniel y contraplano del edificio) refuerza la idea de que la incorpórea bruja se materializa en esa construcción, de aire inquietante por su lente angular, que se deforma en los laterales.

Este monumento es un lugar muerto por dos motivos: se trata de la plaza Koningsplatz (Imagen 71), sita en Munich, donde se acostumbraba a celebrar los actos nazis de la época, muy aficionados a la estética neoclásica. Estos edificios ya no tienen el uso político que le atribuyeron, y son lugares que simbolizan dos civilizaciones pasadas, desaparecidas: una, la nacionalsocialista; la otra, la greco-romana. El gran espacio al que se adentra el pianista ciego le deja indefenso ante la mirada de la historia, de la muerte, de lo extinto, y, por qué no, de la disciplina panóptica que supuso el nazismo (el fascismo en Italia) que controlaba amenazante a todos los ciudadanos. Cabe resaltar el *zoom* en plano corto del águila imperial (Imagen 72), que corona la secuencia, reforzado por el sonido que, tras un gemido, se queda en silencio, y que acentúa la vinculación entre nazismo y ocultismo, entre la muerte y la bruja.

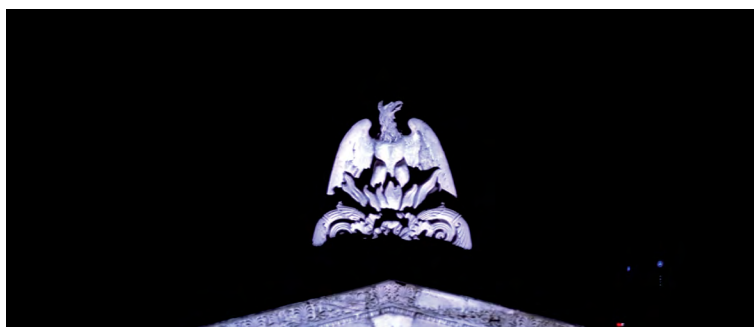


Imagen 72

Es entonces, sometido bajo la mirada de la que no se puede ver, cuando ordena al perro guía, concretamente, un pastor alemán (quizá un guiño al nazismo), que mate a su dueño.

El poder que posee sobre los animales es coherente con un poder omnipresente, capaz de convocar lluvias (tal y como hace al principio y al final de la película), que domina la Naturaleza. Se reitera, por lo tanto, la asociación mujer/naturaleza/irracionalidad, a la que se opone la tríada hombre/civilización/racionalidad. De hecho, cuando desaparece su mejor amiga, Suzy acude a hablar con el psiquiatra que la atendía, para constatar que las brujas pueden tener una explicación científica parcial. Es llamativo comprobar cómo el espacio que se asigna al mundo racional, el que permanece libre

del influjo de la Bruja, es el de los psiquiatras, los expertos y sabios hombres de ciencia, que se reúnen en una moderna edificación con amplias cristaleras y eficiente diseño rectilíneo, de formas limpias, racionales. La Academia, en cambio, es de estilo modernista y todo son formas orgánicas, redondas, curvas, repletas de color y motivos florales (Imágenes 70 y 73).



Imagen 73

Durante la conversación, se levanta viento, un plano aéreo nos inquieta y al final de la charla entre la protagonista y el psiquiatra, comienza a sonar el tema central. La cámara hace un *zoom* hacia el reflejo de ambas figuras en las cristaleras del centro científico, difuminadas, poco claras, desdobladas (Imagen 74), como si, por un lado, la racionalidad ya no fuera algo tan definido, tan claro; y por el otro, la Madre Suspiriorum les estuviera escuchando.



Imagen 74

Si nos fijamos bien, durante menos de un segundo hay otro rostro en la esquina izquierda del encuadre (Imagen 74). Es el director, Dario Argento. Con este guiño, el realizador asocia su autoría con la figura de la bruja, en un juego de identidades: ¿quién lo sabe todo?, ¿quién lo ve todo?, ¿quién es la película?

La bruja se alinea en el poder misterioso de la naturaleza ya que domina sus elementos y sus criaturas; y, por otro lado, tiene una feminidad carente de atractivo (de hecho, no tiene ni cuerpo). Es una mujer ilimitadamente poderosa y «fea», no deseable. ¿A qué desafía esta monstruosidad? ¿Al sistema de ciencia de los hombres? ¿O al *statu quo* del deseo? Tal y como mantiene Cohen, «lo femenino y los otros culturales siempre han sido suficientemente monstruosos por sí mismos en la sociedad patriarcal, pero si encima amenazan con mezclarse, la economía del deseo al completo está siendo atacada» (Cohen, 1996, p. 15).

La película presenta dos tipos de feminidad enfrentadas: por un lado, y en el contexto de una academia de ballet, una disciplina visualmente delicada, etérea, de cuerpos delgados y frágiles, tenemos a unas jovencitas que son víctimas potenciales, desvalidas, inocentes, sin saber que se encuentran en un nido de arpías. Por otro lado, las brujas son la feminidad contraria, la inadecuada, la de mujeres viejas (y, por lo tanto, no fértiles), feas, fuertes, con autoridad, crueles, madres solteras (¿y quizá homosexuales?). Mujeres que cuestionan, otra vez, el sistema patriarcal al no encajar en sus esquemas. Pero, a la vez, reafirmando su feminidad en la medida en que apenas se mezclan con hombres y el espacio es «femenino» en su decoración y sus formas.

Esa feminidad que no despierta el deseo masculino reitera el uso de un elemento tradicionalmente de seducción como es el espejo, haciendo un siniestro *remake* de la madrastra de Blancanieves. De la misma forma que las brujas de los cuentos observaban lo que sucedía en el agua de sus calderos, en la bola de cristal o en un espejo, todo objeto brillante o agua sirve para transportar a Helena Marcos. No lo usa para enfrentarse a él, para resultar más deseable; ella lo usa para expandir su poder (Imagen 75).

Las brujas de esta película son mujeres que resultan amenazantes porque cuestionan el sistema del deseo. Frente a las deseables, dulces e inocentes jovencitas, que no tienen ningún poder, y que los hombres pueden tutelar, conquistar o dominar, tenemos a las feas, crueles y poderosas brujas que no necesitan de hombres, que ni siquiera son deseadas por ellos. Porque ¿qué es una mujer no deseable y con poder? Es... un hombre.



Imagen 75

La apelación al monstruo de la bruja como un monstruo que oscila entre ambos géneros se realiza desde el principio de la película. Al comienzo de la cinta, la Mater persigue a la alumna que ha descubierto su morada secreta y ha huido, y la mata.



Imagen 76

En esta secuencia vuelve a aparecer el cristal como espejo. La joven percibe una presencia fuera de la casa y acerca la lámpara a la ventana para intentar ver qué hay fuera, aunque sólo puede ver su reflejo. Entonces, la Bruja sin cuerpo, consigue resquebrajar la ventana con uno de sus brazos y aprieta su cabeza contra el cristal hasta romperlo con su cara. Esos brazos son peludos, masculinos, incluso simiescos (Imagen 76). Hace pensar que es un hombre a quien pertenecen esas extremidades. Luego la acuchilla. El uso del cuchillo es innecesario cuando se es una

bruja de incalculable poder. Sin embargo, la penetración de un elemento fálico vuelve a hacernos suponer que estamos ante la presencia de un ser de género masculino. Este recurso lo usa el director italiano en distintas películas suyas, haciéndonos dudar del género de la asesina. Pero más allá de ser un truco de guion para aumentar el suspense, en esta ocasión se muestran las extremidades velludas y con garras para representar a la bruja como un monstruo que fluctúa entre los géneros, que puede retorcer su identidad femenina y penetrar el cuerpo de una bella joven, pero sólo como un versión animalesca o monstruosa de hombre. En esta perversión de lo masculino, el falo es el cuchillo; y las manos, aniquiladoras. El monstruo posee un género híbrido, una violencia física cometida por lo masculino¹³, un poder panóptico femenino.

Hay un detalle en el acuchillamiento en el que el corazón está expuesto y el cuchillo lo atraviesa. La bruja, en su versión hombre, le rompe el corazón a la chica. Es como el cuento de Blancanieves y el soldado que debe traer el corazón de la niña. Pero en esta ocasión el corazón sí es aniquilado. El cuento de Dario Argento no tiene piedad.

4. El *remake* de *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018): el cuerpo como fuente de poder

Suspiria ha sido una película que ha marcado tanto la historia del cine de terror como la del medio artístico en general, y Luca Guadagnino tuvo el coraje de rodar una adaptación en 2018. El resultado es interesante incluirlo en este libro ya que se aprecian cambios sustanciales respecto a ciertos elementos constituyentes de la bruja.

Si en la primera película, el sistema de deseo obligaba a anular al cuerpo para permitir la posesión del poder, como amenaza a la economía del deseo (Cohen, 1996), Guadagnino apuesta por situar al cuerpo como origen de este y no a través de la belleza; esto es, el poder nace de la acción, del cuerpo orgánico en movimiento, la corporalidad entendida como agencia. En la primera película, la academia de ballet no era más que una excusa para

¹³ También debemos contextualizar la película en un periodo en el que no era habitual representar a la mujer ejerciendo la violencia; esto se vuelve más frecuente a partir de los años 90 y, principalmente, en el cambio de siglo.

mostrar un ramillete de jovencitas esbeltas y nunca aparecía el esfuerzo físico, el sacrificio y sufrimiento que exige esta disciplina artística. Ellas eran objetos de deseo, cuerpos virtuosos en la medida en que resultaban deseables, no eran protagonistas de su acción. Guadagnino convierte la danza en el corazón de la película por diferentes razones.

En primer lugar, el director sustituye la palabra por el lenguaje del cuerpo. Para recrear un mundo mágico, en el que todo está interrelacionado de una manera oculta y siniestra, Guadagnino necesita un elemento anterior al verbo, que posea una gramática que se entienda mediante el impacto sensorial más que mediante la comprensión lingüística. En este sentido, cabe recordar el postulado lacaniano (a quien se le hace una referencia en la película) explicado por Kristeva (1982) en el que el padre es el verbo y la madre lo presimbólico, lo preverbal. El padre es equivalente a la Ley simbólica, consiste en una separación del niño con respecto al deseo presimbólico o extradiscursivo de la madre, y son los rieles de la identificación con el nombre o la Ley del padre la vía de acceso a lo simbólico y, por lo tanto, alcanzar estatuto de Sujeto (Lacan, 1984). De esta manera, la danza se convierte en un lenguaje, preverbal, vinculado a la madre y a lo femenino, ajeno al poder masculino, a la Ley del padre.

Por otro lado, la danza es la cultura de la presencia, «la importancia del espacio, su alejamiento de la dimensión de significado, a través del ritmo, por ejemplo, y la concentración central en el cuerpo» (Gumbrecht, 2012, p. 122). Las coreografías repetitivas, abruptas, de movimientos secos y arduos, planificadas para realizarse en grupo nos remiten a rituales paganos, a movimientos que tejen significados anteriores a las palabras, en los que «el cuerpo se convierte en mediador entre las dos fuerzas antagónicas. Materializa la posibilidad de una fusión entre dos mundos, el mundo terrenal y el mundo transcendental» (Úbeda Sánchez, 2019, p. 359). Como decía Deleuze,

el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento ha de sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. (Deleuze, 1987, p. 251)

El propio De Quincey, el escritor de las Tres Madres en el que se basó Argento, escribía:

Ellas ¿hablan, entonces? ¡Oh, no! Fantasmas poderosos como éstos desdeñan las flaquezas del lenguaje. Pueden emitir voces a través de los órganos del hombre cuando habitan en corazones humanos, pero entre ellos no hay voz ni sonido; el silencio eterno reina en sus reinos.

Por otro lado, el cuerpo de la mujer en esta película no está sexualizado —a pesar de aparecer muchas veces desnudo—. Su poder no es el de la seducción, no está orientado hacia el reconocimiento masculino. La relación entre la belleza y el poder rompe las convenciones de género. Si tradicionalmente el poder femenino solo puede provenir de su belleza, y si no es así, la fuente es oscura y malvada. Mientras en la película de *Argento*, la bruja poderosa representa la fealdad más putrefacta posible, la descomposición monstruosa o excesiva de la edad, la joven protagonista era bella y encarnaba la bondad y la justicia. La primera mostraba un poder ubicuo sin cuerpo, y si lo mostraba era simiesco y masculinizado o putrefacto. La joven, por el contrario, estaba desposeída del poder, pero contaba con la virtud que otorga la belleza. Suzie, en la versión del siglo XXI, también es joven y bella, pero se alza como la verdadera *Mater Suspiriorum*, trasciende esa dicotomía. La *final girl* se revela como la monstrea. En esa última secuencia Suzie comenta, admirada, la belleza de la carnicería que ha desatado, así como los movimientos de los cuerpos de las bailarinas en frenética repetición invocadora. La belleza como armonía, como objeto de contemplación, carece de importancia: no se puede comparar a las posibilidades, capacidades y sacrificios del cuerpo como instrumento colectivo para alcanzar una nueva trascendencia. El concepto de lo estético, de lo admirable, no recae en ser o no contemplable, si no en su capacidad de transformación, de cambio.

Otra diferencia es la fuerza que proviene del grupo, las brujas como aquelarre. La historia de *Guadagnino* nos muestra una comunidad con una estructura asamblearia, envuelta en luchas de poder por interpretaciones diferentes de su destino, casi como un grupo político similar a las Brigadas Rojas que sacuden la sociedad del momento. La hermandad de las brujas no es armoniosa, pero sí es fuente de su poder. Hay una secuencia en la que los policías encargados de la desaparición de una de las alumnas llegan a la Academia, y ellas lo embrujan para reírse de su pene flácido. Las risas de las mujeres son el gran temor masculino, el desafío al orden patriarcal.

En este marco de lucha, el sistema del aquelarre es coercitivo, y el castigo se materializa en el cuerpo. La escena más famosa de la película es cuando Suzie (Dakota Johnson) improvisa un baile que conecta con el cuerpo de Olga (Elena Fokina), que es descuajeringado, como si fuera un monigote, encerrada en una sala de espejos que le envían un reflejo fragmentado interminable. Cada movimiento de Suzie tiene efecto en el cuerpo de Olga, que se rompe en una agonía sin el alivio posible de la muerte. La forma final del cuerpo es tan antinatural, tan extrema en su suplicio, que sugiere «la expresión de una profunda ansiedad acerca de las raíces corporales de la subjetividad» (Braidotti, 2005, p. 245). La fragmentación de la identidad, metaforizada en su reflejo parcial e interminable, se aúna en un cuerpo imposible de atender como tal. Es llamativo que, frente a su predecesora, en esta película no hay hendiduras, heridas, acuchillamientos ni otra violencia que abra la carne, nada remotamente fálico. No existe lo que Carol Clover denominó «cuerpo abierto», un elemento recurrente en el *slasher* de los 70-80 que se regodeaba principalmente con las mujeres (Pinedo, 1997) y que lleva a cabo Argento en su primera *Suspiria*, sobre todo al mostrar el corazón de la joven rebelde, atravesado por un cuchillo. En esta película, ella es quien abre su esternón para mostrar su corazón, reproduciendo la iconografía católica de la Virgen María (Imagen 77). Cuando abre su pecho, muestra una herida almendrada, que recuerda a una vulva, y un interior negro, sin órganos (Imagen 78). Es el dolor, la maldad, el poder de la desgracia que lleva en su interior; es la madre tenebrosa, la anti-madre. Sin embargo, es una madre cariñosa y justa con sus hijas, el aquelarre, pero cruel en su forma de hacer justicia. Se comporta más como el Dios del Viejo y Nuevo Testamento, que como la madre abnegada y siempre comprensiva que nos han inculcado.

Si la brujería es una creencia que entiende al mundo como un lugar en el que sus partes están relacionadas de forma oculta, la película de Guadagnino reproduce fielmente esa idea mediante los constantes montajes paralelos, encadenados en las transiciones y encabalgamientos de audio sobre nuevas secuencias. Formalmente se reitera esa idea de conexión permanente. La secuencia anteriormente señalada, el baile de Suzie y su consecuencia en el cuerpo de Olga está perfectamente ensamblado respecto a los movimientos de una y su reflejo en la parte concreta de su cuerpo y del modo que el movimiento previo señalaba. Por otro lado, frente a ese fluir de las localizaciones y tiempos, Suzie

siempre aparece centrada. Ella es la piedra angular sobre la que órbita la película, anticipando su papel central, haciendo material el lema que aparece en un bordado en la casa de su infancia «Una madre puede hacer cualquier papel, pero nadie puede ocupar el lugar de una madre». El poder se desplaza de lo masculino hacia lo femenino como paso hacia una nueva época.

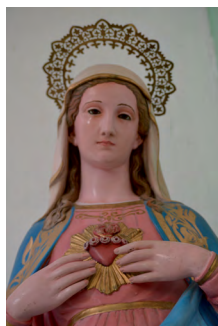


Imagen 77

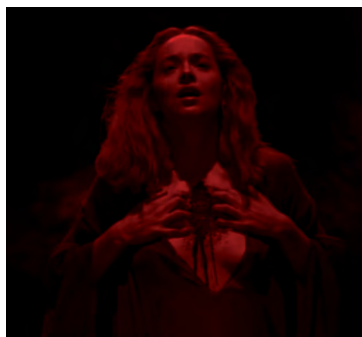


Imagen 78

5. Brujas adolescentes

La bruja joven más popular es, sin embargo, la representada en la televisión en los años 90, una adolescente en búsqueda de sí misma pero bondadosa. Se la presenta como miembro de un aquelarre pequeño y su poder deriva de la pertenencia al grupo, del que es miembro por linaje, y al que hay que proteger. Este tipo de relato se dirige, principalmente, a la audiencia adolescente quien encuentra en estas figuras referentes para construir su propia feminidad, o cómo negociar el poder, al que teóricamente puede acceder en la sociedad actual, con la feminidad. Es más, según Rachel Moseley (2002), también representa las tensiones y cambios entre las distintas etapas históricas del feminismo. Debido a que la figura de la Bruja y del feminismo se entrelazaron en los años 70, esa temática está presente en las obras audiovisuales de una manera consciente y explícita.

Las series más importantes e influyentes son *Sabrina, cosas de brujas* (*Sabrina, the Teenage Witch*, N. Scovell, ABC, 1996-2004), y *Embrujadas* (*Charmed*, B. Kern, WB, 1998-2006). Otro referente, pero ya en el cine, de brujas adolescentes que encuen-

tran su poder en el grupo de iguales es *Brujas y jóvenes* (*The Craft*, A. Fleming, 1996). Sabrina Spellman, el personaje de Archie Comics, se empezó a publicar en 1962 bajo el título de *Sabrina, la bruja adolescente*. Ha tenido tres épocas distintas. La primera, la referida al cómic. La segunda, en la *sitcom* de la CBS con el mismo nombre, que estuvo en antena de 1996 hasta 2003. Recientemente, Netflix ha realizado una nueva versión del personaje que se titula *Las escalofriantes aventuras de Sabrina* (*Chilling Adventures of Sabrina*, R. Aguirre-Sarcasa, Netflix, 2018-2021). Los *remakes* de *Embrujadas* (*Charmed*, J. Snyder, CW, 2018-2022), así como de la película de *Brujas y jóvenes: El legado* (*The Craft: Legacy*, Z. Lister Jones, 2020) han tenido menor éxito que sus originales.

Los relatos de adolescentes brujas son aspiracionales, principalmente, porque muestran a chicas jóvenes teniendo poder. Por su condición y edad, no poseen ni un ápice, pero estos relatos les muestran la posibilidad de tenerlo sin ser las villanas de la historia, sino las protagonistas. Este tipo de relato fue muy exitoso en la década de los años 90, lo que Projanski y Vande identifican como un contexto de «ansiedad generalizada sobre las chicas y su representación» (2000, p. 15), ya que se estima que aparecieron más de 60 películas dirigidas a las adolescentes en ese periodo. Los medios lo denominaron *girl power*, contenidos que identificaban a las chicas con guerreras o poseedoras de algún poder. Algunos de los títulos que perduran en la memoria son *Xena, la princesa guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, R. Tapert y J. Schulian, Universal, 1995-2001); *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, J. Whedon, WB y UPN, 1997-2003); y *Embrujadas* (*Charmed*, B. Kern, WB, 1998-2006), entre otros, todos ellos norteamericanos pero emitidos en España durante el mismo periodo.

Los distintos análisis de estas series coinciden al definir-las como aparentemente emancipatorias pero que no acaban de serlo, lo que Projanski y Vande señalaron como «feminismo *prime-time*», la proliferación de contenido audiovisual que ratifica o expande la idea de que la igualdad ya está aquí y si te lo propones puedes conseguirlo todo. Sin embargo, esta infinitud de posibilidades obvia, por un lado, las limitaciones que el género, la clase social y el color de la piel infieren, así como la obligatoriedad de encajar en una feminidad tradicional. Por ello, distintas autoras (Projanski y Vande, 2000; Moseley, 2002) mantienen que las series de los 90 son ambivalentes porque, por un lado,

ofrecen visiones de un mundo más igualitario, solidario entre mujeres, incluyentes con lo *queer*, y que ensalzan al poder en la mujer, pero, por otro, resaltan la importancia de la belleza, la disciplina corporal, el cuidado a los otros y la obtención de atención de los hombres como objetivo principal. Estos dos rasgos principales, el emancipatorio y el de la feminidad tradicional, conviven en tensión, ninguno solapa al otro.

Esta dicotomía también se amplía en el terreno de la corriente feminista a la que hace referencia. Como hemos explicado anteriormente, el movimiento feminista eligió a la bruja como figura metafórica de su lucha. Sin embargo, cada corriente promulga su tipo de hechicera. El feminismo radical invocó en los años 70 la figura de la bruja «arpía», vieja y fea, que desafía las normas de género con su fealdad y su no fertilidad. El feminismo radical se apropió del exceso y del espectáculo del cuerpo de la bruja, transgresora por mostrarse impúdica a su edad, por negarse a ser invisibilizada. Tal y como escribió Mary Daly (1978), «las damas que se auto-desprecian se ríen nerviosas, las brujas y las arpías rugen» (p. 17). Esa imagen de bruja mala y fea fue la que usó el grupo WITCH en alguna de sus acciones performativas, vistiendo sombreros picudos y otros clichés que recordaban a la Bruja del Oeste de *El mago de Oz*.

Las brujas que aparecen en las series y películas que nos ocupan, sin embargo, muestran a una bruja buena, compasiva, cuidadora, preocupada por su imagen, más cercana a lo que promulga WICCA que a la subversión. Este tipo de magia está vinculada a la esencia misma de la feminidad y a su particular vínculo con la naturaleza. Esta interpretación de la feminidad se ajusta a la feminidad convencional, y domestica el poder destructor de la magia. Moseley (2002) utiliza para ilustrar esta domesticación el concepto del *glamour*. El término ha perdido totalmente su significado original. Tal y como lo explica Mary Doly:

Originalmente se creía que las brujas poseían el poder del glamur y de acuerdo con los autores del *Malleus Maleficarum*, las brujas podían mediante el glamur hacer que el miembro viril desapareciera. En el uso moderno, este significado casi ha desaparecido en el fondo y el poder del término está enmascarado y asfixiado por imágenes en primer plano como las asociadas a la revista *Glamour*. (1978, p. 5)

La distinción entre la bruja domesticada y la bruja excesiva se muestra claramente en la película *Brujas y Jóvenes* (*The*

Craft, A. Fleming, 1996), en el que Sarah, la protagonista, hija de bruja, entra en un grupo nuevo de amigas marginadas, en el que, juntas, logran un gran poder. Nancy, una chica de estética gótica y familia desestructurada, es esa bruja excesiva, furiosa. El feminismo radical promulgó los aquelarres como espacios de protección, pero en la película el poder es excesivo para ellas, y acaba pervirtiéndolas. No existe la sororidad entre las adolescentes de los 90: las envidias y los celos, sobre todo por un chico, acaban con el grupo. La feminidad descontrolada, enfurecida, encarnada en Nancy, nunca triunfa, por lo menos en el siglo pasado. Existe un rechazo explícito a la postura feminista más radical de los años 70 y se postula una emancipación en base a ópticas más esencialistas de la feminidad que enarbola el posfeminismo (Moseley, 2002).

Un elemento que se repite en los tres casos que tratamos aquí (*Sabrina*, *Embruajadas* y *Jóvenes y Brujas*) es la parafernalia «de magia» que se pone en escena (Moseley, 2002).

