

**RECONOCIÉNDOSE COMO LO OTRO. LA NARRATIVA
AUDIOVISUAL DEL RE-ENCUENTRO DE LA MUJER CON EL
MONSTRUO**
**RECOGNIZING YOURSELF IN THE OTHER. THE AUDIOVISUAL
NARRATIVE OF THE RE-ENCOUNTER OF THE WOMAN WITH
THE MONSTER**

Laura Antón

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. España
laura.anton@urjc.es

Resumen:

El objetivo general de este estudio es doble. En primer lugar, se propone explorar las raíces culturales del imaginario construido por el cine de terror, es decir, conectar algunas de sus formas narrativas, dramáticas e ideológicas, con la cultura visual precedente; y, a la vez, arrojar luz sobre un trayecto peculiar que recorre esta imagería popular, configurado en torno a la relación del deseo femenino con la figura del monstruo.

Este estudio cultural toma distancia con respecto a la interpretación dominante de esta narrativa, aquella que ha identificado la imagen de la mujer con el arquetipo de *la mujer víctima*, para centrarse en el análisis de la representación de la diferencia sexual desde la perspectiva del sujeto femenino y su identificación con el arquetipo subver-sivo de *la mujer investigadora*. El inicio de este análisis se sitúa en la popular serie televisiva de ciencia ficción *Stranger Things* (M. y R. Duffer 2016-), sus esquemas dramáticos proponen una lectura retrospectiva de esta singular narrativa que se detiene en representantes de la mitología clásica y relatos audiovisuales pertenecientes a diversos estilos del cine de terror como el clasicismo, la modernidad y la postmodernidad.

Abstract:

The general objective of this study is twofold. In the first place, it is proposed to explore the cultural roots of the imaginary constructed by the Horror Film, that is, to connect some of its narrative, dramatic and ideological forms, with the previous visual culture. And, at the same time, shed light on a peculiar path that runs through this popular imagery, and which is shaped around the relationship of female desire with the figure of the monster.

This cultural study takes distance from the dominant interpretation of this narrative, that which has identified the image of the woman with the archetype of the female victim, to focus on the analysis of the representation of sexual difference from the perspective of the female subject. Its beginning is located in the popular science fiction serie *Stranger Things* (2016-), its dramatic schemes propose a retrospective reading of this singular narrative that stops in representatives of the classic mythology and audiovisual stories pertaining to diverse styles of Horror Film such as classicism, modernity and postmodernity.

Palabras clave: cultura audiovisual; diferencia sexual; narrativa; deseo femenino; monstruo; mujer investigadora.

Keywords: Audiovisual Culture; Sexual Difference; Narrative; Female Desire; Monster; Woman Investigator.

Cómo citar: Antón, L. (2017). Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 15, pp. 85-108. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>

1. Introducción

El punto de partida de este recorrido histórico por el territorio donde se forja la significación, allí donde el objeto y la interpretación que lo activa culturalmente se encuentran y, asimismo, donde puede librarse la *lucha cultural*, “que implica el desafío a regímenes de sentido particulares, órdenes de representación (maneras en las que el mundo nos es puesto en imágenes, representado e interpretado para y por nosotros)” (Pollock, 2015, p. 55), se sitúa en *The Monster* (Matt y Ross Duffer, 2016), el sexto capítulo de la primera temporada de la popular serie televisiva de ciencia ficción *Stranger Things* (M. y R. Duffer, 2016)¹.

Buena parte de su carga emocional se explica por la actualización de una narrativa específica. Sus esquemas básicos, si bien se extienden por el discurso audiovisual, toman como referentes, estableciendo un interesante diálogo intertextual, a otro tipo de relatos como son los pertenecientes a la mitología clásica y su visualización a través del arte pictórico. Esta narrativa en la que ahora quisiéramos detenernos, en sus significantes característicos y su lectura cultural, podría denominarse *el encuentro de la niña-mujer con el monstruo*. En la secuencia clímax de *The Monster*, la pequeña y extraña heroína del relato, llamada Eleven, se confronta en solitario con la terrorífica criatura que habita un universo fantástico.

* Este estudio forma parte del proyecto de investigación “Imaginarios de la crisis: las representaciones audiovisuales de la quiebra económica, social y geopolítica (1929-2012).” CSO2012-33782.