La casa es un elemento central en estas series de brujas, principalmente la de *Embruajadas*. En su interior, esta última tiene un aspecto descuidado pero bonito: oscuro, rico, lleno de luz dorada, con ramitas, esquejes de plantas, botellas y viejas imágenes de madera que se inspiran en las tradiciones artesanales. Por fuera, se trata de una casa de estilo gótico, con cúpulas, miradores y madera pintada al estilo San Francisco. Similar es la de *Sabrina*, estilo Boston. Velas, frascos, flores, plantas, son motivos estéticos recurrentes para señalar su analogía con la parafernalia «de chicas» que suelen decorar los cuartos de las adolescentes en las películas: velas, lucecitas, fotos, perfumes, ... un universo propio de las adolescentes que se reproduce tanto en su versión mágica o no. Además, el uso de la brillantina ya sea sonora o visual, es otro elemento recurrente. En *Sabrina, cosas de Brujas*, cada vez que la protagonista hace un hechizo suenan unas campanillas (hecho con un xilofón o una celesta) y aparece un efecto de brillo, una convención para indicar que la magia ha tenido lugar. La brillantina es la versión casera del polvo de hadas, los polvos mágicos, la varita mágica despidiendo conjuros, que constituyen un elemento fundamental en la parafernalia de objetos púberes, una edad liminal entre la infancia y la madurez. Existe una analogía entre los objetos de «chicas» y los objetos de las brujas que refuerzan la idea de un poder sobrenatural que emana de la feminidad, el *glamour*, tal y como postula Moseley.

En *Embrujadas* el poder de su magia se aplica a los cuidados de la comunidad, no son subversivos, sino que se ajustan a la feminidad tradicional, pero al mismo tiempo enseñan que el vínculo entre iguales, entre mujeres, hermanas, es fundamental para alimentar ese poder. Sucede algo similar en la serie de *Sabrina*, en la que

(...) el texto ofrece representaciones empoderantes de las chicas independientes que tienen acceso a la igualdad y participan en el comportamiento entre los géneros y que simultáneamente contiene esas representaciones dentro de narraciones que enfatizan la belleza, la atención masculina y la responsabilidad por los demás. (Projanski y Vande, 2000, p. 16)

En la serie *Sabrina*, la línea de herencia proviene de su padre, ya que su madre es mortal. Los dos progenitores no viven con su hija: el padre está en el mundo de los magos, y la madre es una antropóloga de excavaciones en el extranjero. Sabrina vive con sus dos tías solteras y su familiar, que es un gato que habla. Sabrina acaba de cumplir dieciséis años y la magia se ha despertado en ella, pero debe no intentar usarla en situaciones cotidianas porque nunca se sabe qué puede desencadenarse. Obviamente, la usa y provoca un montón de enredos simpáticos.

Sabrina ofrece una visión ambivalente en la representación de la bruja. Por un lado, muestra un mundo igualitario, en el que no hay barreras de géneros, Ella es independiente y fuerte y no necesita que la salve nadie; es un mundo feminista utópico: igualitario e independiente. Los hombres que aparecen en el relato no son hipermasculinos, admiten su lado femenino, no hay una frontera estricta de los rasgos atribuidos a cada género. Sabrina es codificada con elementos masculinos como la independencia o su habilidad con las ciencias, mientras su novio Harvey, quien acepta la libertad de Sabrina con naturalidad, aparece feminizado con rasgos como el gusto por la cocina o incluso llega a quedarse «embarazado» en un episodio. Sin embargo,

(...) las preocupaciones femeninas tradicionalmente patriarcales como la belleza física, la adquisición de atención masculina heterosexual y la responsabilidad hacia los otros, mina el acceso de Sabrina a la independencia e impide su potencial feminista como modelo a seguir. (Projanski y Vande, 2000, p. 27)

Habrá que esperar a su *reboot* de 2018 para que Sabrina (*Las escalofr ntes aventuras de Sabrina*, *Chilling Adventures of Sabrina*, R. Aguirre-Sarcasa, Netflix, 2018-2021) se autoposicione como feminista en un mundo más oscuro y violento, interracial y fluido en el género y la orientación sexual, orgullosa de su ira y su ambición de poder, dispuesta a castigar los abusos que se cometan, en definitiva, de cambiar el mundo.

6. El aquelarre: envejecimiento, maternidad y otros elementos del universo femenino en *Aquelarre* (Coven, 2013-2014), de *American Horror Story*

Esta tercera temporada de la serie *American Horror Story* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, Fox, 2011-actualidad) está dedicada a las brujas pero, como es sello de la serie, el monstruo es revisitado, recompuesto, rehecho con una amalgama de convenciones que la historia del terror ha acumulado a lo largo del tiempo, difuminando las fronteras entre géneros cinematográficos, pero también ofreciendo una reconceptualización de cuestiones sociales. «Posicionado como está dentro de una tradición de horror gótico, *AHS* ofrece a su audiencia una y otra vez imágenes, aunque enredadas, de la sociedad que ellos mismos habitan» (Janicker, 2017, p. 2). *American Horror Story: Coven* trata diversos temas en relación con la bruja. El primero, que le es propio, la maternidad y la vejez. Por otro lado, la discriminación racial y de clase. Todos estos elementos, constituyentes de la feminidad, se articulan en relaciones y conflictos de poder: madres contra hijas, hombres contra mujeres, blancas contra negras y entre las propias jóvenes aspirantes a Suprema. Las brujas, en comparación con las vampiras o las mujeres mitad animal, son emblemas de poder y feminidad, un poder que no emana de su sexualidad desordenada e insaciable, ni de la masculinidad voraz que habita en su interior: es un poder que emana como el reverso oscuro de la feminidad establecida en el siglo XVII, y que todav  perdura, aquella de la eficiente ama de casa y amorosa madre. *Coven* actualiza el poder de la bruja en relación con la feminidad de hoy en día, sacando a la luz las contradicciones y conflictos que alberga en materia de edad, cuerpos normativos, raza y clase social.

Fiona Goode, la Suprema del aquelarre, debe regresar a Nueva Orleans, a la Escuela, porque se muere, siente que es el momento en que una nueva Suprema se alce y la sustituya, quitándole su po-

der. La situación de la «Academia Miss Robichaux¹⁴ para Brujas con Talento» es mala: apenas hay cuatro jóvenes aprendiendo las artes. Su directora, Cordelia Foxx, hija de Fiona, es incapaz de conducir el lugar con alguna meta, y sueña con concebir un hijo de su marido. Cordelia teme a su madre, quien siempre la trató con desprecio y que la abandonó en la escuela a cargo de Myrtle, una bruja mediocre pero una madre protectora para Cordelia, dotada de un gran gusto por la moda. Madison, una de las estudiantes, dotada de telekinesis, es violada en grupo por unos jugadores de rugby en una fiesta de la Universidad y en venganza, los mata, junto a Zoe, otra bruja que tiene una *vagina dentata*, provocando un accidente. Ambas construirán con los trozos de los chavales un nuevo chico, un novio Frankenstein idóneo. Para ello cuentan con la ayuda de Misty, una bruja de los pantanos que tiene el poder de la resurrección. Fiona ha regresado con un motivo cambiante: o rendirse a la muerte y reconciliarse con su hija o buscar a la nueva Suprema y matarla para poder seguir viviendo. Por casualidad, da con el cuerpo, dotado de vida eterna, de Madame LaLaurie¹⁵, una psicópata del siglo XVIII que torturaba esclavos para untarse con su sangre. La desentierra y la lleva a la escuela, donde la convierte en la criada personal de Queenie, la única bruja negra del aquelarre. Busca a Marie Laveau, autora del maleficio, pidiéndole esa vida eterna para ella, pero ambas se odian: son dos tipos de brujas, las de Nueva Inglaterra y las africanas, que han estado enfrentadas desde siempre. Cuando se da cuenta de que este camino no le sirve, empieza a sospechar que Madison es la nueva Suprema y, de forma accidental, la mata. Pero estaba equivocada. Spalding, el mayor-domo devoto que se cortó la lengua por Fiona, la esconde en su delirante ático, vistiéndola como una de las muñecas que colecciona. Las compañeras, al buscarla con la ouija, liberan a un asesino psicópata, Axeman, quien siempre estuvo enamorado de Fiona y con

¹⁴ Miss Robichaux fue la dueña de un burdel muy conocido de Nueva Orleans.

¹⁵ Madame LaLaurie es un caso histórico del hallazgo de torturas y asesinatos a los esclavos de una casa, por la que, tal y como destacaba la historiadora Huston (2015) ella fue el objeto de la furia de la población y no su marido, médico de profesión. Ella denunció a su marido por malos tratos y los esclavos estaban diseccionados para experimentos médicos, por lo que resulta lógico pensar que él fuera el autor. Pero la leyenda habla de una mujer que se untaba con la sangre de sus víctimas para ser más joven, una condesa Báthory americana. La historiadora Huston habla de propaganda en el caso por parte de los abolicionistas, en el marco de los conflictos entre los americanos y los criollos franceses.

quien ahora, en su regreso, tiene un romance. Cordelia sufre un ataque de los cazadores de brujas, que la dejan ciega, lo que despierta en ella el don de la clarividencia. Así descubre que su marido es un cazador infiltrado, el hijo del jefe. Fiona evita a su hija para que no descubra que mató a Madison, pero las estudiantes se lo dicen. Entonces deciden matar a Fiona, quien es salvada en el último momento por Spalding, convertido en espectro, ya que Zoe lo mató al descubrir el cadáver de Madison. Misty resucita a Madison. Fiona consigue evitar su muerte, pero no se enfada con su hija, sino que lo interpreta como una muestra de coraje. Fiona quiere que las brujas negras se unan a defenderse contra los cazadores, pero Marie ha planeado con el exmarido de Cordelia su aniquilación. Sin embargo, él entra en la peluquería que regenta Marie y masaca el lugar. Laveau pide refugio en la Escuela y juntas acaban con la empresa y las vidas de los cazadores. Cordelia quiere matar a su madre de nuevo y pide a Axeman que lo haga. Fiona finge su muerte a manos de Axeman, mientras las jóvenes se someten a las 12 pruebas para saber quién es la nueva Suprema. Al final, Cordelia se alza con el poder y Misty, Madison, Nan y Myrtle mueren por el camino. Cordelia asume su cargo ofreciendo una entrevista en la televisión para convocar a las brujas del mundo y emprender un nuevo tiempo. Fiona aparece, muy enferma. Confiesa que planeó un engaño porque quería volver cuando la Suprema apareciera para matarla entonces, pero su hija le ha arrebatado todo el poder al coronarse. Fiona la bendice y muere en sus brazos.

6.1. *Madres contra hijas (y madrastras)*

La serie está repleta de malas madres. Los personajes mayores, Fiona Goode (Jessica Lange), Madame LaLaurie (Kathy Bates) y Marie Laveau (Angela Bassett), son madres crueles o ausentes. Madame LaLaurie torturó a sus hijas de forma terrible cuando supo que tramaban matarla; Marie Laveau entregó a su hija a Papa Legba¹⁶ a cambio de la inmortalidad y todos los

¹⁶ El único ser que custodia la frontera entre este y el otro mundo es Papa Legba, el protector del mundo espiritual y el mediador entre el hombre y los Loa, que son los espíritus o dioses menores, proveniente de la tradición haitiana. Es tramposo y a cambio de almas promete dones que siempre tienen un precio más alto del que se creyó. Fiona, Madame LaLaurie y Marie Laveau pagan sus tratos con Papa Legba con una eternidad en el infierno, cada una en el suyo.

años le entrega un bebé como parte del acuerdo; Fiona Goode abandonó a su hija en la Academia de Brujas para vivir su vida y siempre la ha tratado con desprecio. «*AHS-Coven* describe a la madre como una figura autoritaria que desea ejercer un poder ilimitado sobre su descendencia. En este sentido, las figuras maternas aparecen como física y emocionalmente abusivas» (Lopes, 2015, p. 60).

Pero todas, de alguna manera, quisieron a sus hijas. La Laurie sufrió al conocer su muerte a manos de una horda que asaltó su casa; Laveau fue engañada por Papá Legba y su corazón se hizo piedra cuando tuvo que dársela; Fiona no pudo soportar la prueba de su propia mortalidad en la juventud de su hija. Las tres son madres que antepusieron sus deseos frente a la protección de sus hijas, madres narcisistas y egoístas, que sustentan un gran poder, pero a las que la serie proporciona una ambivalencia en su papel que las humaniza.

No sólo las brujas y psicópatas no ejercen adecuadamente su maternidad, las madres «normales», corrientes, e incluso pretendidamente preocupadas por su moral, como en el caso de la vecina religiosa, son malvadas. Madison, la famosa actriz de un canal infantil, le cuenta a Fiona que su madre le puso a trabajar «desde que pude hablar» y que «la última vez que la vi inhaló la mitad de mi cocaína y luego dejó que la policía me atrapara por ello. Es una perra egoísta». Queenie, aunque no entra en detalle, también es víctima de una madre descuidada. Joan Ramsey, la vecina, una religiosa viuda, somete a su hijo al control absoluto porque, como ella dice, «yo te di la vida, yo te la puedo quitar». De hecho, cuando él descubre que la muerte de su padre no fue un accidente, ella lo mata. Ramsey es la figura hipócrita que odia a las mujeres no convencionales y, especialmente a las brujas, que se justifica en la religión para dar rienda suelta a su sadismo y ansías de poder. Por otro lado, la madre de Kyle lleva abusando sexualmente de su hijo desde hace años, un crimen inconcebible y que acaba cuando su hijo, furioso, la mata.

La representación de madres crueles, peligrosas o incapaces sólo puede tener lugar en el terror, concretamente, en el gótico. Como dice Lopes, las madres se muestran en «un grave y oscuro retrato, que recuerda a la ficción gótica» (2015, p. 61). Las madres en este estilo literario siempre aparecían ausentes, ya sea por defunción en el parto o por estar encerradas por su marido, o, sencillamente, eran malvadas. (Anolik, 2003).

La serie plantea la adscripción y revisión de este subgénero del terror, concretamente, del gótico americano, ya que la acción transcurre en una casa y no en un castillo o en las ruinas de este. El sello de *AHS* «es unir posmodernidad y neo-barroquismo para ofrecer al espectador una estrategia de corporeización de la maldad y el horror estableciendo mitologías y bestiarios contemporáneos recurriendo al imaginario cultural fetichismo del terror y lo fantástico» (Trapera, 2015, p. 71). Uno de los elementos más reconocibles es el de *Frankenstein*. El libro de Mary Shelley (1818) es un título clave del género, pero, a pesar de que lo escribió una mujer, no es considerado gótico femenino porque los protagonistas son hombres. Murphy y Falchuk lo revisitan, y esta vez las creadoras del ser son dos adolescentes. Zoe y Madison se cuelan en la morgue y escogen los mejores trozos de los desmembrados compañeros de equipo de Kyle, de quien Zoe se enamoró en un encuentro fugaz. Los juntan, los cosen; construyen, según Madison, al «novio perfecto», y luego le dan vida mediante un conjuro. Si Frankenstein, el monstruo, llamaba «padre» a su creador Victor, Zoe y Madison son, asimismo, sus madres, pero la relación que establecen no es materno-filial, sino que ambas tienen sexo con él y, finalmente, forma pareja con Zoe. Resulta paradigmático que el mismo joven que era violado por su madre, también mantenga sexo con sus madres artificiales.

Kyle no es el único hombre que no cumple las expectativas masculinas (liderazgo, autonomía, agencia...). El mayordomo, Spalding, es un devoto de Fiona que en su buhardilla juega a «mamás» con sus cientos de muñecas antiguas. Es un personaje masculino feminizado, invierte los clichés de ciertos personajes femeninos. Por un lado, es la «loca del ático» victoriana¹⁷, un personaje femenino por excelencia, y, además, no tiene lengua, no posee la agencia del verbo. Aparece disfrazado de mujer, con encajes, para jugar con el cadáver de Madison, a quien tiene como una muñeca. Luego, consigue robar a un bebé con el que divertirse. Es una madre travestida, farsante y perversa, una mala madre.

¹⁷ El personaje conocido como «loca del ático» o «loca del desván» aparece en numerosas novelas de la época victoriana y posteriores. La loca del ático es, según Gilbert y Gubar (1979), una manera que tenían todas estas autoras de separar el yo angelical (la mujer que consigue casarse y formar un hogar) de su yo diabólico (aquella que desafía todas las estructuras de poder y le planta cara al sistema y que, precisamente por ello, termina encerrada en una habitación).

Pero también hay buenas madres. Cordelia quiere ser madre, pero no puede concebir. Revisita el concepto clásico de la bruja árida que odia a los niños; en realidad, se puede ser infértil pero maternal. Ella ejerce la función de madre en la Escuela, cuida de sus estudiantes, pero no es capaz de hacerlo adecuadamente: se le escapa de las manos. Sólo al final, cuando adquiere los poderes de Fiona, gana la confianza suficiente para reorientar la escuela en otra dirección y liderar a las miles de chicas que acuden. Su vida es el aquelarre, y quiere convertirlo en «un lugar para proteger, defender y congratular a las brujas». Su poder, su posible crueldad, si acaso la manifiesta, siempre tendrá un objetivo: el grupo, la comunidad. Esa es la diferencia entre madre e hija: el disfrute narcisista o la construcción de un nuevo estado de las cosas y proporcionar a los demás un lugar en el mundo. Cordelia es una madrastra buena con una agenda política. Cordelia está vinculada a la casa. Pero la casa-escuela no es un espacio usual. Apenas tiene muebles, es completamente blanca. Paredes, muebles, jambas, puertas, escaleras. No hay cuadros ni recuerdos: lo único que decora las paredes son los retratos de las Supremas que han reinado a lo largo de los siglos. No es un hogar, es un contenedor aséptico. Es un espacio extraño, que no se llena de las personalidades de sus ocupantes, como hace todo ser humano en el espacio que habita, que expande su ser en su hábitat, construyéndose su nido, el lugar donde hay parte de uno/a mismo/a. La casa es el aquelarre, el contenedor que permitirá a generaciones de brujas pasar por ahí, pero ninguna debe trascender: el grupo prevalece sobre el individuo. Es un espacio atemporal frente al devenir de los acontecimientos, del pasado y el presente que se mezclan constantemente.

Myrtle Snow, la bruja que se ocupó de ella cuando su madre la dejó en la Escuela, ha sido su verdadera madre. Su apellido (Nieve) esconde un guiño al cuento de Blancanieves, reforzando la idea de la revisión de este por parte de la serie. Su mayor enseñanza ha sido el anteponer al aquelarre frente a sus ambiciones personales, un sentido ético del poder. Tanto la madre que no puede serlo mediante la gestación como aquella que tuvo que criar una hija ajena son los ejemplos de buenas madres, revirtiendo la figura clásica de madrastra. El determinismo biológico de la buena maternidad queda desmontado. El vínculo que presupone a la feminidad con la maternidad también se pone en duda, en especial en la relación entre Fiona y su hija Cordelia.



Imagen 79

La rivalidad entre ambas es constante y cruda a lo largo de la temporada. Cordelia incluso intenta matar a su madre dos veces. Su relación es una versión de Blancanieves con su madrastra, pero a diferencia de la versión de Argento en *Suspiria*, aquí podemos entender a la Madrastra, su motivación es humana. Fiona es presentada en la serie como una mujer que es capaz de todo por volver a verse joven enfrente del espejo (Imagen 79). En su secuencia inicial, visita a un científico que tiene un fármaco experimental que funciona bien en monos. Ella le pide una muestra. En su casa, esnifando cocaína, bebiendo y fumando, bailando al ritmo de «In-A-Gadda-Da-Vida», del grupo setentero Iron Butterfly, se mira al espejo como la madrastra de Blancanieves, enfadada, devastada por no ver lo que desea, por asistir a su decadencia.

Fiona recibe al científico que se queja por haber dejado la actuación escolar de su hija. Le dice que nada puede parar el tiempo porque somos materia y nos corrompemos. Entonces Fiona se enfada, cierra las puertas con un gesto y lo besa, chupándole toda su esencia vital, hasta que cae como un cadáver momificado. Vuelve al espejo: es joven de nuevo. Pero el efecto se desvanece y las arrugas regresan (Imagen 80). Fiona rompe el espejo de un puñetazo.

Esta secuencia posee varios elementos que definen a la protagonista de la serie. La música nos sitúa en la década de los 70, la generación de Fiona, la contracultura y las drogas, así como el feminismo radical. Fiona es más liberal que su hija en muchos as-

pectos: sexo libre, drogas, bebida, calle en vez de casa, aventuras en vez de maternidad. Fiona presenta una imagen de la feminidad de orígenes distintos a la maternidad. En el caso de Fiona, esto proviene de un estilo de vida egoístamente decadente, pero es refrescante ver a una mujer mayor cuya realización vital no depende de la maternidad. Cordelia, en cambio, está casada con el enemigo, quiere tener hijos, es la cuidadora de las alumnas, y permanece en la Casa, el emblema unificador de las brujas.



Imagen 80

Por otro lado, Fiona es muy poderosa, pero a la vez, muy vulnerable. Esa ambivalencia es nueva a la hora de retratar a la bruja de Blancanieves, porque, y en ese registro melodramático que la serie incorpora sin ambages, lo más interesante de todo es que Fiona quiere a su hija. A su manera, pero la quiere. Los espectadores lo sabemos, Cordelia ni lo sospecha. Ahora que se acerca la hora de su muerte, le gustaría cambiar la madre que fue, pero sabe que es demasiado tarde.

En su diálogo final Cordelia le pregunta a la que fue «el monstruo de todos mis armarios»: «¿Es por eso por lo que fuiste tan mala conmigo? ¿Porque sabías que un día te arrebataría tu poder?» Y ella le contesta: «Tú tomaste mi poder desde el minuto en que te di a luz. Una mujer que se convierte en madre no puede evitar ver su mortalidad en su carita angelical. Cada vez que te miraba, veía mi propia muerte. Eras un recordatorio constante de mis peores miedos». Tras asegurarle que

no era nada personal, ella le confiesa que siempre la ha querido: «Te he querido a mi manera, que, reconozco, tiene sus limitaciones. Tu error fue que estuviste buscando otra versión de la maternidad».

Fiona reivindica la existencia de otras formas de maternidad porque no todas las mujeres se pueden adaptar a la figura ideal. Lo cierto es que no hay nada absoluto, tampoco en la maternidad: ni completamente malvada ni tampoco absolutamente buena ni perfecta. El monstruo de la bruja, que nació para encarnar a la mala madre, para salvaguardar el ideal de la madre buena, nutriente y arropadora, se humaniza en esta serie; confiesa una envidia humana, que toda madre tiene, combinada con su cariño incondicional. Los hijos son espejos de nuestra finitud. Así como la madrastra de Blancanieves veía su vejez y muerte reflejadas en el rostro de su hijastra, el espejo de Fiona es su hija Cordelia. Tal y como reza el lema de la serie *AHS* «*All monsters are human*», es decir, los monstruos tienen características humanas y, simultáneamente, no hay nada más malvado y monstruoso que el ser humano. De hecho, cuando Cordelia es atacada con ácido y la ingresan en el hospital, Fiona se pierde por los pasillos, asustada por la salud de su hija y encuentra a una recién parida con un bebé muerto. Fiona le da la vida, como compensación a la hija a la que no supo amar pero que siempre quiso.

Fiona admite, en el último momento, que ella debe morir para que su hija viva. En esa última secuencia Cordelia la abraza para ayudarla a hacer el tránsito a la muerte. Por primera vez en su vida se abrazan. Cordelia ejerce el consuelo, protección y calidez de una madre. Con su propia madre. Hay un reverso en los papeles, el intercambio necesario para que la vida continúe.

Al final, Fiona, la gran bruja, la anti-ama de casa y la mala madre es castigada. En el más allá, Papá Legba la ha condenado a ser una esposa, la ama de casa en una cabaña tipo *La casa de la pradera*. Debe convivir con Axeman, su amante violento y machista que espera que le cocine el pescado que le trae a diario. El infierno tiene forma de hogar convencional y un papel femenino tradicional. Por toda la eternidad.

6.2. Jóvenes contra viejas. Feminismo y conflicto generacional

El productor ejecutivo Tim Minear aseguraba en una rueda de prensa que la serie trata temas de

opresión de las minorías de todo tipo, y dentro de esa idea, cómo los grupos minoritarios se persiguen entre ellos y hacen el trabajo a una cultura más amplia. (...) Si bien existe un tema feminista fuerte que se extiende por *Coven*, hay temas de raza y temas de opresión, y temas de madres e hijas, especialmente familiares. (Janicker, 2017, p. 2)

La centralidad del feminismo en la serie es innegable. El movimiento feminista eligió a la bruja como figura metafórica de su lucha desde los tiempos de las sufragistas. Fiona se alinea con esa segunda ola, e incluso exige vestir de negro a sus alumnas y se pone el sombrero picudo en Halloween, en una parodia autoconsciente de su propio cliché. En la serie aparecen las tres olas del feminismo en alguno de sus *flashbacks*: las de principios del siglo xx, Fiona y los años 70, y las actuales estudiantes, cada una representante de uno de los feminismos de la llamada tercera ola. *AHS: Coven* se articula sobre una idea latente: la descendencia, el legado, la herencia, el peso del pasado en el presente. Lo hace tanto en el contenido como en la narrativa elegida. La serie, no solo en la temporada que nos ocupa, usa los *flashbacks* estableciendo una temporalidad disruptiva. Las líneas temporales se entrelazan de modo acumulativo, de modo tal que una línea temporal o personaje es la causa del anclaje de la línea temporal siguiente; y así sucesivamente cada línea temporal se une a la que le sigue y arrastra consigo a las que le preceden (Muzart y Ramírez, 2013). El presente y el pasado se entremezclan, se enriquecen y se confunden, gracias al uso de la casa como la localización que aglutina los crímenes, injusticias y venganzas que entretejen la trama. Es importante señalar que, si la brujería blanca ha sido el referente en el feminismo de la segunda ola, con autoras como Mary Dolly o Noemi Goldenberg, la serie introduce el vector de las injusticias históricas al colectivo africano e indígena a través de los *flashbacks* en la figura de la brujería vudú.

AHS es un espectáculo que parece firmemente arraigado en la cultura popular americana. Se nutre de referencias intertextuales, alusiones y homenajes, y la frecuente inclusión del folclore y la historia regional sirve para aumentar la saturación del espectáculo en su contexto nacional. (...) *Coven* permite vislumbrar una historia de horror verdaderamente «americana». () esta temporada se compromete con dos de los tropos góticos más fundamentales de América —la brujería y la esclavitud— para reconfigurar los temas góticos tradiciona-

les de la nación posicionándolos dentro de un texto contemporáneo. (Janicker, 2017, p. 5)

En *Coven* asistimos al declive del feminismo supremacista blanco en la agonía de Fiona Goode.

6.2.1. *La bruja blanca y vieja. Fiona: anacrónica y excesiva*

Una de las novedades que aporta *Coven* es la importancia y complejidad de los personajes maduros. Tal y como destaca Jowett,

dato que la tercera temporada presenta tres actrices femeninas de más de 60 años en el momento en que se emitió por primera vez (Conroy, Bates y Lange), así como Bassett (55 cuando se emitió *Coven*) y papeles de invitadas para Stevie Nicks (65), Patti LuPone (64), Mare Winningham (54) y otras, sirve para destacar la habitual falta de papeles femeninos dinámicos y complejos de mayor edad en la televisión de los Estados Unidos. (2017, p. 17)

La incorporación de mujeres mayores, la centralidad de sus personajes y la complejidad de estos se interpretan como una declaración de intenciones, de presionar a una industria para una mayor variedad de físicos en la representación audiovisual. *AHS* desafía la invisibilidad social de las mujeres mayores. Los personajes de las mujeres mayores de la serie son complejos y ricos, y permiten la contratación de actrices, que, por su edad, tienen un gran recorrido, alta calidad interpretativa y con admiradores anti-guós. Tal y como señala Lopes:

A pesar de su ambición exagerada, Fiona Goode exhibe una fuerte personalidad condimentada con una dosis equilibrada de buen humor. Parece una diva glamurosa en el escenario (probablemente un pastiche de la propia Jessica Lange cuando era considerada uno de los símbolos sexuales de Hollywood). (2015, p. 127)

El elenco contribuye, tal y como intuye Lopes, a una intertextualidad, lo que Bussolinni (2013) denomina «intertextualidad del *casting*». El cruce intencional de los actores y actrices entre las producciones poliniza los textos y crea un texto televisivo mayor, porque, aunque no se haga de manera evidente, un actor o actriz famoso por otros papeles trae al nuevo personaje que interpreta ciertos matices de sus anteriores trabajos que añaden textura. Es un poso semántico que se añade al personaje y a su interpretación. La serie de *AHS* no solo se aprovecha de la ca-

rrera de sus actrices maduras, sino, como Antología, se caracteriza por usar casi siempre a los mismos actores a lo largo de sus distintas temporadas. Así, de temporada en temporada, los personajes interpretados por el mismo actor van creando una serie de ecos en el siguiente, conformando un ente mayor, una unidad más amplia que la de la propia temporada.

Jessica Lange encontró un hueco en las primeras temporadas de *AHS* gracias a su capacidad de interpretar a mujeres extremas e inestables, la más famosa *Frances* (G. Clifford, 1982). Lange conserva los tics de papeles pasados, interpretaciones que han contribuido a convertirla en una actriz de culto, de una forma consciente, por Murphy. Sus anteriores personajes en *AHS*, Constance y la monja Jude, anticipan, en algunos rasgos, al personaje de Fiona. Por un lado, la primera temporada nos representaba a una madre abusiva, cruel y anclada en los años 50. Su estilo interpretativo recuerda esa época dorada del cine. La segunda temporada es la hermana Jude, una sádica directora de un psiquiátrico llena de contradicciones y una gran culpa. La angustia de ese secreto tiene su reflejo en Fiona, que se debate entre la furia y la lástima de sí misma, atormentada por la culpa por haber abandonado a su hija. Este tipo de interpretaciones exageradas son posibles gracias al género, porque la televisión es un medio que suele apostar por la interpretación naturalista. «La naturaleza de la serie dentro del terror, un género investido en el espectáculo, la emoción, el exceso y el afecto, también permite, y posiblemente incluso pide, un estilo de actuación más histriónico o teatral» (Jowett, 2017, p. 21).

La interpretación de Lange de Fiona, descrita como una mezcla de «cómic entusiasmo, ronroneos y silbidos en un delirante despliegue de lastima burlona y vulgaridad amenazante» (Bernard, 2016), nos hace retrotraernos al *glamour* de la *femme fatale*. Es el *glamour* que postula Mary Daly, peligroso y mágico. Parte del poder de Fiona es ese embrujo, ese *glamour*, que se traduce en poder hacer daño a los hombres. Su irresistible encanto lleva aparejada una amenaza, un poder real.

El envejecimiento en la mujer se entiende como un trauma en la cultura occidental. Esta construcción cultural está vinculada a la comprensión de la edad en términos de declive y desintegración en vez de acumulación y crecimiento. La edad o la juventud se pierde, no es un periodo por el que se transita. Julia Twigg estudia el vínculo entre envejecimiento, deseo masculino y capital social, en la que

(...) el envejecimiento socava la fuente tradicional de poder de la mujer en el deseo sexual masculino, que está ligado a su propósito socialmente entendido de reproducirse. Así pues, a medida que una mujer envejece, su valor se construye como si estuviera en un estado gradual de pérdida, e incluso a pesar de otros significantes sociales, su feminidad envejecida se construye como la fuente dominante de su valor social. (2015, p. 48)

Es decir, nulo.

Fiona, tal y como se aprecia en la secuencia de su presentación, es una mujer no contenida, ni una entrañable ni calmada matrona, sino una mujer que, como toda mujer mayor del género de terror,

(...) se vuelve excesiva por ser considerada excesiva. (...) desesperadamente temerosa de la invisibilidad, la inutilidad, la falta de amor, el aislamiento y el abandono sexual y social, pero también profundamente furiosa tanto por la doble moral del envejecimiento en una cultura patriarcal como por su aceptación de los valores heterosexistas masculinos y el auto-desprecio que engendran. (Sobchack, 1975, p. 238)

Cuando el científico le recrimina su insatisfacción, su incapacidad de aceptar su destino, ella lo devora, furiosa. No está dispuesta a aceptar el sitio al que se supone destinada y sufre por necesitar el reconocimiento que antes tenía. Ella ambiciona otro tiempo, el anacronismo.

El anacronismo es un concepto de Mary Russo (1999) en el que se produce como una especie de error en la sistematización normativa del tiempo lineal, esto es, nacer, reproducirse y morir. Todo aquello que salga de estas tres etapas es un anacronismo, es algo escandaloso. Fiona es un anacronismo porque se resiste a diluirse e invisibilizarse. Desea tener sexo, beber, caminar sobre tacones de aguja: un escándalo. No es una WAG (*Woman Aging Gracefully*), sino una mujer mayor que quiere seguir viviendo a su manera, disfrutando de lo inapropiado para su edad. Por eso ataca al hombre familiar que es el científico. Él transita por el «Tiempo de Familia» que describe Halberstam en *In a Queer Time: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), similar al descrito por Russo. Según Halberstam, es la experiencia vital de la familia, organizada en nacimiento, matrimonio, reproducción y muerte. Ella queda fuera de este orden, de la familia: es anacrónica. No pertenece a la casa, al hogar. Como ella admite durante un momento de debilidad:

He vivido una vida de mala reputación, pero lo he hecho con estilo, y moriré de esa manera. No pertenezco a estas redes. Tomé mi herencia demasiado pronto y la despilfarré. Todo ese poder, todos esos dones. Solo los tomé y los volví a poner en mí y los vestí de Chanel.

El cuerpo de la bruja siempre ha sido su talón de Aquiles. En la creencia popular que se registró en los juicios de la Caza de Brujas, las brujas estaban siempre ahí, incorpóreas: volaban, se transmutaban en otros seres, transmitían su poder y maleficios en objetos, comidas o mediante una mirada. Podían ser intangibles y por lo tanto imbatibles. Solo su casa, encarnación de su ser, o su propio cuerpo les hacía vulnerables. Fiona se vuelve débil, atacable, cuando su cuerpo envejece, enferma. Byung-Chul Han (2016) explica que el poder es un fenómeno de la continuidad, una continuidad espacial. Proporciona al soberano un amplio *espacio para sí mismo*. Esta lógica del poder explica por qué la pérdida total de poder se experimenta como una *pérdida absoluta de espacio*. El cuerpo del soberano, que en cierta manera llenaba el mundo entero, queda reducido a un miserable trozo de carne. El rey no tiene únicamente un cuerpo natural que es mortal, sino también un cuerpo político y teológico que, en cierta manera, es coextenso con su reino. En el caso de la pérdida del poder, se ve rechazado y devuelto a este pequeño cuerpo mortal. La pérdida de poder se vivencia como una especie de muerte. Fiona regresa a su cuerpo en la pérdida de su poder, a su muerte.

Sobchack (1975), en su análisis de tres películas de terror de los años 60, donde mujeres de mediana edad se convertían en monstruos por el exceso que la edad acarrea, decía que cuando toca representar a la muerte, las figuras masculinas como el esqueleto, la parca (en castellano, femenino; en inglés, masculino) son impersonales y neutras, simbolizan la mortalidad abstracta. Pero en una sociedad dominada por la tecnocultura que fantasea con la perfección y la inmortalidad, un cuerpo visiblemente envejecido desafía tales autoengaños. «El envejecimiento con su catálogo de indignidades carnales es el rostro humano de la muerte, y es el rostro de una mujer. No hay un correspondiente masculino para la bruja o la hechicera...» (Sobchack, 1975, p. 243). Las viejas nos invocan la muerte, pero no en *AHS: Coven*, que redefinen este supuesto y otras convenciones de las brujas.

Las brujas, en *Coven*, resucitan a los muertos, desafían a Dios. De hecho, en la serie se pasan resucitando a todo el mundo

la mayor parte del tiempo, convirtiendo el mayor milagro de todos en algo banal. Tienen más miedo y respeto a la incapacidad, a la pérdida de poder que a la muerte; es más problemático el sexo que traer a alguien del otro lado. El concepto religioso no aparece. No hay Dios ni Diablo, ni cielo ni infierno. Tras la muerte no hay nada, dicen los que han estado allí. El programa de televisión conecta, en este sentido, con los tiempos laicos en los que vivimos, y no justifica ni explica el origen de la magia con ningún Ser Superior. Las brujas no son «las putas del Diablo», como dijo Lutero, no tienen a nadie al que someterse: sus poderes están inscritos en su ADN. Las brujas son representadas aquí como donantes de vida. Son madres nigrománticas, mujeres que dan la vida a los muertos. Ellas dominan los misterios y la vida y la muerte, sin alardes, como una mujer cualquiera. Como escribió John Donne: «Hay una mortaja en el vientre de nuestra madre, que crece con nosotros desde que somos concebidos».

6.2.2. *Feminismos de la tercera ola: cuerpos no normativos, ecofeminismo y millennials*

La serie combina la «cultificación» de sí misma mediante actrices prestigiosas y mayores, con el gancho referencial que poseen las adolescentes con superpoderes en una escuela de magia, especialmente en una generación que adoró a Harry Potter en todos sus formatos. Asimismo, simboliza cada bruja con una corriente del feminismo. Si Fiona es el feminismo radical de la segunda ola, Cordelia es el posfeminismo de los 90. Cordelia eligió su casa y un marido como reacción a la liberación, quizá egoísta, de su madre. Ésta, en cambio, siempre le reprocha que ande con sus pócimas y ungüentos, cocinando, sin nunca haber sido consciente «de la extensión de su poder». Cordelia actúa, al final de la serie, como una líder capaz de cualquier sacrificio por unir al grupo, que es donde reside la fuerza de las brujas y, por extensión, de las mujeres. Cordelia se erige bisagra entre el feminismo supremacista blanco de los 70 y la multitud de feminismos que coexisten actualmente, muchas veces en conflicto.

Coven nos presenta cinco chicas: Zoe, tímida, apocada, que tiene una vagina que mata; Madison, estrella Disney desde niña, egoísta y cruel pero maltratada y abusada, con telequinesis; Nan, vidente, que puede escuchar los pensamientos ajenos y tiene síndrome de Down; Queenie, la muñeca vudú, indestructible, al autolesionarse causa la lesión en quien desee. Es obesa y negra.

Misty, la bruja de los pantanos de Nueva Orleans, puede resucitar a los muertos, incluida a ella misma, y es animalista. Las cinco chicas se pueden dividir en dos grandes grupos. Uno, aquellas que poseen poder en el entramado social; el otro, las ajenas a él. Zoe y Madison son blancas, atractivas, jóvenes, de clase media y alta. Están dentro de un círculo de poder social. Nan, síndrome de Down; Queenie, negra y obesa, y Misty, pobre y rural, quedan fuera del mismo. Cada una representa un tipo de feminismo según sus miedos e infiernos personales.

Zoe tiene miedo a su sexo. No puede tener relaciones sexuales porque mata a su pareja en la penetración, le provoca una hemorragia masiva. A lo largo de la serie, desarrolla nuevos poderes, afirmando su subjetividad. También recupera, no solo la intimidad con un chico, sino también la sexualidad, experimentando en trío con Madison y Kyle.

Madison es la reescritura de Carrie. Posee telequinesis como ella y una madre cruel y abusadora, pero mundana y hedonista. Sin embargo, ella es la reina de todos los bailes, la abusona del instituto, a la que todo el mundo obedece y también teme. Guapa y brillante, se sabe admirada y deseada. Se acuesta con quien quiere, humilla por aburrimiento y es capaz de matar a un inocente por un desaire. Sin embargo, es una víctima que nunca muestra el dolor que tiene, que, como ella misma dice en un momento, se empeña en no sentir, con drogas o con lo que sea. Ambiciona cada vez más el poder, lo asume como su derecho, no se plantea otra posibilidad. Su clase social y su tipo de cuerpo la sitúan en el centro del poder. Es la villana de la historia que, por su egoísmo e individualismo, sale mal parada. En este sentido, *AHS* revierte la tónica de aunar belleza física con virtud: la más bella es la menos virtuosa.

Queenie (nombre que significa «Reina») posee un cuerpo no normativo. En *Extraordinary Bodies*, Rosemarie Garland-Thomson acuña el término «normativo»:

El término normativo designa útilmente la figura social a través de la cual las personas pueden representarse a sí mismas como seres humanos definitivos. El término normativo es, pues, la identidad construida de aquellos que, a través de las configuraciones corporales y el capital cultural que asumen, pueden ocupar una posición de autoridad y ejercer el poder que ésta les otorga. (1997, p. 8)

Siendo obesa, negra y pobre carece de la identidad que da acceso al poder, sólo su magia la puede sacar de esa situación.

Cuando baja al infierno que Papa Legba le ha preparado, se encuentra con su anterior trabajo, responsable de un *fast food* de pollo frito. Un lugar en el que, como le recuerda Legba, no tiene poder, respeto ni dignidad. Ese es su infierno, su pesadilla, el no poder salir de esa situación. En la serie, sufre una violación por su autoidentificación con la monstruosidad física; se debate entre ser miembro de la comunidad de brujas negras o blancas de la ciudad, y decide seguir una guía ética, poniendo lo justo en primer lugar, para ejercer la violencia.

Queenie es una de las dos brujas negras de la serie junto a Marie Laveau. Ambas son retratadas bajo el estereotipo de mujeres negras enfadadas. Ellas son también las únicas que tienen relación sexual o romántica con el Minotauro, mitad hombre mitad animal, y, por lo tanto, presentan una vinculación de la sexualidad femenina negra como desviada o atávica. A pesar de que parte de su trama trata de explicitar los horrores del esclavismo y cómo reeducar a la psicópata LaLaurie bajo el mando de Queenie, lo cierto es que hay muchas voces críticas al enfoque racial de la serie. Amanda Kay Le Blanc hace una lectura muy incisiva y plantea que, aunque *Coven* pretende lanzar un mensaje de igualdad y justicia para todos aquellos que son diferentes, en realidad, la serie restaura la blancura como el centro de su universo. La autora lo argumenta en base a tres hechos. Uno, «expone los horrores del racismo pero lo presenta como un fenómeno que está contenido en el pasado; algo que ya no sucede» (2018, p. 273). Para ello utiliza la figura de LaLaurie, una esclavista torturadora que vuelve a la vida en la actualidad y debe aprender cómo son las nuevas relaciones «igualitarias». Al presentar la desigualdad en la figura de una mujer del siglo XVIII o incluso en *flashbacks* de los años 60, da la impresión de que el racismo es algo del pasado, algo que no sucede hoy en día. Dos, la violencia física ejercida contra las personas negras. LeBlanc dice que

(...) gran parte del horror en *Coven* depende de la violencia gráfica contra los negros como un dispositivo para contar historias. Los personajes blancos también son víctimas de la violencia, pero son asesinados o mutilados individualmente, y llegamos a conocer sus historias de fondo. (...) Los personajes blancos y su motivación impulsan la historia aquí, y la negrura es un daño colateral. (2018, p. 276)

La académica sitúa la serie en el contexto de «ceguera del color», representativa del momento actual, por el que la máxima

de «yo no veo colores, solo personas» es una forma de negar desigualdades. De hecho, la acción es protagonizada por un grupo de mujeres blancas en una ciudad donde el 60 % de la población es negra, lo que proporciona un retrato distorsionado sobre la realidad racial del territorio. Por ello, LeBlanc no acepta *Coven* como representante de un feminismo inclusivo de la tercera ola, sino una forma sutil de volver a universalizar la categoría de mujer blanca como la única y universal.

Nan, nombre que significa «Gracia» en hebreo, es una bruja vidente con síndrome de Down. *American Horror Story* lleva incluyendo a esta actriz en todas sus temporadas. Su inserción en el elenco sin detenerse en su trastorno genético, es decir, al no generar un estigma mediante una trama que lo trate como «tema», es una estrategia inclusiva y normalizadora, a la vez que subversiva, respecto al grupo de poder que dicta lo que es normal y lo anormal. Nan puede representar el feminismo vinculado a los estudios críticos de discapacidad. Según Rosemary Garland-Thompson, los estudios feministas de discapacidad «sitúan la experiencia de discapacidad en el contexto de derechos y exclusiones. Aspiran a reclamar/recuperar voces descartadas y experiencias tergiversadas. Nos ayudan a entender la intrincada relación entre los cuerpos y nosotros mismos» (1997, p. 157). En *Coven*, Nan se enamora de su atractivo vecino, hijo de una fanática religiosa que lo domina, y es correspondida. Pero un disparo de un cazador de brujas lo hiere y su propia madre acaba matándolo. Resulta novedoso que se represente a una joven con Down como atractiva y con deseo sexual, ya que este colectivo siempre es descrito como puro, inocente, como si sus dificultades cognitivas o físicas les hicieran menos humanos y por lo tanto menos sexuales.

Centrarse en un rasgo del cuerpo para describir un personaje lanza al lector a una confrontación con el personaje que está predeterminada por las nociones culturales sobre la discapacidad [...] la representación tiende a objetivar los personajes discapacitados negándoles cualquier oportunidad de subjetividad o agencia. (Garland-Thomson, 1997, p. 11)

Misty es presentada como miembro de una Iglesia evangélica, pero cuando la ven resucitar a un pájaro, la queman por bruja. Ella resucita y se esconde en el bosque. Cura y protege a los animales. El ecofeminismo se distingue por sus argumentos que «revelan las relaciones estrechas y mutuamente reforzan-

tes entre el chovinismo humano, el androcentrismo, el etnocentrismo y el heterosexismo» (Lee, 2009, p. 30).

Cada una representa a un ala del feminismo, cada personaje es imperfecto, complejo, y sólo cuando todas confluyen el Aquelarre se vuelven fuertes. Madison, quien solo se mueve en interés propio, acaba muerta porque solo los feminismos que son interseccionales y que trabajan en solidaridad con otros grupos oprimidos harán avanzar el progreso social. Esto también ocurre en la guerra entre brujas blancas y negras: sólo cuando se unen lo gran derrocar a los cazadores de brujas.

La enemistad entre ambas congregaciones reside en el origen de su magia, el papel de Tituba. Es un personaje cuya existencia histórica es dudosa y cuya etnicidad varía, a veces es negra, a veces es indígena americana. Se supone que fue ella quien les enseñó magia a las jóvenes de Salem, quien introdujo la magia en Norteamérica. *AHS* la define como miembro de la tribu Arawaka, es decir, los primeros indígenas que encontró Colón y que mandó a las islas tropicales para venderlos como esclavos. Así unen dos tradiciones: la indígena con la africano-caribeña. Laveau las acusa de haber robado sus conocimientos y Fiona se defiende asegurando que no sabía ni escribir, reclamando su propiedad porque carecían de tradición escrita, alardeando de la superioridad de ser una comunidad ilustrada frente a la barbarie indígena o africana. No queda muy claro si fue apropiación o el origen es genético, tal y como se proclama al final, pero hay un enfrentamiento enraizado que perdura.

Marie Laveau fue una persona real. Era conocida como la «Reina del vudú»; en la vida real también ostentaba este título (ella misma se lo puso). Vivió en Nueva Orleans en el siglo XIX y era famosa por practicar esta rama de la magia negra. Hoy en día mucha gente sigue visitando su tumba esperando que les conceda algún deseo. Apenas se describe cómo es la comunidad de brujas negras: quiénes son sus miembros, cuáles sus historias... Apenas aparecen prácticas de Marie contra Madame LaLaurie o contra los asesinos racistas. Sí se aprecia, en este somero retrato, que las brujas cuidan de su comunidad, que están vinculadas a ella. Sin embargo, y a pesar del poder que tiene, Laveau no hace nada por enriquecerse o sacar de la pobreza a sus vecinos. Ser bruja no puede superar lo que implica ser negra en EE. UU., no les salva de tener peluquería modesta en un barrio destartado, de la misma manera que no salva a Madison de ser violada por un equipo de rugby. En la relación poder-mujer-bruja, el acceso

al mismo se ve supeditado por la identidad femenina, que somete a la posesión de cualquier otro poder, incluso el sobrenatural, incluso el de dar la vida.

6.3. *Hombres contra mujeres*

Las brujas no tienen padres. No aparece ninguna referencia ni pregunta sobre ellos; sencillamente, no están ni se les espera. Los hombres que habitan la casa son objetivados (Kyle) o reducidos a sirvientes silenciosos (Spalding). No tienen poder ni palabra. Fiona tiene una última aventura con Axeman, un asesino en serie, que lleva enamorado de ella desde siempre, habitando como espíritu la casa de las brujas donde fue asesinado. Pero ella siempre va «dos pasos delante del desamor» y no lo quiere, no está dispuesta a perder su independencia. Cabe resaltar que Fiona solo mata a hombres a lo largo de la serie.

Cordelia estuvo casada con Hank, el hijo del líder de los cazadores de brujas. Hank está enamorado de Cordelia y le cuesta aceptar la orden de su padre de acabar con ella. Además, están intentando tener un hijo juntos. Es el primogénito de un linaje de cazadores de brujas que, frente a la línea matriarcal de las brujas, es masculina. Este personaje ha sido aleccionado por su padre, un macho alfa, para dar caza a estas mujeres, sin piedad. En un *flashback* que resuena como un cliché en el espectador, vemos a Hank de niño, en su primer día de caza, obligado a disparar sin que quiera hacerlo. Lo que resulta insólito es que la pieza a abatir es una mujer salvaje. El niño duda y la mujer prende fuego con un gesto. El padre interviene y la mata. Hank decepciona a su padre por su falta de crueldad, de masculinidad, y eso le acompañará toda su vida. Al igual que Fiona con su hija, el padre de Hank lo desprecia, lo ningunea, le recuerda lo blando y torpe que es. Solo cuando Hank muere, descubrimos al padre llorando. Vemos a un padre que no supo demostrar su amor, un mal padre. La serie, al igual que lo hicieron las dos épocas de *Sabrina*, *Cosas de brujas* en los años 90 y *Las Espeluznantes Aventuras de Sabrina* de 2018, coloca de pareja de una bruja a un hombre que no cumple con la masculinidad hegemónica, que no es capaz de hacer lo que se supone que «un hombre» debe hacer. Cuando Cordelia descubre la verdadera identidad de su marido no vacila en olvidarle sin ningún atisbo de duda, no sufre por amor, en eso es como su madre.

Otra similitud con las series de las brujas adolescentes televisivas, concretamente con *Embrujadas* (*Charmed*, B. Kern, WB, 1998-2006), es que los enemigos de las brujas, en este caso los cazadores, son ejecutivos, propietarios y miembros de una «corporación», es decir, son representantes del capitalismo más agresivo, más impersonal. Es significativo cómo se repite el vínculo entre maldad, hombres y capitalismo enfrentado a mujeres, comunidad (sobre todo, en el caso de las brujas negras) y brujería.