¹ *Stranger Things* se estrenó el 15 de julio de 2016 en Netflix, recibiendo el favor del público y de la crítica. Definida como “la serie del verano”, la crítica ha destacado sus referencias al cine de Hollywood de los años ochenta. Ambientada en esa década, la misteriosa desaparición de un niño revoluciona la tranquila vida de un pueblo estadounidense. La pandilla del niño, su familia y el jefe de policía encargado de investigar el caso descubrirán que tras la realidad cotidiana se esconde un universo fantástico utilizado por el gobierno para vencer a sus enemigos políticos. Una misteriosa niña les ayudará a encontrar al niño desaparecido.

1.1 La mujer y el monstruo

Además de este enfrentamiento cara a cara con el monstruo sin otro escudo que la fuerza de su mirada, que dramatiza una crisis de identidad del personaje femenino, otros aspectos relevantes del discurso de *Stranger Things* señalan al que se propone como el gran asunto revisionista de la serie, más allá de los mencionados homenajes al cine de Hollywood de los años ochenta: el trayecto realizado por la niña para constituirse, al final de la temporada, en la heroína del relato.

El asunto de la crisis de identidad se evidencia en el evidente desdoblamiento al que se ofrece el universo *diegético*, los universos real e imaginario, el dominio del monstruo sobre el que se proyectan de manera violenta las incertidumbres que amenazan la tranquilidad de la pequeña comunidad estadounidense donde se sitúa la acción. Sobre esta dualidad identitaria destaca el hecho de que la niña, llamada “11”, se presente como una revisión paródica del extraterrestre amigo planteado en *E.T., el extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982)². En efecto, además del monstruo, figura que aquí asume su función clásica, en *Stranger Things*, esa alteridad que sobresale en el universo del cine de terror y de ciencia ficción se identifica con un violento deseo femenino: la niña, como el monstruo, es el Otro misterioso que amenaza el orden social, pero también llegará a ser la única capaz de vencer al monstruo, aunque eso suponga su desaparición en el último capítulo de la temporada, *El otro lado* (*The Upside Down*, M. y R. Duffer, 2016).

La escena de la relación mujer-monstruo es central en la dramaturgia del cine de terror, pues condensa de un modo peculiar los elementos y la estructura esenciales del espectáculo audiovisual. En general, destaca la presencia de una mujer transformada en sujeto de la acción, que mira, el vehículo del deseo, una imagen o representación excesiva, la de una extraña criatura –*monstruo* deriva del latín, *mostrare*-. Una puesta en abismo de la

² Algunos cambios significativos en relación a E.T. son, además de que el Otro amigo se transforme en una niña, la actualización de la figura del monstruo clásico y la importancia de la perspectiva narrativa de la niña.

representación que favorece el proceso de identificación del espectador con la heroína.

Todo ello justifica que esta escena sea de gran interés para el estudio del discurso audiovisual sobre *la mujer*, es decir, para la reflexión sobre el itinerario de la representación del deseo o la subjetividad femenina en este tipo de objetos culturales. Más aún, si se tiene en cuenta que la función tradicionalmente asignada al arquetipo del monstruo, de amenaza simbólica para el orden cultural dominante, determina que “el análisis sobre la configuración del monstruo result[e] interesante a la luz de la exploración del cine de horror como un espacio donde las identidades sociales entran en constante juego” (Cuéllar, 2008, p. 230).

Esta situación de crisis asociada al monstruo, presente a lo largo del tiempo en todas las culturas (Audeguy, 2007, pp. 13 y ss.), violenta los roles sociales por su reconocida capacidad para sacar a la luz, aunque de forma simbólica, una significación contracultural. En relación al estudio del deseo femenino, la figura del monstruo adquiere un renovado interés, pues esta energía narrativa también se ha caracterizado por su identidad reprimida o invisible dentro de los esquemas de significación dominantes. La criatura monstruosa coincide con la mujer en que ambos conceptos se han construido como una contraposición, diferente y extraña, de cara al patrón cultural dominante. Se han identificado desde una ideología patriarcal, con la alteridad, por lo que las palabras de Cortés pueden hacerse extensibles a *la mujer*: “las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible” (Cortés, 1997, p. 19).