Los hombres, al igual que ocurría en *Embrujadas*, suponen un peligro para las integrantes del aquelarre. Son asesinos, violan, matan; amarlos es difícil y peligroso porque engañan o agreden. La única salida es o tener una pareja devota y sumisa o volcarse en la congregación. Porque la única forma de tener poder es reivindicar la identidad de bruja, la identidad del monstruo.

6.4. *Tiempo, brujas y poder en el siglo XXI: el poder libre*

A lo largo de la serie se escenifican distintos conflictos por el poder: la búsqueda de Fiona de la nueva Suprema, la lucha entre blancas y negras, el conflicto racial encarnado en la esclavista y sus horrores, violaciones, la seducción como poder, poder intrafamiliar, lucha de poder entre cazadores (hombres) y brujas (mujeres). Vemos, en repetidas ocasiones, como una de las habilidades de una bruja es hacer que la voluntad del otro se doblegue: Fiona con los policías, Nan con la madre de su novio, Marie con otros policías. La esclavitud también está presente, con lo que ello conlleva: la anulación de la voluntad de una persona por otra de forma coercitiva, violenta o bajo la amenaza de esta. Madison, cuando conoce a uno de los chicos del rugby, le pregunta si quiere ser su esclavo y le manda a por una bebida. Pero el chico le echa una droga en la misma y luego la viola. Es un intercambio en los papeles de dominación, pero constantemente son relaciones basadas en un reparto no equitativo del poder. No hay negociación, no hay igualitarismo, es un juego de inhibición de libertad. Fiona también basa la obediencia de sus alumnas en el miedo, en la agresión y el castigo. Una de sus frases más célebres es cuando, tras hacer olvidar a los policías respecto al «accidente» de bus de los jugadores de rugby, Fiona les recuerda que en esta vida solo hay una cosa que deben temer: a ella.

Una de las cosas más sorprendentes de la serie es que, a pesar de sus habilidades sobrenaturales, las brujas sean tan vulnerables, marginales, ajenas al poder real de la sociedad. Ninguna ostenta ningún cargo importante político o económico, no están en ningún centro de toma de decisiones políticas, sociales o económicas, y mucho menos religiosas. Viven escondidas y al margen. Fiona sí ha vivido con lujo, de fiesta, libre, pero siempre por y para ella misma, por puro placer. Nunca ocupó un poder social, sólo dentro de su comunidad, a la cual abandonó. ¿Hubiera hecho lo mismo un brujo hombre? Además, sufren la violencia de los hombres, tanto de los cazadores como de los estudiantes. Ambas agresiones, sexual y física, son formas de entender el poder como inhibidor de la libertad. Tal y como postula Byung-Chul Han (2016) la violencia niega la libertad de una manera extrema, no deja campo alguno para la posibilidad de obedecer o resistir, lo que genera frustración y resentimiento. El filósofo coreano, en su libro *Sobre el poder*, considera que:

El poder como coerción y el poder como libertad no son distintos. Solo se diferencian en cuanto al grado de intermediación. Son manifestaciones distintas de un *único* poder. (...) Una intermediación pobre genera coerción. En una intermediación máxima, el poder y la libertad se identifican. Es en este caso cuando el poder es máximamente estable. (2016, p. 26)

Frente a este baile de desigualdades, de relaciones de poder basadas en la violencia, Cordelia despliega un nuevo tipo de liderazgo como Suprema, un nuevo tipo de poder, «el poder inteligente» (Byung-Chul Han), aquel que hace que el súbdito haga suya la voluntad del Soberano.

El poder libre significa que el otro obedece libremente al yo. Quien quiera obtener un poder absoluto no tendrá que hacer *uso* de la violencia, sino de la libertad del otro. Ese poder absoluto se habrá alcanzado en el momento en que la libertad y el sometimiento coincidan del todo. (Byung-Chul Han, 2016, p. 4)

Cordelia anuncia, mediante los medios de comunicación, la existencia de las brujas y las convoca a su casa. Ella quiere crear «un lugar para proteger, desarrollar y celebrar a las brujas», es decir, les ofrece un futuro.

Un poder superior es aquel que configura el futuro del otro, y no aquel que lo bloquea. En lugar de proceder contra una determinada acción de otro, el poder influye o trabaja sobre el entorno de la acción o sobre los preliminares de la acción del otro, de modo que el otro se decide *voluntariamente*, también sin sanciones negativas, a favor de lo que se corresponde con la voluntad del yo. Sin hacer ningún ejercicio de poder, el soberano toma sitio en el *alma* del otro. (Byung-Chul Han, 2016, p. 3)

Todo aquel que ejerce el poder desea influir en el otro, entrar en el otro, en su voluntad, *continuar* en el otro, pero para ello primero necesita verse y querer a sí mismo. Por eso es fundamental que Cordelia saque de las sombras la identidad que, hasta ahora, estaba supeditada a los factores de género, edad, clase y raza. Esos otros factores relegaban a las brujas a la clandestinidad, a la debilidad y la pobreza; la clave es reivindicar la categoría de monstruo, tal y como lo hace la comunidad LGTBI. Little Light, una activista norteamericana, lo expresaba así:

Es el momento de mirar al monstruo a los ojos...es el momento de decir que nuestra belleza está en nuestra ferocidad y que nos pertenecemos... somos lo que tenemos que ser... no somos errores... si nuestra monstruosidad da miedo, entonces es el momento de sacar los dientes y sacar ese miedo cerca de nosotras y dejar de tener miedo de nuestro espanto. Mi monstruosidad no es un lugar de vergüenza. Es una fortaleza. (citado en Clarks, 2008, p. 6)

Al colocar como fundamental la identidad de bruja, de monstrua, el resto de los vectores reducen su importancia porque ese ser que ahora se sabe a sí mismo puede empezar a *continuar* en los otros, a influir y a ejercer el poder en los otros. Sin violencia, haciéndolo coincidir con sus propios deseos.

Para que esto pueda suceder, el pasado debe quedar encerrado en sus infiernos: Fiona, mujer libre anti-ama de casa convencional, atrapada en una cabaña tipo *La casa de la pradera* con un hombre machista y violento; Madame LaLaurie y Marie Laveau, verdugo y víctima de torturas que una no quiere cometer ni la otra puede evitar. Las relaciones desiguales quedan, por fin, aisladas en el pasado, ya no pueden continuar influyendo hasta nuestros días. De hecho, entre todas las luchas que existen en la serie quizá la más importante es la lucha existente entre las inmortales y las mortales, es la lucha del tiempo, no

sólo en lo referido al envejecimiento, sino también a la influencia mutua entre pasado y presente, ese ir y volver. En la serie el pasado está presente, siempre reaparece, ya sea encarnado en mujeres que no mueren ya sea en fantasmas que regresan o muertos que resucitan. Los zombis que Marie Laveau alza de sus tumbas para vengar el linchamiento de un niño negro en la época de las libertades civiles regresan en Halloween para acabar con las brujas de la Academia, siendo algunas de esas zombis las propias hijas de Madame LaLaurie, cuya maternidad monstruosa regresa a atormentarla. El pasado renació en un pasado más cercano, el de los años 60, cuyo racismo sigue vivo, porque la madre del niño todavía vive, miembro de una comunidad todavía discriminada. Y esos mismos muertos regresan a nuestros días, esta vez acompañados de tres zombis que proceden de más antiguo, cuando la esclavitud condenó a un grupo de personas a la desigualdad para siempre (o por lo menos hasta ahora mismo). Esta ruptura de la linealidad del tiempo recuerda al concepto de *hauntología* o *fantalogía* que describió Derrida (1993), una temporalidad con doble movimiento ya que simultáneamente regresa e inaugura, porque los fantasmas aúnan la paradoja de volver para aparecer, para debutar. Derrida elabora este concepto como réplica a Fukuyama y otros en su celebración de la caída de la URSS a partir de la frase de Marx: «El fantasma del comunismo invade Europa», así como en la frase de Hamlet: «El tiempo está fuera de quicio». *Coven* juega a que el tiempo tenga distintas capas que se entremezclan y se influyen entre sí, una textura de acumulación temporal que hace que cada fantasma que aparezca ya no sea aquel de antaño sino uno nuevo, debido a una cadena de causalidades ya sean de un pasado más reciente o actuales. Esa alteración en la linealidad del tiempo tiene su reflejo en el espacio.

El espacio se altera según esté bajo la influencia de un evento mágico o sobrenatural. Mientras las imágenes del hospital donde Fiona recibe su quimioterapia son amplias, con encuadres equilibrados, iluminados, un espacio sin texturas, liso, de objetos definidos, el espacio en los momentos sobrenaturales se deforma, se tuercen encuadres en diagonal, se utiliza la profundidad de campo, se usan grandes angulares que deforman el cuadro y la cámara vuela con una dinámica grúa. El espacio se llena de texturas tanto en la iluminación, que se oscurece, como en el movimiento y lentes de la cámara (Imágenes 81 y 82).



Imagen 81



Imagen 82

La imagen no es transparente, acumula ecos del pasado, capas de presencias de otros tiempos, de agravios antiguos. La serie diferencia eventos sobrenaturales perversos o benignos según la altura de cámara. Lo malvado reptaba por el suelo, se comunicaba con una cámara, a la altura de las rodillas, en movimiento (Imagen 83). El uso del angular denota magia (Imagen 81). Personajes como Axeman son presentados en encuadres torcidos, y

alturas bajas, mientras que las brujas lo son desde arriba, con muchos puntos de vista cenitales. La grúa llega incluso a girar hasta invertir el espacio, de la misma manera que invierte el tiempo, haciendo que se altere el sentido del lugar del cuerpo en el espacio (Imágenes 84 y 85). No hay un espacio ni un tiempo fijo, seguro o sólido: los cuerpos sufren la amenaza constante de la desubicación, temporal y espacial.



Imagen 83



Imagen 84



Imagen 85

El sonido posee muchas capas, una textura sonora que contiene ecos del pasado como un elemento físico, sensorial. Es lo que se conoce como *hauntology music*, según explica Fisher en su ensayo *What is hauntology?* (2012), a raíz del concepto acuñado por Derrida. Este es un estilo musical que nace en 2005 y que se caracteriza por el uso de *samples* de piezas musicales y fragmentos de obras audiovisuales viejas sometidas a efectos de distorsión como el añadido de «grano», la ralentización, etc., que «convierte el tiempo en una materialidad audible» (Fisher, 2012, p. 18). Estos proyectos musicales responden a una forma muy particular de nostalgia: no el deseo melancólico por un tiempo pasado específico, sino una expresión de duelo por la pérdida del futuro que ese pasado prometía. Hay una melodía que se repite a lo largo de la serie, aunque varía en instrumentos y ciertos ritmos según el personaje, adaptándola a cada época que representa. A esta capa se le suman sonidos inquietantes, perturbadores y amenazantes, que transforman la melodía y convierten el sueño del pasado en la pesadilla del presente y la nada del futuro.

Por otro lado, cada vez que se quiere mostrar el pasado de las brujas (por ejemplo, en la explicación de las pruebas de las Siete Maravillas), se hace una recreación con imágenes en blanco y negro de cine mudo, incluso con intertítulos. Esas imágenes, que obviamente no son material de archivo, se han tratado visual y sonoramente para imitar los comienzos del cine y hacer material el tiempo. Además, nos lleva a pensar que la elección del cine como el medio donde el tiempo se condensa, se concen-

tra, se debe a su naturaleza, la que Vivian Sobchack describió como cuerpo fílmico. «Viendo una película, nosotros podemos ver viendo así como lo visto, oír oyendo así como lo oído, y sentir el movimiento así como ver lo movido» (1992, p. 95). Porque si una película efectúa el acto de mirar lo hace en un tiempo concreto que no es el del espectador. Como explica Jenny Chamarette, «la experiencia fílmica tiene la capacidad de construir el tiempo como una concertina: es posible para un evento en el tiempo estar ahí (en la pantalla) y entonces (grabado en otro tiempo)» (2017, p. 72). El cine muestra ahora lo que se vio, lo que se grabó. Es un cuerpo fantasmagórico, en el sentido derridiano del término, porque vuelve para debutar. De alguna manera, el cuerpo fílmico también es el cuerpo de la bruja porque invoca a la resurrección, al regreso de lo que una vez fue.

Frente a este tiempo dislocado, fuera y dentro de la pantalla y en el contacto con él, sólo la Academia se alza impertérrita. La casa es un lugar fijo, inamovible, sin que el tiempo la altere. La falta de muebles, su blancura aséptica apenas salpicada por los cuadros de las Supremas, muestra una falta de apego o acumulación del tiempo. Está preparada para recibir a lo nuevo, y no le cuesta desprenderse de lo antiguo, pero convive con ambos tiempos. Es un lugar que desafía a la ubicuidad y conectividad permanente de la sociedad actual, donde el espacio es indiferente y el tiempo se extiende en un ahora cada vez más inmediato.

En la secuencia final, la casa abre las puertas a las nuevas brujas (la mayoría blanca y todas vestidas de negro), Cordelia se alza en la escalera. Como inscribiendo su firma, los escalones de su entrada de la Academia, al fondo, asemejan unas alas, que le dan una apariencia de Ángel o Salvadora. Unos peldaños más abajo, su nuevo Consejo: Zoe, la mujer cuyo sexo la avergüenza y atemoriza, y Queenie, negra, pobre y obesa. Cordelia les dice que hasta ahora han sobrevivido pero que al ver sus rostros «todos bellos, todos perfectos», sabe que ahora harán algo más que eso. Cordelia prepara el asalto al poder y lo hace sabiéndose poderosa y feliz por ser capaz de ejercer ese poder. Tal y como mantiene Byung-Chul Han:

El poder configura diversas formas de continuidad. Ya hemos señalado que el poder capacita al yo para *continuar* en el otro, para verse *a sí mismo* en el otro. El poder brinda al yo una ininterrumpida *continuidad de sí mismo*. El placer que proporciona el poder viene a basarse en este *sentimiento de continuidad* del yo. (2016, p. 8)



Secuencia: Imágenes 86, 87, 88, 89, 90

Una de las alumnas pregunta qué es una Suprema. Queenie responde: «La estáis viendo ahora». La cámara hace un *dolly-in* hacia Cordelia, al pie de las escaleras y custodiada por Queenie y Zoe, unos pasos más abajo (Secuencia con Imágenes 86, 87, 88, 89, 90). Cada vez más cómoda en ese nuevo título que ostenta, acaba el movimiento de cámara en su rostro, que ríe satisfecha. Hay algo malicioso en su sonrisa. Ella reclama orgullosa su nueva naturaleza y disfruta de poder *continuarse* en todas esas jóvenes, sabiendo que ese poder se extenderá al mundo. El poder del monstruo. De la monstrea.

7. Madres asesinas: *The Babadook* (J. Kent, 2014)¹⁸

7.1. Introducción: de madres y monstruos

Las brujas se han distinguido por ser el reverso oscuro de las madres. En ellas cristalizan todos los sentimientos negativos que se pueden albergar contra las criaturas y que no podemos admitir en nosotras mismas. Las brujas son madres monstruosas, «antinaturales». *The Babadook* (J. Kent, 2014) continúa ese camino y nos muestra un tipo de madre perversa: la madre asesina. Pero, como producto del siglo XXI, no se queda en un retrato unívoco, sino que muestra una madre que encarna los dos polos opuestos de la maternidad: verdugo y salvadora. Expresa de forma extrema y emocional, es decir, mediante el terror, la ambivalencia que reina en el sentir de las madres, cuyos sentimientos a lo largo de la crianza mezclan una variedad de emociones positivas y negativas hacia el hijo o hija que se cuida, dependientes de la situación y el reconocimiento u obstáculos sociales que soporten. La maternidad actual constituye un conjunto de tensiones y conflictos socioculturales, tal y como se aprecia en *The Babadook* (2014), la ópera prima de Jennifer Kent. La sociedad contemporánea exige que las madres sean más buenas que el resto de la gente, pero el nacimiento de un hijo no trae una fulminante y beatífica bondad; es más, la nueva situación despierta una ira o impaciencia que, quizá, antes no existían. Si todos somos capaces de experimentar tanto la virtud como el horror, entonces ninguna cultura puede monopolizar la virtud en un grupo de personas definidas por una experiencia vital concreta. El mito de la bondad maternal no contenta a nadie, y menos a las madres, porque, en realidad, en la maternidad se siente esa mezcla de virtud y horror. Uno de los aspectos novedosos y atractivos de *The Babadook* es la consecución de esa combinación mediante varias estrategias. La primera de ella es la mezcla y revisión de una amalgama de géneros y subgéneros. Kent subvierte y reconstruye el *women's film*, el *thriller* psicológico, el cine de posesiones, el subgénero de hijos perversos, y el gótico femenino desde una mirada femenina (y feminista). La segunda estrategia constituye, siguiendo la tradición del gótico femenino, la ex-

¹⁸ Un adelanto de este capítulo, todavía sin desarrollar, fue publicado en el volumen *La maternidad en la ficción contemporánea* (2020), editado por Mairiona Visa, María Carmen Figuerola, Erica Briones y Peter Lang.

ploración de la representación simbólica del espacio doméstico. Por último, es una película que entronca con la experiencia de la maternidad, que transmite mediante el uso de lo háptico las sensaciones físicas propias de esa vivencia, así como el horror de abandonarse a los sentimientos negativos y destructores de esta, lo que genera, a su vez, la experiencia de la ambivalencia.

The Babadook cuenta la historia de Amelia, una madre cuyo marido murió en un accidente de coche camino al hospital para dar a luz. Se acerca una efeméride dolorosa: el séptimo cumpleaños de su hijo, un niño muy demandante y poco sociable con miedo a los monstruos nocturnos. Una noche aparece un libro sobre un monstruo al que hay que llamar repitiendo tres veces su nombre: Babadook. Como lo leen, formulan el conjuro y el monstruo entra en su casa. Primero aterroriza al niño, el único que puede verlo. Luego a la madre, en cuyo cuerpo entra para que mate a su hijo. Cuando tiene el cuello del pequeño entre las manos, Amelia se recobra, expulsa al monstruo y lo acorrala en lo más profundo del sótano, donde tendrá que alimentarlo y contener para siempre.

Entre la abnegación y el infanticidio, *The Babadook* llega al fondo del drama de la maternidad: la ambivalencia incomprendida, silenciada, obviada por la sociedad, castigada en caso de ser expresada.

7.2. *Cuerpo y casa: prisión y refugio. El sótano, la cama y el jardín*

La casa es el espacio femenino por excelencia. Frente al espacio público, terreno masculino donde se trabaja y produce, la casa es donde la mujer (el ángel del hogar) atiende y cuida a sus seres queridos creando un refugio, un confortable nido donde criar a los pequeños y atender a los adultos. Esta separación clásica de los espacios en base a la división de géneros constituye, en realidad, la idealización de una cárcel para la mujer, tradicionalmente confinada entre cuatro paredes, atrapada en actividades reproductivas y cíclicas que no obtienen reconocimiento social ni económico (Iris Young, 2005). Para la mujer su casa es un espacio ambivalente: hogar y cárcel. Esta dualidad ha sido reflejada en la literatura. Desde el siglo XIX proliferan relatos sobre casas encantadas en el género del terror gótico, una forma de representar la decadencia, disfuncionalidad y amenaza de la familia nuclear. «La fórmula argumental gótica se basa en una heroína perseguida que está atrapada figurativa o literalmente en su propia casa por un villano

masculino» (Kneale, 2015, p. 5), en el que la casa «no solo es vista como un espacio negativo de terror y de encarcelamiento de las mujeres, sino también como un lugar de resistencia donde se exponen, confrontan y subvierten los discursos patriarcales y las ideologías domésticas» (Kneale, 2015, p. 9). Esto ocurre en la película australiana que nos ocupa, ya que el monstruo masculino que los invade saca a la luz y confronta todas las sombras que empañan la versión idílica de la maternidad.

La película transcurre en su mayor parte en la casa donde ambos se aíslan del resto del mundo. La noche fatídica, ese aislamiento será absoluto; se corta la corriente eléctrica y la línea telefónica, haciendo imposible cualquier posibilidad de ayuda del exterior. Hay un momento en el que, tras haberle gritado cosas horribles, Amelia trata de reconciliarse con Sam y le propone ir a comer fuera. «Tenemos que salir de esta casa. Llevamos demasiado tiempo encerrados, ése es el problema». Amelia es consciente de la opresión que supone la casa, principalmente cuando sirve como refugio ante un mundo en el que no tiene fuerzas para vivir. Tampoco la salida le conecta con el mundo. Los dos comen un helado en silencio en una cafetería. La simetría del encuadre los encierra, contrastando con el alboroto alegre de una familia convencional contigua.

La representación de la casa como el espacio íntimo femenino se identifica con la psique de sus habitantes, también se expresa. Las maderas chirrían, las luces se apagan y se encienden o hasta explotan, las paredes se resquebrajan y un delirante nido de cucarachas se arrastra por la cocina. Esta identificación trasciende lo mental e, incluso, tiene lugar con el cuerpo de la madre, ya que, desde las ópticas más tradicionales, éste es una casa para el bebé en curso, un contenedor, un objeto pasivo que es poseído y habitado por alguien más. Irigaray, en su *Ética de la diferencia sexual*, habla sobre la espacialidad y la corporalidad, y postula que la mujer es un espacio para el hombre, no existe en un espacio para ella misma. «Para la mujer, ella es un lugar» (Irigaray, 1993, p. 35, citada en Harrington, 2014, p. 48); esto es, «tradicionalmente, y como madre, la mujer representa un lugar para el hombre, en el que el *femenino-maternal* también sirve como una cubierta, un contenedor, un punto de partida desde el que el hombre limita sus cosas» (Irigaray, 1993, p. 10, citada en Harrington, 2014, p. 48). Esta analogía está presente en la película que distingue diferentes espacios domésticos para abordar diferentes aspectos psicológicos y corporales de la protagonista.

La puesta en escena de *The Babadook* es claramente corporal en varios aspectos. Uno, en la profusión de planos detalles del cuerpo. Dos, en el tratamiento de las texturas de los objetos que aparecen (la colcha del cuarto, las paredes...), así como el de la música. Tres, en la diferencia del movimiento corporal de la protagonista: inhibida y recogida al principio, fuerte y expansiva cuando es poseída. A Amelia le cuesta ganar el centro del encuadre, tiende a los márgenes como forma de expresar su falta de agencia. Cuarto, los efectos especiales analógicos de los que hace uso, especialmente el concepto del libro hecho de forma artesanal.

Según asegura Kneale (2015), en su estudio sobre el espacio doméstico en la literatura gótica, que la casa en este género está orientada hacia el pasado, no hacía figuras históricas importantes, sino al pasado histórico de una familia. En el caso de *The Babadook*, el pasado de la familia se guarda en el sótano, ya que allí atesora Amelia las pertenencias de su difunto marido. De alguna manera, ese pasado manda sobre las vidas presentes de madre e hijo. El sótano, lugar masculino donde los hombres montan su taller o su gimnasio, está aún dominado por la presencia paterna.

El espacio del padre, bajo tierra, es frecuentado por Samuel a pesar de las prohibiciones. Ella lo cuida como un mausoleo, un lugar de memoria al que no puede bajar. Sam, en cambio, prepara trampas para defenderse de los monstruos y muestra sus trucos de magia a una audiencia de peluches y frente a la foto de sus padres. Sam mantiene, de esta manera, una relación con ese padre al que nunca conoció y que su madre impide, ya que para ella uno sustituye al otro.

El sótano aparece en tres momentos de la película. El primero cuando Sam juega vestido de mago y le cuenta a la foto de su padre cómo va a atrapar al monstruo. Amelia baja para ver qué ha hecho el chiquillo y se lo encuentra todo desordenado. Vemos que el difunto era violinista, además, entre sus pertenencias observamos las fotos y un traje colgado que parece que contuviera un hombre. Esta imagen adelanta la futura estampa de Babadook, vestido con un traje similar.

La segunda ocasión es cuando ella, en sueños, se levanta del sofá y ve la puerta abierta del sótano. «Sam, no bajas, es peligroso», advierte mientras baja a buscarle. Su marido está ahí, la abraza. La luz cambia, es blanca, ilumina el fondo de la habitación de manera nítida. Le dice que para estar juntos le tiene que traer al hijo (Secuencia Imágenes 91-94). Su rostro queda en penumbra, la misma que rodea a Amelia. Su voz se transforma: es Babadook.



Imagen 91



Imagen 92

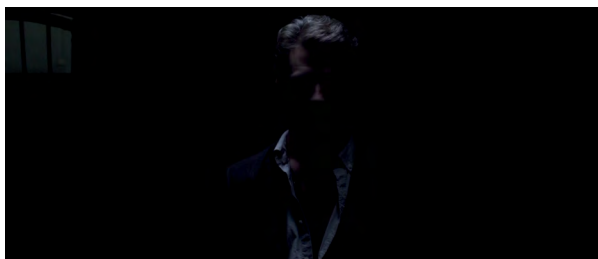


Imagen 93



Imagen 94

Ese fondo iluminado desvela unas paredes sin rasear, descarnadas, rugosas. La importancia de las texturas es notable a lo largo de la película. Hay una cualidad táctil en las imágenes, lo que Laura Marks (2000) define como «imagen háptica», es decir, que apela al sentido táctil y kinético del espectador. «La textura en el cine ofrece la impresión del tacto, de un impacto material en el cuerpo» (Lucy Donaldson, 2014, p. 81). Para Donaldson, hay muchas maneras de lograr esa textura: vestuario, ambiente, cuerpos, el sonido, la narrativa e incluso la edición y las transiciones utilizadas crean en los espectadores un efecto sensorial, táctil. Hay películas que, por su estilo, su actuación y/o su trama son ásperas, como cualquiera de las de *Dogma 95*, o, por el contrario, suaves, pulidas y lustrosas como las películas de Lubistch (Donaldson, 2014).

Esa predominancia de la textura en la imagen (colcha, arrugas del rostro, paredes...) se logra, entre otras cosas, con un uso descarnado de la luz. Jennifer Kent, su directora, opta así por no matizar su iluminación, ni en la grabación ni en posproducción, usando como referencia al cuerpo. «El esquema de color —todo es tono borgoña, azul o negro hasta el blanco— es logrado en la carne, sin geles en las lentes de la cámara o alteraciones en la posproducción» (*The Guardian*, 2018, *online*). La luz transmite una crudeza que ayuda a transmitir el agotamiento y confusión mental de la protagonista, un cansancio físico palpable en un rostro ojeroso, con arrugas e imperfecciones: es humana, no un ideal (Imagen 95 y 96). Tal y como aseguran Middleton y Bak, «las cualidades materiales, táctiles de la película, hacen más auténtica la visualización de las dolorosas luchas de la maternidad» (2019, p. 4), que son, en su gran mayoría, de carácter físico, corporal.



Imagen 95



Imagen 96

El uso reiterado de recursos formales hápticos se observa, asimismo, en la profusión de planos detalles del cuerpo (Imagen 97 y 98); en la cualidad de los muebles, maderas viejas, sin pulir; en la música, que superpone sonidos diversos para dotar de carácter sobrenatural la confusión mental de la protagonista.

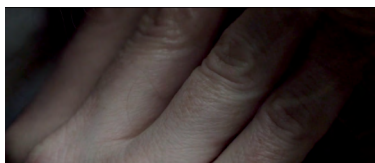


Imagen 97

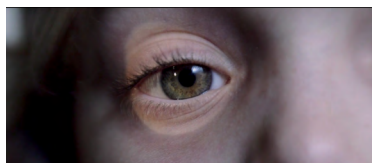


Imagen 98

El sótano vuelve a ser escenario para la batalla final. Dentro ya del cuerpo de la madre, Amelia/Babadook persigue, herida, a Sam para matarlo, pero él ya tiene preparada la trampa que ensayó con anterioridad. Amelia cae y pierde el conocimiento. Cuando despierta está atada como Gulliver en la tierra de los lili-putienses. Sam le pide que abandone el cuerpo de su madre, pero Amelia se consigue soltar y le agarra por el cuello. A punto de estrangularle, Sam le acaricia la cara como le vimos hacer al principio de la película. La caricia hace retornar a la madre, quien suelta a su hijo y vomita un alquitrán denso y negro. Ella es ahora la madre luchadora que protege a su hijo del monstruo.

Por último, el sótano aparece como el espacio de lo escondido, del pasado amenazante. Lo subterráneo es el hogar del monstruo, es allí donde habita una vez es vencido. Porque los mons-

truos siempre se las apañan para regresar, así que es mejor convivir con ellos, dejarles un lugar donde no molesten. De hecho, en el libro ya aparecía la amenaza: «Cuanto más me niegues, más fuerte seré». Amelia deja a Babadook en el sótano, encerrado bajo muchos candados, pero atendido, porque le da de comer gusanos. A diario debe enfrentarse y calmar al monstruo, manteniéndolo siempre lejos de su hijo. No hay una resolución dicotómica en esta película, perder o ganar, destruirlo o ser destruido, sino una inclusión de la amenaza, de lo oscuro, de lo malvado y lo terrorífico en nuestro hogar/cuerpo materno. La ambivalencia es la respuesta adaptativa y real a las dificultades de la maternidad.

La cama aparece como el escenario de amor roto y representa la imposibilidad de acoger al nuevo amor que vino a sustituirlo. De hecho, está iluminada con una luz teatral que la coloca en el centro y llena de sombras las esquinas del cuarto, penumbra que se fusiona con la oscuridad de la pantalla del cine, haciendo que la imagen se desborde por el espacio de la sala de proyección (Imágenes 99 y 100).



Imagen 99



Imagen 100

La cama es el espacio íntimo y corporal por excelencia: sexo, sueños y miedos se dan sobre el somier. La película arranca con una pesadilla de Amelia sobre el accidente, de la que su hijo le despierta. El hombre del sueño es sustituido por el niño en la cama. La relación madre e hijo se representa formalmente con planos cortos del pie del niño sobre la cadera de la madre, su mano que le aprieta el cuello, sus dientes que rechinan, una presencia física que invade el cuerpo de la mujer, que la ahoga, que le impide dormir (Imágenes 101 y 102).



Imagen 101



Imagen 102

Esa proximidad es excesiva, asfixiante, y Amelia, una madre, se retira a un lado de la cama. No quiere tocar a su hijo.

Esta ambivalencia respecto a la permeabilidad de las fronteras entre los cuerpos de madre e hijo se da en la crianza, donde la necesidad física de la gestación, amamantamiento, calor, etc., entra en

un terreno de negación y aceptación mutua según la criatura va creciendo: los dos cuerpos que eran uno están destinados a separarse, pero no es un proceso lineal ni fácil para ambos. Sin embargo, la puesta en escena de una madre que rechaza el contacto con su hijo resulta violenta para el espectador y anticipa un relato que solo tiene cabida en el terror. Esta aversión también se hace patente cuando tiene que vestir al niño. A Amelia le gusta que el niño le acaricie la cara, como un adulto, pero no soporta que la apachurre en un abrazo infantil. Este gesto del comienzo de la historia es ambiguo, porque lo hace mientras Amelia está de rodillas atándole las zapatillas. Parece un gesto de amante, quizá de amo condescendiente, más que de niño. A esa caricia Amelia reacciona con agrado, pero cuando Sam la abraza torpemente, infantil, ella se enfada y lo rechaza, para, acto seguido, dulcificar la voz y pedirle que se dé prisa para ir al colegio. Desde el comienzo nos damos cuenta tanto de la ira contenida como del lugar de sustitución que ocupa el niño.

Por otro lado, las continuas interrupciones, primero de su hijo y luego del monstruo, impiden el descanso y contribuyen a agotarla y, en última instancia, confundirla respecto a lo que es real y lo que no lo es. La falta de sueño es uno de los sufrimientos más comunes en la maternidad y, sin embargo, suele quedar fuera del relato de la maternidad ideal.

Además, el hecho de que ella no comparta el lecho con nadie hace que la presencia de su hijo sea más frecuente, impidiendo que haya algún tipo de sexualidad. En una secuencia, Amelia saca un consolador del cajón y comienza a masturbarse, pero le resulta imposible acabar porque su hijo aparece asustado por el monstruo. La sexualidad y la maternidad es un binomio que el imaginario de la sociedad occidental no tolera, aunque sea, obviamente, una realidad. La película es valiente por mostrar ese aspecto de la viuda y lo utiliza para recalcar que Sam es un obstáculo, una carga, un lastre que no le permite ser ella misma, ser algo más que madre.

La película empieza en el dormitorio, por lo que debe terminar en él. Tras expulsar al monstruo de su cuerpo, convertida en una madre luchadora, sube del sótano y asiste aterrorizada a cómo su hijo es arrastrado por una fuerza invisible al cuarto, a la cama, que se mueve. Ella grita: «¿qué quieres?». La cama para y ella se enfrenta a la oscuridad, de donde sale de nuevo su marido. Repite todo lo que dijo aquella noche de camino al hospital. Se oye el sonido de otro coche. La cabeza del marido es limpiamente seccionada en diagonal. Cae al suelo. Amelia lanza un grito sordo y cae al suelo, llorando.

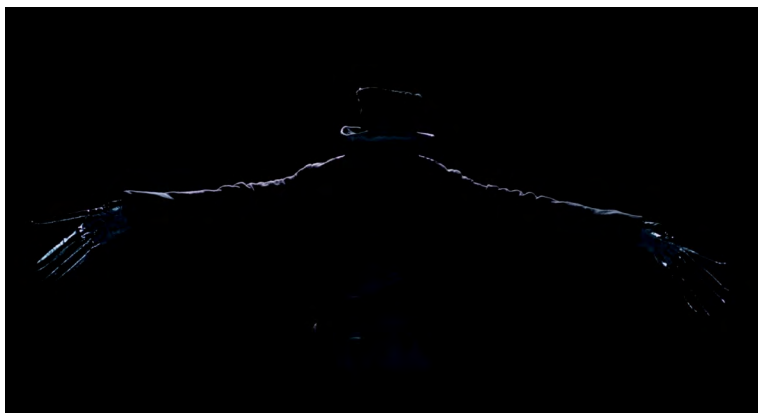


Imagen 103

Las sombras del fondo del cuarto suenan, crujen, reptan: el monstruo sigue ahí. Ella se levanta y le dice, con desprecio: «No eres nada». Corte a un plano de la mesilla con fotos familiares de mujeres en blanco y negro. Los muebles se mueven. Ella, en el centro de la imagen, le sigue gritando «No eres nada». El crío se levanta de la cama y se esconde tras ella, abrazándola por la espalda. Unos brazos se dibujan en la oscuridad, acercándose (Imagen 103). Las fotos caen. Ella grita: «Esta es mi casa. Estás invadiendo mi casa». Todo tiembla, las paredes se resquebrajan. «Si vuelves a tocar a mi hijo te juro que te mataré». La batalla es feroz, todo se tambalea, el techo se raja, los brazos siguen avanzando. El niño sale volando hacia la oscuridad y Amelia lo coge por los brazos, logrando abrazarlo.



Imagen 104

Amelia grita al monstruo con todas sus fuerzas, furiosa, amenazándolo, asustándolo (Imagen 104). El monstruo se repliega. Ella mira desconfiada, pero al mando. La figura avanza, pero al llegar donde Amelia cae, vacía: solo es un traje.

Amelia ha tomado posesión de su casa, de su vida, de su modelo de familia. Su pasado ha quedado reducido a eso, a la nada, un guiñapo que no puede ejercer ningún efecto en ellos.

Su cuerpo también ha sufrido una transformación. La Amelia del comienzo es una mujer contenida, que habla bajo, con una postura corporal replegada, de aspecto frágil. Iris Young dilucida en su artículo fundacional «Throwing like a Girl» (2005) cómo se mueve y orienta en el espacio una mujer debido a la tensión entre inmanencia y transcendencia, la subjetividad o ser un objeto. Amelia hace poco uso de su cuerpo, parece que está al servicio de su hijo, no lo mueve como un sujeto trascendente, sino como vehículo para el cuidado de su hijo, para su protección. Es un cuerpo colonizado. El espacio que rodea a Amelia la constriñe, la deja o en una esquina del encuadre o en el centro, con la parte superior de la cabeza cortada, como encapsulada, encerrada (Imagen 105). También proliferan, cuando está fuera de su casa, planos en los que está en medio de dos simetrías, reforzando visualmente su aislamiento e inmanencia (Imagen 106).



Imagen 105



Imagen 106

Ni siquiera cuando escapa a vagar por el centro comercial conseguimos verla en un plano general, siempre hay alguna parte de su cuerpo que está cortada por el encuadre (Imagen 107). Es un momento de gran paz, lleno de luz, diáfano, sin sombras y reflejos brumosos de ella misma (Imagen 108).

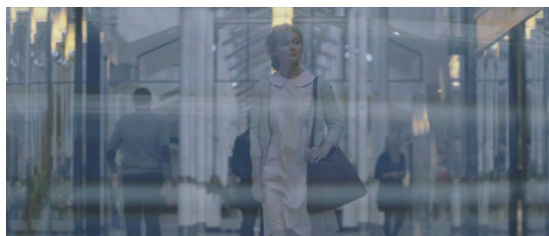


Imagen 107



Imagen 108

Pero cuando Amelia es poseída por Babadook se vuelve agresiva, hiriente, físicamente fuerte y resistente. Sus movimientos son precisos. Corre con grandes zancadas, rompe el cuello del perro con sus manos. El diente que le molestaba, se lo arranca. La puerta que su hijo atranca, la derriba. Chilla, su cuerpo se vuelve activo, sujeto de sus acciones.

Tras vencer al monstruo, Amelia es mostrada con más espacio rodeándola: en el umbral y en el jardín, espacios que indican un nuevo tiempo.

El epílogo del filme tiene lugar en el jardín. El jardín en el género gótico implica diferentes lecturas. Por un lado, es un espacio liminal, situado entre la casa y el mundo. Es un espacio femenino por excelencia y supone un lugar de regeneración, positivo, opuesto al interior amenazante y estancado del hogar. El

jardín marca el paso del tiempo, es un lugar que hay que nutrir y cuidar, ligado, por ello, a la maternidad.

El primer plano tras la batalla es el de un árbol en flor. La primavera está cerca, se aproxima un nuevo despertar, la vida vuelve a manifestarse. La representación del tiempo cambia: de la agonía de una noche eterna, definitiva, aislada del mundo y de la razón, a la calle, la naturaleza, el tiempo cíclico, pausado pero imparable.

Sin embargo, la película no se resuelve de una manera clara, indiscutiblemente positiva y racional, sino que se mantiene de nuevo en la ambivalencia. El jardín es en realidad un lugar intermedio, a medio camino entre la naturaleza domesticada y la selva incontrolable. Kneale mantiene que «los jardines bien atendidos pueden entonces ser una extensión de la intimidad del hogar en los alrededores naturales que lo rodean, mientras que los jardines descuidados y sin atender solo añaden un deterioro no hogareño de las casas góticas» (2015, p. 29). El jardín de Amelia está lleno de plantas verdes, sin apenas flores, y de tonos violetas y oscuras si las hay. No hay lugar para el color rojo, amarillo o fucsia: las sombras siguen siendo parte del hogar de madre e hijo. De hecho, lo que subyace en su hogar es algo oscuro. La cámara asciende desde las entrañas de la tierra, donde reposan los restos del perro, hasta la rosa que Amelia poda. Es una rosa negra. Sam dispara con su ballesta en una diana. Ambos encauzan su violencia de una manera no destructiva. No pretenden hacer desaparecer sus dificultades, contradicciones ni ambivalencias; conviven con ellas. Por eso, Sam recolecta gusanos que Amelia lleva al sótano, a dar de comer a Babadook, atrapado en el sótano, domesticado, aparentemente neutralizado, familiar.

7.3. El género cinematográfico

The Babadook es una película que se caracteriza por su mezcla de géneros: terror, *women's film*, *thriller* psicológico también a este respecto resulta ambivalente. Las imágenes remiten a motivos muy transitados por el cine de terror: casa encantada, posesión, niño maligno y/o madre perturbada. Hasta la primera mitad de la película es Sam, el niño, el sospechoso de ser un peligro. No sabemos si ve monstruos, si los monstruos existen o si él mismo es el monstruo. Recuerda a películas como *La profecía* (*The Omen*, R. Donner, 1976), en la que el niño es un sociópata

que pone en peligro a su propia madre. Aparecen cristales en la crema de verduras, una foto hecha trizas de la pareja... amenazas que hacen a Amelia sospechar del niño pero que éste atribuye a Babadook. A partir de la mitad de la película, Babadook entra en la boca de Amelia y ella comienza a verlo. Es ella la que está en peligro. El libro cambia y anticipa otro desenlace, uno en el que ella mata a su propio hijo y luego se suicida. Amelia cada vez está más confundida, y es más agresiva con su hijo. Tememos por él, porque tampoco tenemos claro que ella no se esté imaginando todo, o incluso si ella lo ha preparado, puesto que sabemos que ella, antes de tener a Sam, escribía cuentos infantiles.

Su metamorfosis es total cuando el monstruo entra en su cuerpo y comienza el tercer acto. Quiere matar a su hijo, cumple con las instrucciones del libro de forma precisa. En este sentido, la película entra en el subgénero de películas de posesión. La posesión provoca un miedo muy profundo, ya que cuestiona la unidad entre cuerpo e identidad, así como la continuidad de la identidad. Si un cuerpo puede albergar a otra persona u otro ser, si ahora se es de una manera, pero en un instante se deja de ser así, provoca una inestabilidad conceptual/ontológica aterradora. El canon del subgénero de cine de posesión o de exorcismos, como se suele denominar, se basa en la película *El exorcista* (*The Exorcist*, W. Friedkin, 1975) en la que la persona poseída suele ser virtuosa, una niña o una mujer, y la fuerza malévola es un hombre. La niña o mujer es una víctima, pero también supone un peligro para aquellos que la rodean. Resulta llamativo que el monstruo sea un híbrido entre los dos géneros, un ser con cuerpo de mujer, pero voluntad masculina. Con esta nueva identidad, la mujer puede efectuar actos violentos sin que su feminidad, o en este caso, su maternidad, se vea cuestionada. Estas películas suelen resolverse con la acción de otro hombre, normalmente un religioso, mayor y que debe poner a prueba su fe, que libera a la víctima pasiva de su influencia demoníaca. El horror es contenido, los géneros separados y el orden simbólico vuelve a reinar. *The Babadook* cambia esta convención fílmica, ya que lo que saca a Amelia de su estado es ella misma a través de su hijo, quien le hace recordar el amor que le tiene.

La posesión es revertida mediante el vómito negro y Amelia pasa de poseída/madre asesina a madre coraje. Simultáneamente Sam pasa de niño psicópata a salvador, y luego a niño que debe ser salvado. Ambos personajes fluctúan en esas categorías, especialmente ella, que es víctima/verdugo/salvadora. Sam no es

ningún ingenuo, hace planes para defenderse y proteger a su madre, a quien sabe frágil, sufriente. Es una versión oscura de *Solo en casa* (*Home Alone*, C. Columbus, 1990), un pequeño capaz de defenderse con su ingenio, pero también es un niño al que hay que proteger, por incidir de nuevo en la ambivalencia propia de la película.

Pero la etiqueta terror parece quedarse corta a la hora de enmarcar esta película. Autores como Greven (2011) ya han advertido que, desde los años sesenta, muchas películas de terror con protagonistas femeninas deben ser entendidas como melodramas velados. Al fin y al cabo, el melodrama o *women's film* pone en el centro de la representación el deseo femenino. Y así es como se desarrolla la primera parte del filme, que, siguiendo los dictámenes del género en su vertiente familiar, se centra en un personaje femenino lidiando con presiones emocionales, sociales y psicológicas propias de la feminidad, en su variante materna, en este caso. Es en la segunda mitad del filme cuando los diversos tropos del terror ya mencionados son explotados de manera explícita y consciente. Pero la transición entre uno y otro género es tan sutil que da cuenta de lo permeable de ambos.

La película es un homenaje continuo a multitud de películas clásicas. El aspecto del monstruo, el uso de la sombra, su contraste, por ejemplo, hace una referencia al cine expresionista alemán muy clara. Además, las películas de Méliès se suceden en el monitor de televisión que Amelia mira medio dormida. Esa cama que se mueve y salta como lo hiciera la de Ryan en *El exorcista* (*The Exorcist*, W. Friedkin, 1973). Amelia tiene que sujetar a Sam, al que una fuerza invisible succiona, recreando así una imagen icónica de *Poltergeist* (T. Hooper, 1982). La pared de la cocina se resquebraja, como si fuera la piel de una persona, tal y como sucedía en *Repulsión* (R. Polanski, 1965). El aspecto del monstruo es significativo: mezcla las sombras angulosas y las ojeras excesivas de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) con *Nosferatu* (FW Murnau, 1922) pero con manos de cuchillas a lo Freddy Krugger, de *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, W. Craven, 1984) o el más gótico *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, T. Burton, 1990).

Estos y otros referentes del terror popular se espolvorean a lo largo de la cinta en un juego que bien puede estar destinado al espectador, aficionado del género, o hacer referencia al mundo asociativo de la perturbada mente de Amelia, que, viendo la tele-

visión, engarza un elemento con otro para construir su delirante pesadilla. El libro es un elemento que contribuye a la calidad manual, táctil, corporal, de la película. Los efectos especiales que manejan son analógicos, lo que proporciona, junto con la iluminación y falta de posproducción, un acabado descarnado, corporal y también teatral, que nos traslada a un territorio ambiguo, entre realidad y ficción inquietante, y en el que domina la idea del pastiche.

El melodrama se presenta como un paraguas conceptual mucho más fértil para entender de dónde proviene el horror en *The Babadook*. La película transita hacia el terror desde el melodrama y el gótico femenino. Al comienzo del filme Amelia es la madre abnegada de cualquier melodrama maternal. Pero llega un momento en el que la furia se desata: el tabú se rompe. En la segunda mitad el relato adquiere todos los elementos del terror, convenciones del terror clásico, donde la amenaza proviene de un monstruo externo y reconocible. Según su directora, su idea no era tanto asustar a la gente sino hablar de

(...) la necesidad de enfrentarnos a nuestra oscuridad en nosotros mismos y en nuestras vidas. Esta era la idea central para mí, coger a una mujer que realmente había huido de una terrible situación durante muchos años y obligarla a enfrentarlo. El terror es solamente un resultado colateral. (*The Guardian*, online)

7.4. La ambivalencia

En las líneas precedentes se sostiene que la ambivalencia es la característica que mejor define *The Babadook*. Esa ambivalencia atañe no solo a la representación de la maternidad como ese terreno inestable y donde conviven sentimientos de toda índole, no todos ellos positivos, sino que se extiende a la representación de los espacios (fuera/dentro, arriba/abajo) y muy notablemente a la tensión entre géneros cinematográficos, siendo difícil saber si se trata de una película de terror que tiende al melodrama o viceversa.

Aunque las críticas y reseñas que obtuvo *The Babadook* cuando fue estrenada fueron mayoritariamente buenas, resulta interesante también detenerse en las opiniones algo más negativas, pues todas parecen tener en común que Mr. Babadook, el monstruo de sombrero de copa y manos tijerescas que sale del libro y

aterroriza a la pequeña familia, no da en realidad tanto miedo. Matt Donato, por ejemplo, se queja de que «mister Baba» sea un guiñapo sin vida que cancele toda noción de terror o intriga. En la misma línea, Allan Hunter dice de ella que resulta «sorprendentemente mansa». Para algunos críticos la figura de Babadook no da suficiente miedo y bebe demasiado de sus antecesores en el género, dando impresión de ser una mera copia sin vida, un pastiche inerte.

En realidad, más que beber del género de terror, Kent utiliza ciertas convenciones del género, algunas veces de manera irónica y guiñolesca, para mezclarlas con un género improbable, el melodrama maternal. El sufrimiento materno de Amelia —la falta de sueño, el contacto físico con su hijo que llega a asquearla, la falta de espacio propio e incluso vida sexual— se presentan como el verdadero objeto del horror. Y eso es así no tanto por las propias circunstancias trágicas de Amelia, viuda temprana, sino por cómo la propia sociedad se niega a aceptar las fallas de Amelia como madre, todas ellas producto de la ambivalencia que ella siente.

Asistimos en la actualidad a lo que la socióloga feminista Ángela McRobbie ha descrito como la «intensificación neoliberal de lo materno»: esas madres, que suelen ser blancas, con un acabado perfecto en toda su persona, de clase media, que tienen un trabajo perfecto, un marido y un matrimonio perfectos, y que irradian un aire de estar encantadas de haberse conocido, que, se supone, harán qué cualquier mujer que no responda a esa imagen (...) se sienta una fracasada. (Rose, 2018, pp. 29-30)

La hermana de Amelia, su vecina vigilante, o incluso la policía a quien acude Amelia en un momento de desesperación, la tratan con condescendencia o desdén, incluso con rechazo, haciéndola ver que no se esfuerza lo suficiente, que no está dando la talla, que quizá la monstruosa sea ella.

Igual que Babadook no es un guiñapo inerte, sino una representación exquisitamente ambivalente de lo que siente Amelia, lo mismo podemos decir de la falta de límites espaciales o genéricos claros que marcan la película. Ni las numerosas referencias al género de terror, ni la aparente falta de límites espaciales, constituyen una mezcolanza confusa, sino que proporcionan un marco ideal donde la subjetividad femenina puede ser representada fílmicamente. Así, lo malvado y oscuro de las mujeres, incluso de las madres (esos seres de luz), puede aparecer represen-

tado, no en calidad de *femme fatale* o monstruo deshumanizado, que son al fin y al cabo reflejo de miedos masculinos, sino en clave de rabia y frustración puramente humana. Si el feminismo nos hace reaccionar con la idea revolucionaria de que las mujeres son personas, lo mismo puede decirse de las madres y los niños. No son lo Otro, los que por razón de género o edad se alejan de la norma. Son, simplemente, personas, con sus lados oscuros y luminosos, su ternura y su violencia, su capacidad de hacer el bien y el mal. En definitiva, su ambivalencia.