El reconocimiento de las formas con las que trabaja este tipo de narrativa nos permitirá arrojar luz sobre cuestiones tales como: ¿cuál es su significado en relación con la construcción cultural de la identidad femenina?, ¿cómo se expresa, desde la perspectiva de la mujer, el deseo femenino en este encuentro caracterizado como terrorífico? y ¿cómo se representa su diferencia sexual?

2. Metodología y marco teórico

Todo ello implica tomar un posicionamiento teórico: situarnos ante el espectáculo audiovisual en *el umbral de la caverna* (Gubern, 1993) para llegar a reconocer como sujetos lectores desde ese otro lugar, a menudo eclipsado por efecto de la ilusión, cómo se construye la significación. Como es evidente, esto no quiere decir que el proceso que esta pone en marcha sea unidireccional, subordinado a la intención del autor o el analista cultural. Más bien, lo que demuestra la práctica del análisis textual desde una perspectiva semiótica es que el acto de la interpretación no es unívoco y que se encuentra supeditado, no solo a la mirada del lector o lectora del mismo sino también, necesariamente, al contexto socio-histórico en el que se produce. En cualquier caso, esta lectura no podrá subestimar que:

Hasta cierto punto, casi todos los textos culturales abordan cuestiones sobre las relaciones de género y asuntos familiares, las tensiones propias del individualismo y la necesidad humana de un vínculo emocional con los demás. Así las cosas, las películas populares, incluida la saga *Star Wars*, son campos de batalla contemporáneos sobre el significado y las políticas sociales. Son objeto de debates culturales vigentes sobre el género y la sexualidad, sobre las relaciones de poder entre los individuos y las instituciones (Wilson, 2015, p. 117).

La actualidad de *Stranger Things* invita a realizar una lectura retrospectiva de este trayecto femenino en un conjunto de textos que forman parte de la historia de la pintura y del cine. Con el objetivo de que esta muestra fuera representativa, he aplicado dos criterios de selección. El primero de ellos fue que la mayoría de las películas y series escogidas destacaran por su gran nivel de popularidad, como prueba de su incidencia en la confección del imaginario colectivo. Y, en segundo lugar, que estos productos culturales, adscritos en su mayor parte al género de terror, pertenecieran a estilos diversos como el clasicismo, la modernidad y la postmodernidad, con el fin de valorar en qué medida estos cambios de escritura del relato pueden llegar a percibirse en este trayecto del deseo femenino.

Como representantes de la narrativa clásica se han seleccionado *El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920), *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, James Whale, 1931), *Drácula* (Dracula, Tod Browning, 1931), *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) y *La mujer y el monstruo* (Creature from the Black Lagoon, Jack Arnold, 1954). En *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), exponente de la modernidad del género, puede advertirse un punto de inflexión en este trayecto del deseo femenino a través del arquetipo de la mujer investigadora. Una desafiante posición femenina que se fortalecerá, no sin sortear toda suerte de obstáculos, en propuestas revisionistas como *Alien, el octavo pasajero* (Alien, Ridley Scott, 1979), *Pesadilla en Elm Street* (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984), *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991), *Drácula, de Bram Stoker* (Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola, 1992), *Fargo* (Ethan Coen y Joel Coen, 1996), *The Ring (El círculo)* (Ringu, Hideo Nakata, 1998) y *La llegada* (Arrival, Denis Villeneuve, 2016).

Debe precisarse que las cuestiones preliminares se han formulado desde la perspectiva de un sujeto de la acción femenino, incluso en los casos en los que este encuentro se inscribe en un relato protagonizado en su mayor parte por un héroe. En este sentido, la hipótesis que manejamos como punto de partida para responder a cuál es la significación cultural de esta narrativa se aproxima a la lectura a contracorriente realizada por Linda Williams. En *When the Woman Looks* (1984), sostiene que cuando la mujer es sujeto de la acción con su mirada (en la narrativa audiovisual, *mirar es desear*) en el cine de terror clásico, no solo es castigada asumiendo el rol de mujer víctima, como resalta la interpretación tradicional, sino que además puede percibirse una sorprendente, y en ocasiones subversiva, afinidad entre la mujer y el monstruo.