Capítulo VI

A modo de recapitulación

Este libro arrancaba ante la proliferación de monstruos femeninos en el audiovisual de terror actual y las preguntas que este fenómeno plantea. Su análisis obliga a desterrar concepciones académicas basadas en la masculinización del género, porque el terror también es cosa de mujeres. Ya desde la literatura gótica, con sus relatos espectrales y vampíricos, así como las *Penny Dreadful*, esas publicaciones baratas de terror del siglo XIX, eran consumidos mayoritariamente por mujeres, lo que la convertían en una literatura poco valorada, entretenimiento de emoción fácil, poco serio, femenino, en definitiva (Cherry, 2013). Sin embargo, la tradición académica del género cinematográfico asumió que pasar miedo, enfrentarse a la visión de los monstruos o la violencia es demasiado para las frágiles damiselas, que siempre apartan la mirada, acurrucadas en el pecho de su acompañante.

Este diagnóstico ha reinado hasta mediados de la década de los 90. Autores como Rhona J. Berenstein (1996), Isabel Pinedo (1997), Brigid Cherry (2013), Richard Nowell (2010) o Tim Snelson (2009) lo han desmontado y han proporcionado a las mujeres espectadoras el lugar en las salas del terror que han tenido y que tienen actualmente. De hecho, una mayor conciencia respecto a la audiencia femenina, junto con la aparición de jóvenes creadoras, ha renovado el género de tal manera que, en la actualidad, parece ser el formato más adecuado para enmarcar las preocupaciones, ansías, expectativas y miedos de las mujeres, encarnadas en la figura del monstruo. La monstrea actual no está construida desde una óptica misógina, sino me-

diante sus experiencias corporales (menstruación, maternidad, envejecimiento, sexualidad). Por ello, el *monstruoso-femenino*, concepto troncal del análisis de las monstruas enunciado por Creed (1993), ya no se puede aplicar. Porque tal y como enunció la propia Creed:

Lo femenino no es *per se* un signo de monstruosidad, más bien se interpreta como tal en el discurso patriarcal que revela mucho sobre el deseo y los temores masculinos, pero no dice nada sobre el deseo femenino en relación con lo horrible. (1993, p. 70)

Hoy en día, la monstrea cristaliza las definiciones contradictorias de la feminidad y su relación con su cuerpo y el poder, porque no es posible mantener un discurso de igualdad y, a la vez, basar una economía del deseo y el consumo en el cuerpo sexualizado de las mujeres. Un cuerpo, por otro lado, ideal, imposible, cuya evaluación proviene del marco de referencia masculino, ya sea como objeto de deseo o como el Otro. Por otro lado, exploran la relación de la feminidad con el poder y la violencia. Las monstruas actuales tratan de imponer sus propios marcos de referencia en la representación de la mujer, tanto en lo físico como en sus motivaciones, dejando a un lado las tramas románticas y explorando las relaciones entre mujeres.

La figura del monstruo siempre revela las contradicciones o las crisis de algún elemento del sistema que las produce. Cuando en la Segunda Guerra Mundial la sociedad norteamericana tuvo que adaptarse a la falta de hombres, las mujeres suplieron sus vacantes para desempeñar labores para las que se supone no habían nacido. Sus cuerpos de trabajo colisionaron con sus cuerpos de amante y madre. De ahí surgieron un ramillete de monstruos femeninos cinematográficos que cuestionaban la feminidad, que aparecía como algo salvaje que pugnaba por salir, una verdadera naturaleza no adecuada, excesiva, inapropiada para el momento. El origen del miedo femenino actual se basa, también, en el conflicto proveniente del género. Lo masculino de los cuerpos de las protagonistas se manifiesta como fuerza y como aberración simultáneamente. Se tiende a crear una tercera categoría, una mujer femenina-masculina, porque «el difícil proyecto de construir y mantener la identidad de género obtiene un ramillete de respuestas ansiosas a través de la cultura, produciendo otro ímpetu a la teratogénesis» (Co-

hen, 1996, p. 9). La adolescente licántropa, la chica caníbal, la psicópata y madre-máquina y la vampira con chador subvierten e invierten expectativas y comportamientos de géneros en híbridos más imaginativos, terribles, pero también esperanzadores. Son liberadores por trascender los binomios, exigen discursos más polifónicos, más creativos. El mundo no se reduce a hombre-mujer con unas formas de comportarse definidas, y la propia existencia de la monstrea delata la artificialidad de esas fronteras construidas.

Las tecnologías biogenéticas traducen al cuerpo en información, la dicotomía entre naturaleza y cultura se disipa, la singularidad del ser humano, su alma, se disuelve en un *copyright* y su cuerpo es modificado por la farmacotecnología. Donna Haraway lo explica así:

Nuestra autenticidad está garantizada por una base de datos del genoma humano. El archivo molecular está conservado, bajo la forma de propiedad intelectual legal, en la base de datos de un laboratorio nacional que tiene el mandato de hacerlo públicamente disponible para el progreso de la ciencia y el desarrollo industrial. Éste es el hombre tipo taxonómico transformado en el hombre marca de fábrica. (1999, p. 113)

Asistimos a la secularización del cuerpo, que se vuelve una carga, algo obsoleto (Sibilia, 2005) y, paradójicamente como algo a controlar (Le Breton, 2018), que se transforma en objeto de consumo y diseño de alta tecnología (Preciado, 2007). Dado que las mujeres son su cuerpo, bien porque están ancladas y lastradas por una naturaleza que las impide trascender (Shildrick, 1999) o bien por ser un objeto sexual, son las protagonistas idóneas para encarnar esa encrucijada metafórica en la que nos encontramos, y que nos señala una resistencia a un sistema dado, jerárquico y binario, un humanismo en decadencia. La monstruosidad se origina y/o transforma las experiencias corporales femeninas. La menstruación, la disciplina respecto al cuerpo y el espacio que éste ocupa, el envejecimiento, la sexualidad y la maternidad son las experiencias principales que abordan estas películas, en las que el cuerpo constituye un lastre, una traición, algo ajeno a la subjetividad, un foco de angustia. La metamorfosis sobrenatural propia del género «negocia miedos alrededor de cambios en nuestros cuerpos o respecto a nuestras percepciones de nosotros mismos» (Aldama, 2014, p. 18). Asistimos a una

ruptura de las representaciones del cuerpo femenino tradicionales, ya que el hecho de que las monstruas se basen en experiencias físicas propias define y propone un nuevo marco de referencia. Así la maternidad es una tarea muy física que desgasta y que genera resentimiento, ira y multitud de emociones negativas. El cuerpo de la madre no es un contenedor nutriente, perfecto y abnegado; la vejez no resta feminidad; la fuerza y la expansión física son femeninas; la regla no es un asunto médico en el que la mujer es un agente pasivo que debe de esconderlo, es decir, el cuerpo femenino y sus experiencias particulares no deben suponer una devaluación de su posición social y deben reclamar un lugar de representación.

A esto se suma el carácter del Nuevo Cine de Terror, en el que las películas buscan cada vez más la respuesta corporal, intersensorial, en sus audiencias respondiendo a la invitación del monstruo de explorar métodos diferentes, interconectados, de percibir el mundo. La prevalencia del régimen escópico ha caducado. Las películas aquí analizadas hacen uso de ciertas estrategias formales para intensificar el *sensorium* de los espectadores: la mutilación y/o el desmembramiento, la metamorfosis grotesca, el asco, la textura, y la deformación espacial y temporal mediante la luz, el sonido, la angulación y la composición. La intensificación de la reacción corporal en la audiencia hace sentir y saber que el cuerpo es un elemento conflictivo: cambiante, ajeno, temporal, sufriente, es un lugar de ansiedad en el que la identidad no se fija.

Paralelamente, la mimesis entre un monstruo femenino físicamente superpoderoso y su audiencia hace recrear ese poder físico, de forma ilusoria, obviamente, pero sensorial (Purse, 2011). Los cuerpos que pueden superar cualquier limitación física nos ofrecen fantasías de empoderamiento, ya que, a través de la empatía sensorial con el cuerpo del héroe, podemos sentir esa maestría en nosotros mismos. En un mundo de abusos hacia las mujeres, una figura físicamente ilimitada encarna la fuerza, la rabia e insufla fantasía de poder y revancha en muchas espectadoras. El terror actual permite retratar a las mujeres junto a una emoción que tienen vedada: la rabia. La monstruosidad femenina y su relación con la violencia en el cine de terror cambia profundamente la forma del género en sí mismo. Esa furia necesita ser vehiculada a través de monstruos femeninos, desbordantes de poder y cuya capacidad física sobrenatural nos proporciona fantasías de empoderamiento: es la expresión de las mujeres furiosas.

Las monstruas actúan como feministas poshumanas que «practican la subversión no en el sentido del desarrollo de las contraidentidades, sino en el sentido de la dislocación de las identidades a través de la perversión de los modelos estandarizados de interacción sexual, racial y natural» (Braidotti, 2015, p. 87). Por un lado, se debe al carácter paradójico de los cuerpos de las monstruas. Aparte de ser cuerpos que están vivos y muertos, o animal y persona a la vez, son víctimas y verdugos, esclavos y rebeldes, vulnerables y poderosos. El monstruo siempre ofrece resistencia. La Chica de Amirpour, por ejemplo, recupera el espacio de la noche, que se supone está vedado a las mujeres, especialmente en un régimen teocrático como el de Irán. Una chica que vuelve sola a casa de noche es una víctima. Pero ella, al ser un monstruo, puede ser verdugo, justiciera, y proteger a las mujeres que se ven obligadas a poblar la oscuridad. Poseen una cualidad y su contraria. Esto las hace muy fascinantes, porque escapan del sistema estanco de significados e interpretaciones en el que nos movemos. Además, se han liberado de algo que a nosotros nos lastra: el cuerpo, la muerte, la casa, el control. Envidiamos su libertad, no sólo de movimiento, sino también a la hora de mostrar su rabia, su furia, sin necesidad de querer agradar, tal y como nos han educado, y, también, de tener miedo.

Por otro lado, constituye una esperanza de una nueva categoría, una que proporcione fortaleza. Como las brujas de *Coven*, llamadas a ser definidas por su categoría de monstruas, son la reivindicación de una forma de feminidad más poderosa, más libre, menos constreñida por normas de género, y que pone en jaque un sistema que debe reajustar sus fronteras o hacerlas más permeables, para permitir la polifonía y la diversidad.

Por ello, porque su poder subversivo es muy grande, tradicionalmente, la monstrua debe morir. La novedad en las monstruas del siglo XXI es que no mueren, sólo esperan su momento, cada vez son más atrevidas. Ginger acaba muerta, pero contagia a su hermana. Alex acaba encerrada, pero Justine es igual que ella, solo que con más autocontrol. Alexia muere, pero deja en el mundo un bebé-máquina. La Chica sigue su camino con su nuevo novio. Las brujas crecen, se expanden, más fuertes, más poderosas. Y Babadook debe quedarse en la casa, sin permitir que tome el control, pero haciéndole parte de nosotras mismas.

Las monstruas han venido para quedarse. No sólo en las formas aquí descritas, también como fantasmas o bajo otros aspectos, pero siempre incontrolables y desatadas. Se abre un campo de estudio apasionante, tanto como el tiempo que nos ha tocado vivir.

Capítulo VII

Bibliografía

- Abbott, S. (2018). *Abbott, S: Undead Apocalypse* (Edición: Reprint). Edinburgh University Press.
- Abdi, S. y Calafell, B. M. (2017). Queer Utopias and a (Feminist) Iranian Vampire: A Critical Analysis of Resistive Monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night*. *Critical Studies in Media Communication*, 34(4), 358-370. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1302092>
- Aguilar, T. (2007). Biopolítica y fenomenología: consideraciones alrededor del cuerpo objeto. *Laguna: Revista de Filosofía*, 21, 29-42.
- Ahmed, S. (2006a). Orientations Toward a Queer Phenomenology. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4), 543-574. <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-002>
- Ahmed, S. (2006b). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2013). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Ahmed, S. y Stacey, J. (2001). *Thinking Through the Skin*. Psychology Press.
- Aldana Reyes, X. (2014). *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. University of Wales Press.
- Aldana Reyes, X. (2019). Introduction: Gothic and Horror Heroism in the Age of Postfeminism. *Revenant: Critical and Creative Studies of the Supernatural*, 4, 8-21.
- Allmer, P., Brick, E. y Huxley, D. (2012). *European Nightmares: Horror Cinema in Europe since 1945*. Columbia University Press.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Andrés, Tomás (2017). Julia Ducournau: «No he visto a nadie que aparte la mirada viendo *Crudo* en las proyecciones». *SensaCine.com*. Recuperado el 17 de abril de 2020, de <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18554939/>

- Anolik, R. B. (2003). The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode. *Modern Language Studies*, 33(1/2), 25-43. <https://doi.org/10.2307/3195306>
- Anzaldúa, S. (2018). *Frankenstein's Justine Moritz: The Female Monster and Her Body*. Northeast Popular Culture Association, Worcester State University, Massachusetts.
- Arnold, S. (2013). *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Palgrave Macmillan.
- Arribas, B. G. (2018). La ética diferencial de Rosi Braidotti. *Agora: Papeles de Filosofía*, 37(2), Article 2. <https://doi.org/10.15304/ag.37.2.4364>
- Auerbach, N. (2012). *Our Vampires, Ourselves*. University of Chicago Press.
- Austin, G. (2012). Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema. *L'Esprit Créateur*, 52(2), 99-113.
- Badley, L. (1995). *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Greenwood Publishing Group.
- Baker, D. (2012). Seduced and Abandoned: Lesbian Vampires on Screen 1968-74. *Continuum*, 26(4), 553-563. <https://doi.org/10.1080/10304312.2012.698035>
- Baker, D., Green, S. y Stasiewicz-Bieńkowska, A. (eds.) (2017). *Hospitality, Rape and Consent in Vampire Popular Culture*. Springer Berlin Heidelberg.
- Balaji, M. (ed.) (2013). *Thinking Dead: What the Zombie Apocalypse Means*. Lexington Books.
- Balza, I. (2013). Tras los monstruos de la biopolítica. *Dilemata*, 12, 27-46.
- Barker, J. M. (2008). Out of Sync, Out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle. *Paragraph*, 31(2), 236-251. <https://doi.org/10.3366/E0264833408000229>
- Barker, J. M. (2009a). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press.
- Barker, J. M. (2009b). Neither Here nor There: Synaesthesia and the Cosmic Zoom. *New Review of Film and Television Studies*, 7(3), 311-324. <https://doi.org/10.1080/17400300903047060>
- Barker, J. M. (2014). Be-hold: Touch, Temporality, and the Cinematic Thumbnail Image. *Discourse*, 35(2), 194-211.
- Barker, J. M. (2018). A Horse Is a Horse, Of Course, Of Course: Animality, Transitivity, and the Double Take. *Somatechnics*, 8(1), 27-47. <https://doi.org/10.3366/soma.2018.0235>
- Barker, J. M. y Cottrell, A. (2015). Eyes at the Back of His Head: Precarious Masculinity and the Modern Tracking Shot. *Paragraph*, 38(1), 86-100. <https://doi.org/10.3366/para.2015.0148>
- Barker, M. (2006). *Menstrual Monsters: The Reception of the Ginger Snaps Cult Horror Franchise*. <https://doi.org/10.1386/fiin.4.3.68/1>
- Battersby, C. (1998). *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. Blackwell Publishers.
- Beauvoir, S. de (2005). *El segundo sexo*. Cátedra.

- Begley, A. (2016). *Veiling and Vampirism: Imperialism and Resistance in A Girl Walks Home Alone at Night*. <https://doi.org/10.13016/M2CJ90>
- Benshoff, H.M. (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester University Press.
- Benshoff, H.M. (2014). *A Companion to the Horror Film*. Wiley-Blackwell.
- Berenstein, R.J. (1990). Mommie Dearest: Aliens, Rosemary's Baby and Mothering. *The Journal of Popular Culture*, 24(2), 55-73. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1990.2402_55.x
- Berenstein, R.J. (1994). White Heroines and Hearts of Darkness: Race, Gender and Disguise in 1930s Jungle Films. *Film History*, 6(3), 314-339.
- Berenstein, R.J. (1996). *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. Columbia University Press.
- Bernardi, V. y Jacob, F. (2019). *All Around Monstrous: Monster Media in Their Historical Contexts*. Vernon Press.
- Beteta Martín, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la modernidad desde la perspectiva de la antropología de género*. [Info:eu-repo/semantics/doctoralThesis, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/37932/>
- Bettelheim, B. (1978). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grupo Planeta (GBS).
- Bizarro, David (2011). «El espectro “hauntológico”». *Muro de sonido. Blogs EL PAÍS*. (Recuperado el 7 de junio de 2019, de <https://blogs.elpais.com/muro-de-sonido/2011/09/el-espectro-hauntol%C3%B3gico.html>)
- Bordo, S. (2004). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.
- Botting, F. (2008). *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester University Press.
- Botting, F. (2014). *Gothic* (Segunda edición). Routledge.
- Botting, F. y Edwards, J. D. (2015). Theorising Globalgothic. En G. Byron (ed.), *Globalgothic* (pp. 1-24). Manchester University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Bourgault du Coudray, C. (2003). A Manifesto for Werewolves: What the Cyborgs Didn't Tell Us. *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 17, 151-175.
- Bourgault du Coudray, C. (2006). *The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within*. Bloomsbury Academic.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (p. 325). Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis*. Ediciones AKAL.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Braun Davison, Candace (25 de octubre de 2018). *Psst... These Are The Top Easter Eggs Hidden In Netflix's «Chilling Adventures Of Sabrina»*. House Beautiful. <https://www.housebeautiful.com/design-inspiration/house-tours/a24177006/netflix-chilling-adventures-of-sabrina-house-easter-eggs/>

- Briefel, A. (2005). Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film. *Film Quarterly*, 58(3), 16-27. JSTOR. <https://doi.org/10.1525/fq.2005.58.3.16>
- Briefel, A. y Miller, S. J. (eds.) (2011). *Horror after 9/11 World of Fear, Cinema of Terror*. University of Texas Press
- Brode, D. y Deyneka, L. (2013). *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film*. Scarecrow Press.
- Brophy, P. (1986). Horrality-The Textuality of Contemporary Horror Films. *Screen*, 27(1), 2-13. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.2>
- Brown, K. H. (2012). Gothic/Giallo/Genre: Hybrid Images in Italian Horror Cinema, 1956-82. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 0(62), 173-194. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2012n62p173>
- Browning, J. E. (2017). Listening to Our Vampires: Dracula from the Grave to the Page to Stage and Cinema. *Listening. Journal of Communication Ethics, Religion and Culture*, 52(3), 127-135.
- Bruno, G. (2018). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.
- Buerger, S. (2017). The Beak that Grips: Maternal Indifference, Ambivalence and the Abject. *The Babadook. Studies in Australasian Cinema*, 11(1), 33-44. <https://doi.org/10.1080/17503175.2017.1308903>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Byung-Chul Han. (2016). *Sobre el poder* (J. A. C. Cosculluela, trad.; 1.^a ed.). Herder Editorial.
- Capdevielle, J. (2011). El concepto de *habitus*: «Con Bordieu y contra Bordieu». *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 10, 31-46.
- Carpenter, A. (2013). Dead in Tune: Uncanny Muzak® in *Dawn of the Dead*. *The Journal of Popular Culture*, 46(6), 1231-1252. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12086>
- Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. A. Machado Libros, S. A.
- Case, S.-E. (1991). Tracking the Vampire. *Differences: A journal of Feminist Cultural Stories*, 3(2), 1-20.
- Chabot, K. (2014). *Bodies without Borders: Body Horror as Political Resistance in Classical Hollywood Cinema*. (Tesis, Open WorldCat)
- Chamarette, J. (2015). Embodied Worlds and Situated Bodies: Feminism, Phenomenology, Film Theory. *Signs*, 40(2), 289-295. JSTOR. <https://doi.org/10.1086/678144>
- Chamarette, J. (2017). Embodying Spectatorship: From Phenomenology to Sensation. En *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 311-321). Routledge.

- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.
- Chen, M. Y. (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Duke University Press.
- Cherry, B. (1999). *The Female Horror Film Audience: Viewing Pleasures and Fan Practices*. University of Stirling.
- Cherry, B. (2008). Gothics and Grand Guignols: Violence and the Gendered Aesthetics of Cinematic Horror. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 5(1), Artículo 1.
- Cherry, B. (2009). *Horror* (1.^a edición). Routledge.
- Chibnall, S. (ed.) (2001). *British Horror Cinema* (1.^a edición). Routledge.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Grupo Planeta (GBS).
- Cills, H. (18 de diciembre de 2014). Mother Dearest: How «The Babadook» Inverts the Horror-Movie Mom. *Grantland*. <https://grantland.com/hollywood-prospectus/mother-dearest-how-the-babadook-inverts-the-horror-movie-mom/>
- Cininas, J. (2010). Beware the Full Moon: Female Werewolves and That Time of the Month. En *Grotesque Femininities: Evil, Women and the Femmenine* (pp. 3-27). Inter-disciplinary Press.
- Cininas, J. (2011). Wolf Girls and Hirsute Heroines: Fur, Hair and the Feminine. *PAN: Philosophy, Activism, Nature*, 8, 30-41.
- Clark, E. (2008). «Hairy Thuggish Women»: *Female Werewolves, Gender, and the Hoped-For Monster* [Tesis]. <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/551562>
- Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film-Updated Edition*. Princeton University Press.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press.
- Colebrook, C. (2015). What Is It Like to Be a Human? *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 2(2), 227-243. <https://doi.org/10.1215/23289252-2867472>
- Coole, D. y Frost, S. (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*.
- Conrich, I. (2010). *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Bloomsbury Academic.
- Cordellat, A. (1 de febrero de 2019). Jacqueline Rose: «La culpa materna es tan inútil como omnipresente». *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/01/21/mamas_papas/1548083356_004950.html
- Coulthard, L. (2012). Haptic Aurality: Resonance, Listening and Michael Haneke. *Film-Philosophy*, 16(1), 16-29. <https://doi.org/10.3366/film.2012.0002>
- Coulthard, L. y Birks, C. (2016). Desublimating Monstrous Desire: The Horror of Gender in New Extremist Cinema. *Journal of Gender Studies*, 25(4), 461-476. <https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1011100>

- Creed, B. (1986). Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. *Screen*, 27(1), 44-71. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1.^a edición). Routledge.
- Crowther, A. (2019). Hag Witches and Women's Liberation: Negotiations of Feminist Excess in the U.S. Horror Film, 1968-1972. *Frames Cinema Journal*, 16.
- Cruz, R. A. L. (2012). Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*, 40(4), 160-168. <https://doi.org/10.1080/01956051.2012.654521>
- Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology, the Metaethics of Radical Feminism* (Edición: Underlining). Beacon Press.
- Davies, H. J. (1 de marzo de 2017). The New Noir: How Teen TV Went over to the Dark Side. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/mar/01/teen-tv-clique-netflix-riverdale-skins>
- Davis, R. (2018). Food for Thoughts: Thinking through Cannibals and Plagiarists. *University of Toronto Quarterly*, 87(1), 176-195. <https://doi.org/10.3138/utq.87.1.176>
- Dearey, M., Nicolás, S. y Davis, R. (2017). *Re-visiting Female Evil: Power, Purity and Desire*. Brill.
- Deleuze, G. (2016). *Deseo y Placer*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Despentes, V. (2018). *Teoría King Kong*. Literatura Random House.
- Disturbios, D. (8 de octubre de 2021). Entrevista con la directora Julia Ducournau con motivo de *Titane*. *MondoSonoro*. <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/julia-ducournau/>
- Donald, J. y Renov, M. (eds.) (2008). *The SAGE Handbook of Film Studies*. SAGE.
- Donaldson, L. (2014). *Texture In Film*. Palgrave Macmillan UK.
- Donaldson, L. (2014). The Work of an Invisible Body: The Contribution of Foley Artists to On-screen Effort. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 7, 1-15.
- Dos, M. (2009). Brujas de celuloide. Una selección. *Dossiers Feministes*, 0(13), 135-146.
- Edwards, E. (2017). Searching for a Room of One's Own: Rethinking the Iranian Diaspora in *Persepolis*, *Shahs of Sunset* and *A Girl Walks Home Alone at Night*. *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, 3. <https://doi.org/10.12893/gjcpi.2017.3.3>
- Elsaesser, T. (1998). Truth or Dare: Reality Checks on Indexicality, or the Future of Illusion. En *Cinema Studies into Visual Theory? TurkuD-Vision*.
- Elsaesser, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En M. Landy (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama: Vol. Contemporary Film and Television Series* (pp. 44-79). Wayne State University Press.

- Elsaesser, Thomas y Hagener, M. (2015). *Introducción a la Teoría del Cine*. UAM Ediciones.
- Enfilme.com. (5-4-2017). «El canibalismo es parte de la humanidad», Julia Ducournau, directora de *Voraz*. *ENFILME.COM*. Recuperado el 17 de abril de 2020, de <http://enfilme.com/notas-del-dia/el-canibalismo-es-parte-de-la-humanidad-julia-ducournau-directora-de-voraz>
- Esfandiary, S. (2012). *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions*. Intellect Books.
- Esteban, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Edicions Bellaterra.
- Feasey, R. (2017). Good, Bad or Just Good Enough: Representations of Motherhood and the Maternal Role on the Small Screen. *Studies in the Maternal*, 9(1), 5. <https://doi.org/10.16995/sim.234>
- Fecteau, A. (2015). The Monstrous Mother and The Abject Acousmètre in *Suspiria*. En *QUEUC 2015* (Bishop's University Press).
- Federici, S. (2010). *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Felski, R. (2011). *Uses of Literature*. John Wiley & Sons.
- Ferencz-Flatz, C., Hanich, J. y Romanian Society for Phenomenology (2016). Editor's Introduction: What is Film Phenomenology?: *Studia Phaenomenologica*, 16, 11-61. <https://doi.org/10.5840/studphaen2016161>
- Figari, C. y Scribano, A. (2009). *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. CLACSO.
- Figes, E. (1980). *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Alianza.
- Fillol, S., Salvadó-Corretger, G. y Bou i Sala, N. (2016). El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clasicismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea. *Communication & Society*, 53-67. <https://doi.org/10.15581/003.29.1.sp.53-67>
- Firenze, A. (2016). El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, 99-108. <https://doi.org/10.6018/daimon/270031>
- Fisher, J. (2014). The Haptic Horrors of War: Towards a Phenomenology of Affect and Emotion in the War Genre in Germany, 1910s to 1950s. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. <https://doi.org/10.3138/SEM.50.1.51>
- Fisher, M. (2012). What Is Hauntology? *Film Quarterly*, 66(1), 16-24,3.
- Fiske, J. (2010). *Werewolves and Swan-Maidens*. Kessinger Pub Co.
- Flaherty, E. (2008). Howling (and Bleeding) at the Moon: Menstruation, Monstrosity and the Double in the *Ginger Snaps* Werewolf Trilogy. *Honors College Theses*. https://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/67
- Foucault, M. (1993). *Microfísica del poder*. Planeta de Agostini.

- Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. Editores México.
- Fradley, M. (2013). «Hell Is a Teenage Girl?»: Postfeminism and Contemporary Teen Horror. En J. Gwynne y N. Muller (eds.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema* (pp. 204-221). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137306845_13
- Freeland, C. (1996). *Feminist Frameworks for Horror Films*. University of Wisconsin Press.
- Freeland, C. y Freeland, P. of P. C. (2000). *The Naked And The Undead: Evil And The Appeal Of Horror*. Avalon Publishing.
- Freire, J. M. (18 de marzo de 2017). Julia Ducournau: «Quiero conectar al espectador con su lado oscuro». *elperiodico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170318/crudo-julia-ducournau-entre-vista-estreno-5908479>
- Freitag, G. O. (2011). *Unleashing the Furious Feminine: The Violence of Gender Discourse in Canadian Horror Cinema* [Texto, Carleton University].
- Galarza, M. L. E. (2011). Cuerpos y políticas feministas: el feminismo como cuerpo. *Cuerpos políticos y agencia: reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad*, ISBN 978-84-338-5192-5, págs. 45-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3611308>
- Gallant, C. (2000). *Art of Darkness: The Cinema of Dario Argento*. FAB.
- Gálvez, R. C. (2013). El enemigo ya no está en las puertas. El nuevo enemigo doméstico en la serialidad estadounidense contemporánea: El caso de *Dexter* y *Homeland*. *Comunicación y Hombre: Revista Interdisciplinar de Ciencias de la Comunicación y Humanidades*, 9, 199-208.
- Gamboa, L. V. (2015). Tiempo corporal y subjetividad en Merleau-Ponty. *Revista de Filosofía Aurora*, 27(41), 551-570. <https://doi.org/10.7213/aurora.27.041.AO01>
- Gañán, M. del R. P. (2014). *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror* (1.ª edición). Ediciones Universidad de Cantabria.
- García, J. S. M. (2017). El *habitus*. Una revisión analítica. *Revista Internacional de Sociología*, 75(3), 067. <https://doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- García, M. T. A. (2007). Biopolítica y fenomenología: consideraciones en torno al cuerpo objeto. *Laguna*, 21, 29-42.
- García Martínez, A. N. (2018). La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea. En P. Sangro Colón y M. Á. Huerta Floriano (eds.), *La estética televisiva en las series contemporáneas* (pp. 86-101). Tirant Humanidades.
- Garland-Thomson, R. G. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press.
- Gauson, S. (2019). Spirits Do Come Back: Bunyips and the European Gothic in *The Babadook*. En *A Companion to Australian Cinema*. John Wiley & Sons.

- Gelder, K. (2012). *New Vampire Cinema*. Palgrave Macmillan, a nombre del British Film Institute.
- Gelder, K. (2017). Transnational Draculas. En R. Luckhurst (ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (pp. 149-162). Cambridge University Press; Cambridge Core. <https://doi.org/10.1017/9781316597217.015>
- Geller, T. L. y Banker, A. M. (2017). «That Magic Box Lies»: Queer Theory, Seriality, and *American Horror Story*. *The Velvet Light Trap*, 79(1), 36-49.
- George, S. y Hughes, B. (2013). Introduction: Undead Reflections: The Sympathetic Vampire and Its Monstrous Other. *Gothic Studies*, 15(1), 1-7.
- Gerrard, S., Holland, S. y Shail, R. (eds.). (2019). *Gender and Contemporary Horror in Televisión*. Emerald Publishing.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- «Ginger Snaps» trilogy, text version. (s. f.). Recuperado el 17 de abril de 2019, de <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/GingerSnaps/text.html>
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, XLV (227), 323-329.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (2007). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Paidós.
- Glantz, M. (2006). *Las metamorfosis del vampiro*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc708d5>
- Godfrey, A. (30 de marzo de 2017). Raw director Julia Ducournau: «Cannibalism is part of humanity». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/30/raw-director-julia-ducournau-cannibalism-is-part-of-humanity>
- Gonzalez Abrisketa, O. y García Grados, C. (2018). ¿Incorporar, encarnar, encorporar y/o corporear? Un ejercicio de traducción para pensar la agentividad de los cuerpos. En *Etnografías Feministas. Una mirada al siglo XXI desde la antropología vasca* (pp. 231-249). Bellaterra.
- González, C. S. (2012). El cuerpo como morada del monstruo en el cine de terror contemporáneo. *Ars Bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria*, 2, 48-61.
- Graham, E. L. (2002). *Representations of the Post/human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester University Press.
- Grant, B. K. (1996). Rich and Strange: The Yuppie Horror Film. *Journal of Film and Video*, 48(1/2), 4-16.
- Grant, B. K. (2010). Screams on Screens: Paradigms of Horror. *Loading...*, 4(6), Artículo 6. <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/85>
- Grant, B. K. (2012). *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press.

- Grant, B. K. (ed.) (2015). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (2.^a edición). University of Texas Press.
- Grant, B. K. y Sharrett, C. (2004). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Scarecrow Press.
- Greene, R. y Robison-Greene, R. (2017). *American Horror Story and Philosophy: Life Is but a Nightmare*. Open Court Publishing.
- Greven, D. (2011a). *Representations of Femininity in American Genre Cinema*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>
- Greven, D. (2011b). *Representations of Femininity in American Genre Cinema-The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. Palgrave Macmillan. <https://www.palgrave.com/jp/book/9780230112513>
- Grodal, T. (1999) Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. En *Moving Pictures*. Oxford University Press.
- Grosz, E. (1987). Notes towards a Corporeal Feminism. *Australian Feminist Studies*, 2(5), 1-16. <https://doi.org/10.1080/08164649.1987.9961562>
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- Gubern, R. (2020). *Historia del cine*. Anagrama.
- Guest, K. (2001). *Eating Their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*. Suny Press.
- Gumbrecht, H. U. (2012). *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Contraponto.
- Gunn, R. (2015). The Story of Monsters and Women: Canada's Interrogation of Hollywood's Horror. *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*, 6(1). <https://ir.lib.uwo.ca/kino/vol6/iss1/4>
- Hains, R. C. (2009). Power Feminism, Mediated: Girl Power and the Commercial Politics of Change. *Women's Studies in Communication*, 32(1), 89-113. <https://doi.org/10.1080/07491409.2009.10162382>
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Hand, R. J. y McRoy, J. (2007). *Monstrous Adaptations: Generic and Thematic Mutations in Horror Film*. Manchester University Press.
- Hanich, J. (2009). Dis/liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies. *New Review of Film and Television Studies*, 7(3), 293-309. <https://doi.org/10.1080/17400300903047052>
- Hanich, J. (2010). *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. Routledge.
- Hanich, J. (2011). Toward a Poetics of Cinematic Disgust. *Film-Philosophy*, 15(2), 11-35. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0023>
- Hanich, J. (2012). Cinematic Shocks: Recognition, Aesthetic Experience, and Phenomenology. *Amerikastudien/American Studies*, 57(4), 581-602.
- Hanich, J. (2014). Judge Dread: What We Are Afraid of When We Are Scared at the Movies. *Projections*, 8(2). <https://doi.org/10.3167/proj.2014.080203>

- Hantke, S. (2010). *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.2307/j.ctt12f4wr>
- Haraway, D. J. (1995). *Manifiesto para Cyborgs*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València.
- Haraway, D. J. (2019). *Las promesas de los monstruos: ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables: 1* (J. F. Gonzalo, trad.).
- Haraway, D. J. (2007). *When Species Meet*. Minnesota
- Harrington, E. (2017). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. Routledge.
- Hayward, P. (2009). *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Equinox.
- Heldman, C., Frankel, L. L. y Holmes, J. (2016). «Hot, Black Leather, Whip»: The (De)evolution of Female Protagonists in Action Cinema, 1960-2014. *Sexualization, Media, & Society*, 2(2), 237462381562778. <https://doi.org/10.1177/2374623815627789>
- Heller-Nicholas, A. (2017). Seductive Kindness: Power, Space and «Lesbian» Vampires. En D. Baker, S. Green y A. Stasiewicz-Bieńkowska (eds.), *Hospitality, Rape and Consent in Vampire Popular Culture* (pp. 201-218). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-62782-3_12
- Hendershot, C. (2001). The Cold War Horror Film: Taboo and Transgression in *The Bad Seed*, *The Fly*, and *Psycho*. *Journal of Popular Film and Television*, 29(1), 20-31. <https://doi.org/10.1080/01956050109601006>
- Henward, A. S. y MacGillivray, L. (2014). Bricoleurs in Preschool: Girls Poaching Horror Media and Gendered Discourses. *Gender and Education*, 26(7), 726-742. <https://doi.org/10.1080/09540253.2014.949634>
- Hillman, N. y Pauletto, S. (2014). The Craftsman: The Use of Sound Design to Elicit Emotions. *The Soundtrack*, 7(1), 5-23.
- Hobson, A. y Anyiwo, M. (eds.). (2016). *Gender in the Vampire Narrative*. Sense Publishers.
- Hole, K. L., Jelača, D., Kaplan, E. A. y Petro, P. (2016). *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. Routledge.
- Holland, S., Shail, R. y Gerrard, S. (2019). *Gender and Contemporary Horror in Film*. Emerald Publishing Limited.
- Hudson, D. (2014). Vampires and Transnational Horror. En *A Companion to the Horror Film* (pp. 461-482). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch26>
- Hueso Pinilla, C. (2013). *El cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines*. (Tesis Master) <https://riunet.upv.es/handle/10251/28096>
- Hunt, L., Lockyer, S., y Williamson, M. (2013). *Screening the Undead: Vampires and Zombies in Film and Television*. Bloomsbury Publishing.
- Hutchings, P. (1993). *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester University Press.
- Hutchings, P. (2009). *The A to Z of Horror Cinema*. Scarecrow Press.
- Hutchings, P. (2014). *The Horror Film*. Routledge.

- Iftene, D. (2016). Sexual Monstrosity in Contemporary Cult TV Series: The Case of the *American Horror Story*. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 15(1), 37-47.
- Ince, K. (2013). Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda. *Hypatia*, 28(3), 602-617. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2012.01303.x>
- Ince, K. (2017). *The Body and the Screen. Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. Bloomsbury Academic.
- Jackson, D. (2016). Throwing Like a Slayer: A Phenomenology of Gender Hybridity and Female Resilience in *Buffy the Vampire Slayer*. *Slayage: The Journal of Whedon Studies*, 14(1).
- Jackson, K. (2020). Dejects and Cannibals. *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 7(2), 134-152. <https://doi.org/10.31273/eirj.v7i2.476>
- Jancovich, M. (2002). *Horror, the Film Reader*. Psychology Press.
- Janicker, R. (2017). *Reading American Horror Story: Essays on the Television Franchise*. McFarland.
- Jones, S. (2011). Porn of the Dead Necrophilia, Feminism, and Gendering the Undead. En *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*. (pp. 40-60). McFarland.
- Jones, S. (2013a). XXXombies: Economies of Desire and Disgust. En *Thinking Dead: What the Zombie Apocalypse Means* (pp. 197-214). Lexington Books.
- Jones, S. (2013b). Gender Monstrosity: Deadgirl and the Sexual Politics of Zombie-rape. *Feminist Media Studies*, 13(3), 525-539. <https://doi.org/10.1080/14680777.2012.712392>
- Jowett, L. y Abbott, S. (2013). *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. I.B.Tauris.
- Kawin, B. F. (2012). *Horror and the Horror Film*. Anthem Press; Cambridge Core. <https://doi.org/10.7135/UPO9780857284556>
- Keetley, D. (2013). Stillborn: The Entropic Gothic of *American Horror Story*. *Gothic Studies*, 15(2), 89-107. <https://doi.org/10.7227/GS.15.2.6>
- Kermode, M. (1995). Horror: On the Edge of Taste. *Index on Censorship*, 24(6), 59-68. <https://doi.org/10.1080/03064229508535988>
- Khosroshahi, Z. (2019). Vampires, Jinn and the Magical in Iranian Horror Films. *Frames Cinema Journal*, 16.
- Koenig-Woodyard, C., Nanayakkara, S. y Khatri, Y. (2018). Introduction: Monster Studies. *University of Toronto Quarterly*, 87(1), 1-24.
- Kolnai, A. (2004). *On Disgust*. Open Court.
- Korsmeyer, C. (2012). Disgust and Aesthetics. *Philosophy Compass*, 7(11), 753-761. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00522.x>
- Korsmeyer, C. y Smith, B. (2004). Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust. En A. Kolnai, *On disgust* (pp. 1-25). Open Court.
- Koven, M. J. (2006). *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press.

- Krzywinska, T. (2002). *A Skin for Dancing in: Posession, Witchcraft and Voodoo in Film*. Greenwood Press.
- Lacan, J. (1984). *El seminario, Libro 3, Las Psicosis*. Paidós
- Laine, T. (2006). Cinema as Second Skin. *New Review of Film and Television Studies*, 4(2), 93-106. <https://doi.org/10.1080/17400300600768414>
- Laine, T. (2011a). *Feeling Cinema*. Continuum.
- Laine, T. (2011b). Imprisoned in Disgust: Roman Polanski's *Repulsion*. *Film-Philosophy*, 15(2), 36-50. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0024>
- Laine, T. (2014). Art as a Guaranty of Sanity: The Skin I Live In. *Alpha-ville*, 7(2). <https://dare.uva.nl/search?identifier=6e3def5f-9e74-4107-ae6e-a4147ad5fbae>
- Laine, T. y Strauven, W. (2009). The Synaesthetic Turn. *New Review of Film and Television Studies*, 7(3), 249-255. <https://doi.org/10.1080/17400300903047029>
- Lanigan, R. (29 de octubre de 2018). Is Netflix's *Sabrina* Reboot Really as Feminist as It Proclaims? *I-D*. https://i-d.vice.com/en_us/article/nergaeb/netflix-reboot-feminism-review-riverdale
- Lauretis, T. D. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Universitat de València.
- Lauro, S. J. (2017). *Zombie Theory: A Reader*. University of Minnesota Press; JSTOR. <https://doi.org/10.5749/j.ctt1pwt6zr>
- Lauro, S. J. y Embry, K. (2008). A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. *Boundary 2*, 35(1), 85-108. <https://doi.org/10.1215/01903659-2007-027>
- Le Breton, D. (2009). El rostro y lo sagrado: Algunos puntos de análisis. *Universitas Humanística*, 68, 139-156.
- Le Breton, D. (2011). *Adios al cuerpo*. La Cifra Editorial.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela.
- LeBlanc, A. K. (2018). «There's Nothing I Hate More than a Racist»: (Re)centering Whiteness in *American Horror Story: Coven*. *Critical Studies in Media Communication*, 35(3), 273-285. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1416418>
- Lee, W. L. (2009). Restoring Human-Centeredness to Environmental Conscience: The Ecocentrist's Dilemma, the Role of Heterosexualized Anthropomorphizing, and the Significance of Language to Ecological Feminism. *Ethics and the Environment*, 14(1), 29-51.
- Leeuwen, A. van (2012). Beauvoir, Irigaray, and the Possibility of Feminist Phenomenology. *The Journal of Speculative Philosophy*, 26(2), 474-484. <https://doi.org/10.5325/jspecphil.26.2.0474>
- LeMenager, S. (2014). *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. New York: Oxford University Press.
- Lenne, G. (1979). Monster and Victim: Women in Horror Film. En *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. Horizon Press.
- Lerner, N. (2009). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Taylor & Francis.

- Levina, M. y Bui, D.-M. T. (2013). *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*. Bloomsbury Publishing USA.
- Lindner, K. (2012). Questions of Embodied Difference-Film and Queer Phenomenology. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 1(2), 199-217. <https://doi.org/10.5117/NECSUS2012.2.LIND>
- Lindner, K. (2013). Fighting for Subjectivity: Articulations of Physicality in Girlfight. *Journal of International Women's Studies*, 10(3), 4-17.
- Lindner, K. (2017). Queer-ing Texture Tactility, Spatiality, and Kinesthetic Empathy in *She Monkeys*. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 32(3 (96)), 121-154. <https://doi.org/10.1215/02705346-4205099>
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Anagrama.
- Livingston, P. (2011). *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (1.ª edición). Routledge.
- Llobera, P. (2017). *La ley de (Ryan) Murphy: autoría y construcción estética en la ficción televisiva contemporánea*. Síntesis. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=708597>
- Lopes, E. (2015). Witchcraft and «Bitchcraft»: A Portrayal of the Witch Character in *American Horror Story: Coven*. En *Perceiving Evil: Evil Women and the Feminine* (pp. 59-68). Brill.
- Lopes, E. (2017). The Season of the Witch: Gender Trouble in *American Horror Story-Coven*. En *Re-Visiting Female Evil. Power, Purity and Desire* (pp. 115-139). Brill Rodopi.
- Loreck, J. (2016). *Violent Women in Contemporary Cinema*. Springer.
- Lowenstein, A. (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press.
- Lukic, M. y Pandzic, M. (2014). Dreading the White Picket Fences: Domesticity and the Suburban Horror Film. *Americana: The Journal of American Popular Culture*, 13(2).
- Łuksza, A. (2015). Sleeping with a Vampire: Empowerment, Submission, and Female Desire in Contemporary Vampire Fiction. *Feminist Media Studies*, 15(3), 429-443. <https://doi.org/10.1080/14680777.2014.945607>
- MacCormack, P. (2016). Tortured Spectators: Massacred and Mucosal. En M. de Valk (ed.), *Screening the Tortured Body: The Cinema as Scaffold* (pp. 9-24). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-39918-2_2
- MacDonald, T. (2011). «Out by Sixteen»: Queer(ed) Girls in Ginger Snaps. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 3(1), 58-79. <https://doi.org/10.1353/jeu.2011.0001>
- MacInnes, P. (18 de octubre de 2014). *The Babadook*: «I Wanted to Talk about the Need to Face Darkness in Ourselves». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/18/the-babadook-jennifer-kent>

- Maestre Brotons, A. (2016). «I'm a Vampire, but Also a Girl»: Regenerated Vampires in *True Blood*. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 4(1), 197. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.289>
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Marks, L. U. (2008). Thinking Multisensory Culture. *Paragraph*, 31(2), 123-137. <https://doi.org/10.3366/E0264833408000151>
- Marso, L. (s. f.). Perverse Protests: Simone de Beauvoir on Pleasure and Danger, Resistance, and Female Violence in Film. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 41(4), 869-894.
- Martin, S. (2017). *Monstruos al final del milenio*. Alberto Santos.
- Mascia-Lees, F. E. (1992). *Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*. SUNY Press.
- Mathijs, E. (2013). *John Fawcett's Ginger Snaps*. University of Toronto Press.
- McDonagh, M. (2010). *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento* (NED-New edition). University of Minnesota Press.
- McGinn, C. (2016). *El significado del asco* (Edición: edición). Ediciones Cátedra.
- McGlotten, S. (2013). Zombie Porn 1.0: Or, Some Queer Things Zombie Sex Can Teach Us. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 21(2), 101-125.
- McMahon, L. (2008). The Withdrawal of Touch: Denis, Nancy and L'Intrus. *Studies in French Cinema*, 8(1), 29-39. https://doi.org/10.1386/sfc.8.1.29_1
- Mehls, R. (2016). *In History No One Can Hear You Scream: Feminism and the Horror Film 1974-1996*.
- Mendik, X. (1 de julio de 2006). *Menstrual Meanings: Brett Sullivan Discusses Werewolves, Hormonal Horror & the Ginger Snaps Audience Research Project* [Texto]. <https://doi.org/info:doi/10.1386/fiin.4.3.78>
- Middleton, J. y Bak, M. A. (2020). Struggling for Recognition: Intensive Mothering's «Practical Effects» in *The Babadook*. *Quarterly Review of Film and Video*, 37(3), 203-226. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1633169>
- Miller, A. (2005). «The Hair that Wasn't There Before»: Demystifying Monstrosity and Menstruation in *Ginger Snaps* and *Ginger Snaps Unleashed*. *Western Folklore*, 64(3/4), 281-303.
- Miller, C. J. y Riper, A. B. V. (2015). Marketing, Monsters, and Music: Teensploitation Horror Films. *The Journal of American Culture*, 38(2), 130-141. <https://doi.org/10.1111/jacc.12303>
- Miller, C. J. y Riper, A. B. V. (2019). *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging*. McFarland.
- Miller, W. I. (1999). *Anatomía del asco*. Grupo Santillana de Ediciones.
- Mingol, I. C. y Guzmán, V. M. (2010). Del miedo a la alteridad al reconocimiento del cuerpo: una perspectiva desde la filosofía para la paz. *Investigaciones Fenomenológicas*, 0(2), 37-60. <https://doi.org/10.5944/rif.2.2010.5572>

- Mitchell, T. (2009). Prog Rock, the Horror Film and Sonic Excess: Dario Argento, Morricone and Goblin. *Equinox eBooks Publishing*, 88-100.
- Moradiyan Rizi, N. (2015). Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition. *Journal of Religion & Film*, 19(1). <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol19/iss1/35>
- Morales Estévez, R. (2017). *La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Moseley, R. (2002). Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television. *Screen*, 43(4), 403-422. <https://doi.org/10.1093/screen/43.4.403>
- Muzart, E. y Ramírez, C. (2013). La causalidad y la construcción dislocada del tiempo narrativo en *American Horror Story*. VI Encuentro Panamericano de Comunicación, Córdoba. Argentina.
- Ndalianis, A. (2012). *The Horror Sensorium: Media and the Senses*. McFarland.
- Neale, S. (1990). Questions of Genre. *Screen*, 31(1), 45-66. <https://doi.org/10.1093/screen/31.1.45>
- Needham, G. (2002). Playing with Genre. An Introduction to the Italian Giallo. *Kinoeye*, 2(11).
- Negri, A. (2007). El Monstruo Político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (eds.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-140). Paidós.
- Nelson, M. (2011). *The Art of Cruelty: A Reckoning* (1.^a edición). W.W. Norton & Co.
- Neroni, H. (2005). *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*.
- Newton, E. (2008). The Phenomenology of Desire: Claire Denis's *Vendredi soir* (2002). *Studies in French Cinema*, 8(1), 17-28. https://doi.org/10.1386/sfc.8.1.17_1
- Nielsen, B. (2004). «Something's Wrong, Like More Than You Being Female»: Transgressive Sexuality and Discourses of Reproduction in Ginger Snaps. *Third Space: A Journal of Feminist Theory & Culture*, 3(2). <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/nielsen>
- Nowell, R. (2010). *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. Bloomsbury Publishing USA.
- Nowell, R. (2011). «There's More Than One Way to Lose Your Heart»: The American Film Industry, Early Teen Slasher Films, and Female Youth. *Cinema Journal*, 51(1), 115-140. JSTOR.
- Nowell, R. (2013). Targeting American Women: Movie Marketing, Genre History, and the Hollywood Women-in-Danger Film. In *Media. The French Journal of Media Studies*, 3. <http://journals.openedition.org/inmedia/600>
- Nowell, R. (2014). *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema*. Bloomsbury Academic.
- Olson, C. J. y Reinhard, C. D. (2016). *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema*. Lexington Books.