2.1 Qué es eso que aterroriza a la mujer

En “Narrativas” (2006), Enrique Gil Calvo sigue los estudios estructuralistas de Propp (*Morfología del cuento*, 1928) y Campbell (*El héroe de las mil*

caras, 1949) e identifica tres máscaras o modelos masculinos en la estructura del relato: el héroe, el monstruo y el patriarca que asimila a tres modelos inspirados en la estructura de la psique descrita por Freud: modelo heroico (el yo), libidinal (el ello) y patriarcal (el superyó).

Según Gil Calvo, el significado cultural de la máscara del monstruo criminal se sintetiza en cinco casos relacionados: 1) La contrafigura del padre. 2) La representación de la Madre. 3) Puede representar metafísicamente el verdadero Mal, supersticiosamente identificado con malignos poderes diabólicos. 4). El Otro. 5) La contrafigura o álter ego del héroe, señalada como la hipótesis “más verosímil de todas, a las que puede asimilarse las otras cuatro opciones que acaban de resumirse. Y ello porque vendría a sugerirnos que los monstruos son en el fondo una invención imaginaria del propio sujeto agente, causada por el temor a sí mismo que le obliga a desdoblarse para poder aprender a dominarse mejor” (p. 86).

Asimismo, Margarita Cuéllar en *La figura del monstruo en el cine de horror* (2008) sigue la hipótesis de Robin Wood (*The American Nightmare: Horror in the 70's*, 2002) que entiende el cine de terror no como un medio de evasión sino como reflejo de los deseos reprimidos por la sociedad, lo que le confiere un carácter crítico de la realidad social retratada. Desde esta perspectiva, analiza el arquetipo del monstruo como la figura central sobre la que se depositan estos deseos silenciados. Así, Cuéllar otorga al monstruo la función clásica de alterar el orden simbólico, motivo por el que se situaría al otro lado de la frontera cultural. Finalmente, Cuéllar expone la idea de que la mujer blanca se ha identificado con la pureza y los valores sociales que son atacados por el monstruo, de ahí que en las primeras películas de terror, como *Nosferatu*, *King Kong* o *Drácula* la mujer blanca se identifique con una víctima u objeto de deseo del monstruo (p. 234).

En la “Introducción” de *The Monstrous-Feminine*, Barbara Creed (1993, pp. 1-7) localiza, en la pequeña cantidad de estudios dedicados a la representación de la mujer como monstruo en comparación con los del monstruo masculino, una tendencia a identificar la imagen femenina con una víctima, cuyo origen sitúa en la concepción de Freud de que la mujer

aterroriza porque está castrada, es decir, está ya constituida como víctima, justificando así una definición esencialista de *la mujer* (pp. 6-7). Esta es la razón por la que reivindica el cambio de perspectiva de Williams (1984).

Williams propone otra interpretación sobre la función narrativa del monstruo. Esta figura podría identificarse, no como ha señalado la lectura habitual, con un doble del hombre, sino con un desdoblamiento del personaje femenino. Por lo que la criatura fuera de la ley que en el relato conservador marcaría la temporalidad de la búsqueda de identidad para el héroe, simbolizando la irrupción de una sexualidad reprimida que aterroriza a la damisela en apuros, se revela, desde esta otra perspectiva, como una forma fundamental para entender la construcción de la identidad femenina y la construcción cultural de su diferencia sexual.

En efecto, como Creed ha señalado en su estudio sobre el monstruo femenino, la idea de género es muy importante en la construcción de la monstruosidad: “The reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience” (1993, p. 3). No obstante, puntualiza que esto no quiere decir que esta construcción de la imagen femenina sea feminista, pues el monstruo femenino y las diversas formas que estudia -la madre arcaica en *Aliens: el regreso* (Aliens, James Cameron, 1986), una imagen de la ideología patriarcal que expone el terror masculino a la vagina dentada también presente en *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975); la bruja en *Carrie* (Brian De Palma, 1976); la madre castradora en *Psicosis*, o la mujer poseída en *El exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973)-, nos hablan más sobre los miedos masculinos que de los deseos femeninos (p. 7). ¿Está anulado verdaderamente el deseo femenino? ¿No hay posibilidad de rastrear su presencia en los textos audiovisuales? Esta es una cuestión que ha dirigido buena parte de los estudios de género y de nuevo, la respuesta, lejos de ser objetiva se relaciona con la concepción del texto, como contenedor de significado o territorio donde se libra la *batalla de la significación* y es posible *que se haga visible lo invisible*.