- Ortiz Fernández, S. (2014). Historia y evolución del cine zombi. *URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 4, número 01.
- Párraga, G. E. (2009). Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la *femme fatale*. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18(0), 229-249. <https://doi.org/10.5944/signa.vol18.2009.6206>
- Paszkievicz, K. (2017). *Rehacer los géneros: mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*. Icaria Editorial.
- Paszkievicz, K. (2023). «I'm in Love With My Car»: Revisiting the Aesthetics of Petroleum in *Crash* (1996), *Death Proof* (2007), and *Titane* (2021), *Quarterly Review of Film and Video*, <https://www.tandfonline.com/action/showCitFormats?doi=10.1080/10509208.2023.2176116>
- Pedraza, P. (1999). La madre vampira. *Asparkia. Investigació Feminista*, 0(10), 43-51.
- Pérez-Amezcu, L. A. (2017). «Postmodern or Postmortem?»: el mito del caníbal en el cine del siglo XXI. *Ação Midiática - Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*, 1(14), 81. <https://doi.org/10.5380/2238-0701.2017n14p81-98>
- Peucker, B. (2006). *The Material Image: Art and the Real in Film* (1.^a edición). Stanford University Press.
- Picart, C. J. S. y Browning, J. E. (2012). *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. Springer.
- Pinedo, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. SUNY Press.
- Plantinga, C. (1999). *Passionate Views Film Cognition Emotion*. Johns Hopkins University Press.
- Platts, T. K. y Clasen, M. (2017). Scary Business: Horror at the North American Box Office, 2006-2016. *Frames Cinema Journal*. <http://framescinemajournal.com/article/scary-business-horror-at-the-north-american-box-office-2006-2016/>
- Platzeck, J. (2016). El monstruo y el poder: un diálogo entre biopolítica y zombis. *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, 12(1), Artículo 1. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/repr/article/view/15381>
- Platzeck, J. y Torrano, A. (2016). *Zombis y cyborgs: la potencia del cuerpo (des)compuesto*. *Outra Travessia*, 22, 235-254.
- Powell, A. (2005). *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Opera Prima.
- Preciado, P.B. (2008). *Testo yonki*. Espasa Calpé
- Price, J. y Shildrick, M. (1999). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Taylor & Francis.
- Pulliam, J. (2010). *Monstrous Bodies: Femininity and Agency in Young Adult Horror Fiction*. Louisiana State University.
- Pulsifer, R. (2019), Trolling Humanism: New Materialist Performativity in Border. *Gender Forum*, pp. 7-22, http://genderforum.org/wp-content/uploads/2019/05/3_Pulsifer_Trolling-Humanism-FINAL.pdf.

- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. University of Minnesota Press
- Purkiss, D. (1996). *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations*. Psychology Press.
- Purse, D. L. (2011). *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh University Press.
- Quigley, P. (2016). When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in *The Babadook*. *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 15, 19.
- Renner, K. J. (2016). Changelings. En K. J. Renner (ed.), *Evil Children in the Popular Imagination* (pp. 153-175). Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59963-6_7
- Rich, A. (2000). *Nacemos de Mujer*. Traficantes de Sueños.
- Righetti, H. N., Jamie, Nguyen, H. y Righetti, J. (3 de noviembre de 2018). «Chilling Adventures of *Sabrina*»: An Epic Spellbinding Guide to All the Horror References, Episode by Episode. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2018/11/chilling-adventures-of-sabrina-references-easter-eggs-horror-witch-suspiria-1202017636/>
- Ringrose, J. y Walkerdine, V. (2008). Regulating The Abject. *Feminist Media Studies*, 8(3), 227-246. <https://doi.org/10.1080/14680770802217279>
- Río, E. del (2000). The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's *Peeping Tom*. *Camera Obscura*, 15(3), 115-149.
- Río, E. del (2000). Politics and Erotics of Representation: Feminist Phenomenology and Valie Export's *The Practice of Love*. *Discourse*, 22(2), 46-70.
- Robertson, Kate (2016) The 13 Female Monsters You'll Meet in a Horror Film. *Pastemagazine.com*. Recuperado el 13 de mayo de 2019, de <https://www.pastemagazine.com/articles/2016/10/the-13-female-monsters-youll-meet-in-a-horror-film.html>
- Rose, J. (2018). *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Siruela.
- Rothenburger, S. (2010). «Welcome to Civilization»: Colonialism, the Gothic, and Canada's Self-protective Irony in the *Ginger Snaps Werewolf Trilogy*. *Journal of Canadian Studies*, 44(3), 96-117. <https://doi.org/10.3138/jcs.44.3.96>
- Russo, M. J. (1995). *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. Taylor & Francis.
- Sánchez-Biosca, V. (1993). Metamorfosis, ciencia y horror. En torno a *La mosca*, de David Cronenberg (1986). *Arbor; Madrid*, 145(569), 93-113.
- Sancho, A. V. (28 de septiembre de 2017). *Crudo*, de Julia Ducournau. *Miradas de Cine*. Miradas de Cine/Macnulti. <https://miradasdecine.es/2017/09/crudo-de-julia-ducournau.html>
- Santos, C. (2016). *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*. Lexington Books.
- Sarah, D. (2014). See, Seeing, Seen, Saw: A Phenomenology of Ultra-Violent Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 8(1), 129-148. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0030>

- Scholz, S. y Surma, H. (2008). Exceeding the Limits of Representation: Screen and/as Skin in Claire Denis's *Trouble Every Day* (2001). *Studies in French Cinema*, 8(1), 5-16. https://doi.org/10.1386/sfc.8.1.5_1
- Schubart, R. (24 de abril de 2015). «Age Anxiety, Television Horror, and Off-Script Femininity: The Middle Age Mother in The Walking Dead, Hemlock Grove, and American Horror Story». Society for Cinema and Media Studies, Montreal.
- Schulte-Sasse, L. (2002). The «Mother» of All Horror Movies. Dario Argento's *Suspiria* (1977). *Kinoeye*, 2(11).
- Scott, N. (2007). *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Rodopi.
- Sevenich, R. (2015). «Come Out, Come Out, Wherever You Are». *Queering American Horror Story. Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies, Special Issue: Early Career Researchers III*(54), 35-52.
- Seyed-Gohrab, A. A. y Talattof, K. (eds.). (2013). *Conflict and Development in Iranian Film*. Leiden University Press.
- Sharrett, C. (1993). The Horror Film in Neoconservative Culture. *Journal of Popular Film and Television*, 21(3), 100-110. <https://doi.org/10.1080/01956051.1993.9943978>
- Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press.
- Shaw, D. (2001). Power, Horror and Ambivalence. *Film and Philosophy*, 4 (Special Issue on Philosophy of Horror), 1-12.
- Shildrick, M. (2001). *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. SAGE.
- Shildrick, M. (2015). «Why Should Our Bodies End at the Skin?»: Embodiment, Boundaries, and Somatechnics. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, 30(1), 13-29.
- Short, S. (2006). *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Rites of Passage*. Springer.
- Sibilia, P. (2006). *El hombre postorganico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura Económica USA.
- Skal, D. J. (2001). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. Farrar, Straus and Giroux.
- Smith, G. M. (2003). *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press.
- Snelson, T. (2009). *Horror on the Home Front: Female Monster Cycle, World War Two and Historical Reception Studies* [University of East Anglia]. Library of University of East Anglia.
- Sobchack, V. (1975). The Leech Woman's Revenge, or A Case for Equal Misrepresentation. *Journal of Popular Film*, 4(3), 236-257. <https://doi.org/10.1080/00472719.1975.10661776>
- Sobchack, V. (1990). «Surge and Splendor»: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic. *Representations*, 29, 24-49. <https://doi.org/10.2307/2928417>
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.

- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press.
- Sobchack, V. (2006). «Cutting to the Quick»: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion. En *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 337-351). Amsterdam University Press.
- Sobchack, V. (2011). Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's *Blue*. En H. Carel y G. Tuck (eds.), *New Takes in Film-Philosophy* (pp. 191-206). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230294851_12
- Strauven, W. (2006). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789053569450>
- Subramanian, J. (2013). The Monstrous Makeover: *American Horror Story*, Femininity and Special Effects. *Critical Studies in Television*, 8(3), 108-123. <https://doi.org/10.7227/CST.8.3.9>
- Syfret, W. (28 de marzo de 2017). Nunca una película sobre canibalismo describió tan bien la crisis de los «veintitantos». *I-D*. <https://i-d.vice.com/es/article/gyqb3m/entrevista-crudo-canibalismo>
- Tan, E. S. (1995). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film As An Emotion Machine* (1.ª edición). Routledge.
- Tarratt, M. (2012). Monsters from the Id. En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press.
- Tasker, Y. y Negra, D. (eds.). (2007). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press.
- Tausiet, M. (2019). Malas madres. De brujas voraces a fantasmas letales. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 11, 57-70. <https://doi.org/10.5209/amal.63073>
- Tay, S. (2003). Constructing a Feminist Cinematic Genealogy: The Gothic Woman's Film beyond Psychoanalysis. *Women: A Cultural Review*, 14(3), 263-280. <https://doi.org/10.1080/0957404032000140380>
- Thain, A. (2017). *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*. U. of Minnesota Press.
- Tonks, P. (2001). *Film Music*. Pocket Essentials.
- Torrano, A. (2009). Ontologías de la monstruosidad: El cyborg y el monstruo biopolítico. Recuperado el 29 de marzo de 2019, de https://www.academia.edu/1329761/Ontolog%C3%ADas_de_la_monstruosidad_el_cyborg_y_el_monstruo_biopol%C3%ADtico
- Torrano, A. (2014). La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico. *Agora: Papeles de Filosofía*, 34(1).
- Tourage, M. (2018). An Iranian Female Vampire Walks Home Alone and Disturbs Freud's Oedipal Masculinity. *Iran Namag*, 3(1).
- Trapero Llobera, P. (2015). «All monsters are human»: The cultural imaginary and the creation of contemporary bestiaries in *American Horror Story*. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2), 69-88. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.210>

- Trencansky, S. (2001). Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror. *Journal of Popular Film and Television*, 29(2), 63-73. <https://doi.org/10.1080/01956050109601010>
- Trigg, D. (2014). *The Thing: A Phenomenology of Horror*. John Hunt Publishing.
- Tudor, A. (1991). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Wiley.
- Tudor, A. (1997). Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. *Cultural Studies*, 11(3), 443-463. <https://doi.org/10.1080/095023897335691>
- Turner, V. (1979). Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6(4), 465-499.
- Sánchez, P. Ú. (2019). La danza, una narrativa corpórea del horror, en *Suspiria* de Luca Guadagnino. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 19, 351-370. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6661>
- Ussher, J. M. (2006). *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. Psychology Press.
- Valle, T. del (1997). Mujer y nuevas socializaciones: Su relación con el poder y el cambio. *Revista de Estudios de Género: La ventana*, 5, 72-132.
- Van Elferen, I. (2016). Sonic Monstrosity. *Horror Studies*, 7(2), 307-318. https://doi.org/10.1386/host.7.2.307_1
- Vena, D. (2018). *Unfinished Business: The New Wave of Women's Horror Cinema* [Tesis]. <https://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/25873>
- Vincze, T. (2016). The Phenomenology of Trauma. Sound and Haptic Sensuality in *Son of Saul*. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 13(1), 107-126. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2016-0017>
- Vosper, A. J. (2013). *Film, Fear and the Female: An Empirical Study of the Female Horror Spectator*. Text, Carleton University.
- Weinstock, J. (2012). *The Vampire Film: Undead Cinema*. Wallflower Press.
- Weiss, A. (2000). *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. Pandora.
- Weiss, A. (2014). The Lesbian Vampire Film. A Subgenre of Horror. En D. Brode y L. Deyneka (eds.), *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* (pp. 21-35). The Scarecrow Press.
- Wells, K. (20007). *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism: Witches in Contemporary Film, Television, and Novels* [Texas A&M University].
- Wetmore, K. J. (2012). *Post-9/11 Horror in American Cinema*. Bloomsbury Publishing USA.
- Williams, L. (1984). When the Woman Looks. En M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams y American Film Institute (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism: Vol. The American Film Institute Monograph Series* (pp. 83-99). University Publications of America.
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*. University of California Press.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13. <https://doi.org/10.2307/1212758>

- Williamson, M. (2005). *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. Wallflower Press.
- Wilson, L. (2015). *Spectatorship, Embodiment and Physicality in the Contemporary Mutilation Film*. Palgrave Macmillan.
- Wisker, G. (2016a). Vampire Bites. En G. Wisker, *Contemporary Women's Gothic Fiction* (pp. 157-186). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-30349-3_7
- Wisker, G. (2016b). Vampire Kisses. En G. Wisker, *Contemporary Women's Gothic Fiction* (pp. 187-205). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-30349-3_8
- Wood, R. (1972). The Shadow Worlds of Jacques Tourneur. *Film Comment*, 8(2), 64-70. JSTOR.
- Wood, R. (2003). The American Nightmare: Horror in the 70s. En R. Wood (ed.), *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond* (Expanded and rev. ed, pp. 63-84). Columbia University Press.
- Woodward, K. (1999). *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Indiana University Press.
- Worland, R. (1997). OWI Meets the Monsters: Hollywood Horror Films and War Propaganda, 1942 to 1945. *Cinema Journal*, 37(1), 47-65. <https://doi.org/10.2307/1225689>
- Yacavone, D. (2016). Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. *New Literary History*, 47(1), 159-185. <https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0001>
- Yanal, R. (2003). Two Monsters in Search of a Concept. *Contemporary Aesthetics*, 1. <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0001.011>
- Young, I. M. (2005). *On Female Body Experience: «Throwing Like a Girl» and Other Essays*. Oxford University Press.
- Young, M. y Chappell, J. (eds.) (2017). *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*. Palgrave Macmillan.
- Zimbaro, Z. (2015). It is Easier to Imagine the Zombie Apocalypse than to Imagine the End of Capitalism. En *Censored 2015: Inspiring We the People* (pp. 269-294). Seven Stories.
- Zimmerman, B. (2015). Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film. En B. K. Grant (ed.), *The Dread of Difference*. University of Texas Press.
- Zumalde-Arregi, I. (2011). *La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas* (66.^a ed.). Revista Latina de Comunicación Social. <https://doi.org/10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349>
- Zwissler, L. (2018a). In the Study of the Witch: Women, Shadows, and the Academic Study of Religions. *Religions*, 9(4), 105. <https://doi.org/10.3390/rel9040105>
- Zwissler, L. (2018b). «I am That Very Witch»: On The Witch, Feminism, and Not Surviving Patriarchy. *Journal of Religion & Film*, 22(3). <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss3/6>

Índice de películas citadas

28 días después (*28 Days Later*, D. Boyle, 2002).

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, J.L. Godard, 1960).

Alien (R. Scott, 1979).

American Horror Story, *Aquelarre* (*Coven*, R. Murphy y B. Falchuk, Fox, 2013-14).

Amor carnal (*The Bad Batch*, A. L. Amirpour, 2016).

Aquelarre (*The City of the Dead*, J. Llewellyn Moxey, 1960).

Arde, bruja, arde (*Night of the Eagle o Burn, Witch, Burn*, S. Hayers, 1962).

Aullidos (*The Howling*, J. Dante, 1981).

Big Tits Zombie (T. Nakano, 2010).

Bitten (D. Fryklind, Netflix, 2014-2016).

Blade (S. Norrington, 1998).

Buffy, la cazavampiros (*Buffy, the Vampire Slayer*, J. Whedon, WB y UPN, 1997-2003).

Caperucita Roja: ¿a quién tienes miedo?, (*Riding Hood*, C. Hardwicke, 2011).

Ceremonia sangrienta (J. Grau, 1973).

Christine (J. Carpenter, 1983).

Criaturas celestiales (*Heavenly Creatures*, P. Jackson, 1994).

Cromosoma 3 (*The Brood*, D. Cronenberg, 1982).

Crudo (*Grave*, J. Ducournau, 2016).

De pelo en pecho (*Teen Wolf*, R. Daniel, 1985).

Decoys (*Las reinas del hielo*, M. Hastings, 2004).

Déjame entrar (Let Me In, T. Alfredson, 2008).
Drácula (T. Browning, 1931).

Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands, T. Burton, 1990).
El diablo sobre ruedas (Duel, S. Spielberg, 1976).
El estudiante de Praga (Der Student von Prag, H. Galee, 1927).
El exorcismo de Emily Rose (The Exorcism of Emily Rose, S. Derrickson, 2005).
El exorcista (The Exorcist, W. Friedkin, 1975).
El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, R. Wiene, 1920).
El gato de las nueve colas (Il gatto a nove code, D. Argento, 1971).
El general Witchfinder (Witchfinder General, M. Reeves, 1968).
El hijo de Drácula (Son of Dracula, R. Siodmak, 1943).
El hombre de mimbre (The Wicker Man, R. Hardy, 1973).
El hombre lobo (The Wolf Man, G. Waggoner, 1941).
El lobo humano (Werewolf in London, S. Walker, 1935).
El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume di cristallo, D. Argento, 1970).
El precio del poder (Scarface, B. de Palma, 1984).
El resplandor (The Shining, S. Kubrick, 1980).
Embrujadas (Charmed, B. Kern, WB, 1998-2006).
Especie mortal (Species, R. Donaldson, 1995).
Evolution (L. Hadzihalilovic, 2015).

Frankenstein y el hombre lobo (Frankenstein Meets the Wolf Man, R. W. Neill, 1943).

Ginger Snaps (J. Fawcett, 2000).

Häxan: la brujería a través de los tiempos (B. Christensen, 1922).
Honeymoon (L. Janiak, 2014).

Inferno (D. Argento, 1980).
Innocence (L. Hadzihalilovic, 2004).

Jennifer's Body (K. Kusama, 2009).
Jóvenes brujas (The Craft, A. Fleming, 1994).
Jungle Woman (R. Le Borg, 1945).

La bruja vampiro (Vampyr. Der Traum des Allan Grey, C.T. Dreyer, 1932).
La caja de Pandora (Die Büchse der Pandora, G. W. Pabst, 1928).
La cosa (The Thing, J. Carpenter, 1982).
La gitana loba (Cry of the Werewolf, H. Levin, 1944).
La hija de Drácula (Dracula's Daughter, L. Hillyer, 1936).

La invitación (*The Invitation*, K. Kusama, 2015).
La isla de las almas perdidas (*Island of Lost Souls*, E. C. Kenton, 1932).
La legión de los muertos sin alma, (*White Zombie*, V. Halperin, 1932).
La loba humana (*She Wolf of London*, J. Yarbrough, 1946).
La madre del mal (*Terza Madre*, D. Argento, 2007).
La maldición (*Cursed*, W. Craven, 2004).
La maldición (*The Grudge*, T. Kimizu, 2002).
La máscara del demonio (*La maschera del demonio*, M. Bava, 1960).
La matanza de Texas (*The Texas Chain Saw Massacre*, T. Hooper, 1974).
La mosca (*The Fly*, D. Cronenberg, 1986).
La muchacha que sabía demasiado (*La ragazza che sapeva troppo*, M. Bava, 1962).
La mujer pantera (*Cat People*, J. Tourneur, 1942).
La mujer salvaje cautiva (*Captive Wild Woman*, E. Dmytryk, 1943).
La mujer-avispa (*The Wasp Woman*, R. Corman, 1959).
La noche de los muertos vivientes (*Night of the Living Dead*, G. Romero, 1968).
La pasión de Juana de Arco (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928).
La profecía (*The Omen*, R. Donner, 1976).
La reina de Cobra (*Cobra Woman*, R. Siodmak, 1944).
La semilla del diablo (*Rosemary's Baby*, R. Polanski, 1968).
La señal (*The Ring*, G. Verbinski, 2002).
La séptima víctima (*The Seventh Victim*, M. Robson, 1943).
Las amantes del vampiro (*The Vampire Lovers*, R. Ward Baker, 1970).
Las escalofrantes aventuras de Sabrina (*Chilling Adventures of Sabrina*, R. Aguirre-Sarcasa, Netflix, 2018-2021).
Las mellizas del diablo (*Twins of Evil*, J. Hough, 1971).
Lobo (*Wolf*, M. Nichols, 1994).
Lobo vikingo (*Vikingulven*, S. Svendsen, 2023).
Los demonios (*The Devils*, K. Russell, 1972).
Los juegos del hambre (*The Hunger Games*, G. Ross, 2012).
Los ojos de Laura Mars (*Eyes of Laura Mars*, I. Kershner, 1978).
Lujuria para un vampiro (*Lust for a Vampire*, J. Sangster, 1971).

Nosferatu: una sinfonía del horror (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, FW. Murnau, 1922).

Pesadilla en Elm Street (*A Nightmare on Elm Street*, W. Craven, 1984).
Poltergeist (T. Hooper, 1982).
Prevenge (A. Low, 2016).
Psychosis (A. Hitchcock, 1960).

Rape Zombie: la lujuria de los muertos vivientes (N. Tomomatsu, 2012).
Red: cazadora de hombres-lobo (*Red: the Werewolf Hunter*, S. Wilson, 2010).
Rojo en los labios (*Daughters of Darkness*, H. Kümel, 1971).

Rojo profundo (*Profondo rosso*, D. Argento, 1975).
Sabrina, cosas de brujas (*Sabrina, the Teenage Witch*, N. Scovell, ABC, 1996-2004).
Saló o los 120 días de Sodoma, (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, P. P. Pasolini, 1975).
Sangre y rosas (*Le sang et la rose*, R. Vadim, 1960).
Siren (E. Wald y D. White, HBO, 2018-2020).
Solo en casa (*Home Alone*, C. Columbus, 1990).
Sólo los amantes sobreviven (*Only Lovers Left Alive*, J. Jarmusch, 2013).
Splice: experimento mortal (V. Natali, 2009).
Suspiria (D. Argento, 1977).
Suspiria (L. Guadagnino, 2018).

Teen Wolf (J. Davis, MTV, 2011-2016).
The Babadook (J. Kent, 2014).
The Jungle Captive (H. Young, 1945).
The Love Witch (A. Biller, 2016).
Titane (J. Ducournau, 2021).

Un hombre lobo americano en Londres (*An American Werewolf in London*, J. Landis, 1981).
Un hombre-lobo americano en París (*An American Werewolf in Paris*, A. Waller, 1997).
Una chica vuelve a casa sola a la noche (*A Girl Walks Home Alone at Night*, L. A. Amirpour, 2015).
Una cita con el diablo (*Night of the Demon*, J. Tourneau, 1957).

Venganza felina (*The Cat Creeps*, E. Kenton, 1946).

Werewolf (H. MacRae, 1913).
Wolf Like Me (A. Forsythe, Amazon Prime, 2023).
Wolfblood (D. Moon, Netflix, 2012-2017).

Xena, la princesa guerrera (*Xena: Warrior Princess*, R. Tapert y J. Schulian, Universal, 1995-2001).

Yo anduve con un zombi (*I Walked with a Zombie*, J. Tourneur, 1943).
Yo fui un hombre lobo adolescente (*I Was a Teenage Werewolf*, G. Fowler, 1957).

Zombie Strippers (J. Lee, 2008).
Zombies vs Strippers (A. Nicolau, 2012).
Zombies! Zombies! Zombies! (J. Murphy, 2008).

El monstruo es un cuerpo cultural, aberrante, que sintetiza categorías naturales irreconciliables por estar más allá de las normas, amenazante pero atractivo al mismo tiempo. El monstruo cinematográfico ha sido, principalmente, masculino. Pero desde el cambio de siglo son, en su mayoría, monstruos femeninos los que nos atemorizan desde las pantallas.

El libro recorre diferentes tipos de *monstrua*: la mujer-loba, la caníbal, la mujer-máquina, la zombi, la vampira, la bruja y la madre monstruosa, que encontramos en películas como *Ginger Snaps* (J. Fawcett, 2000), *Crudo* (J. Ducournau, 2016), *Titane* (J. Ducournau, 2021), *Una chica vuelve a casa sola de noche* (L.A. Annipour, 2014), la tercera temporada de AHS, *Coven* y *The Babdook* (J. Kent, 2014), entre otras.

Este libro aborda el análisis de la representación del monstruo femenino en el contexto actual de la devaluación del cuerpo al que se considera imperfecto, incierto y obsoleto, que debe ser controlado. Las monstruas representadas en el audiovisual actual de terror (excesivas, indisciplinadas, incorrectas), negocian la tensión que existe entre el cuerpo, el poder y la feminidad; un poder que se basa en la violencia. A diferencia del monstruoso-femenino postulado por Barbara Creed (1993), el monstruo femenino actual no refleja los miedos de los hombres sobre las mujeres, sino que las directoras y/o guionistas reinscriben las experiencias corporales y personales femeninas en las convenciones de género cinematográfico, creando un cine que refleja la subjetividad femenina desde sus miedos, angustias y deseos.



Sailak eta bildumak Series y colecciones

www.ehu.eus/argitalpenak

eman ta zabal zazu



UPV/EHUKo Argitalpen Zerbitzua
Servicio Editorial de la UPV/EHU
argitaletxea@ehu.eus
editorial@ehu.eus
Tel.: 94 601 2227