Williams señala una diferencia entre la mirada de horror masculina y

femenina: mientras que la mirada del hombre expresa el temor convencional a ese Otro que difiere de uno mismo, la mirada femenina comparte el temor masculino, pero también reconoce en esa imagen algo similar a su propia diferencia. La mujer no solo ve el monstruo, sino que lo que ve ofrece un reflejo distorsionado de su propia imagen, “a potentially subversive recognition of the power and potency of a non-phallic sexuality. Precisely because this look is so threatening to male power, it is violently punished” (1984, p. 65).

De ahí la emoción extrema que se produce cuando el monstruo y la mujer se reúnen. Según Williams, en esta analogía especular se localiza el origen de la simpatía que a veces se produce entre la mujer y el monstruo, apreciable en films de terror clásico como *El doctor Frankenstein*, *Drácula*, *King Kong*, y también, sería posible añadir, en propuestas más contemporáneas como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *El silencio de los corderos*, *Drácula, de Bram Stoker*, *Juego de tronos* (Game of Thrones, David Benioff y Daniel Brett Weiss, 2011-) o *Stranger Things*.

2.2 La identidad cultural mujer-monstruo

Asimismo, en su estudio sobre la imaginación femenina en la literatura del siglo XIX, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998) han señalado la identidad subversiva de la mujer y el monstruo, con la que las escritoras han revisado las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina (pp. 91 y ss.). Así, la imagen de una mujer loca-monstruosa, “no es simplemente, como podría serlo en la literatura masculina, una antagonista o enemiga de la heroína. Más bien, suele ser en cierto modo la doble de la *autora*, una imagen de su ansiedad y furia” (p. 92).

Esta interpretación es respaldada por el discurso institucional, tejido por los sueños e incertidumbres de un héroe o antihéroe. Una de las relaciones de identidad más destacables de las que se han configurado en la historia de la cultura occidental es la construida en torno a las imágenes de la mujer y el monstruo. Esta idea no solo es avalada por la presencia del monstruo femenino en el relato mítico (la sirena, la bruja, la Esfinge, Medusa o la arpía,... son algunas representaciones clásicas), una suerte de contrafigura de

la imagen masculinista de la mujer víctima que irrumpe en el trayecto del héroe como fuente de enigmas y sobresaltos (Edipo, Perseo, Ulises,...)³. Tras preguntarse por una historia que parece no interesar a nadie, qué ocurrió con la Esfinge una vez que Edipo descubre el enigma planteado, Teresa de Lauretis (1992) realza la idea de que los pocos monstruos, esos seres *peligrosos de mirar*, que han llegado desde la mitología clásica al imaginario contemporáneo “est[á]n narrativamente insertos en historias de héroes y semánticamente asociados a la frontera [...] una metáfora del límite simbólico entre la naturaleza y la cultura, el límite y la prueba impuesta al hombre” (p. 174).

El origen de esta identidad cultural monstruo-mujer se encuentra en la hegemonía que la subjetividad masculina ha detentado en los productos culturales, es decir, en la lectura tradicional que se ha realizado de dichos productos. El protagonismo de esta perspectiva cultural ha favorecido la representación de una diferencia sexual “masculino”/“femenino” que conforma nuestra identidad socio-cultural.

Así, la mujer y el monstruo se han identificado con la alteridad, la expresión del Otro en relación al yo masculino y su *trayecto de la forja del héroe*⁴ que culmina con la adquisición de la identidad –la construcción cultural sobre *¿qué significa ser hombre?*–, el drama resuelto característico del clasicismo, o de su réplica moderna, el antihéroe. De Lauretis ha explicado cómo esta diferencia sexual está presente en los patrones de la escritura del relato: “Por tanto, decir que la narración es la creación de Edipo es decir que cada lector, masculino o femenino, está constreñido y definido dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual concebida del modo siguiente: masculino-héroe-humano, en el lado del sujeto; y femenino-obstáculo-frontera, en el [O]tro” (1992, p. 192).

De manera que en esta trama de acción en la que el sujeto se juega su identidad –“enfrentarse cara a cara con el monstruo es enfrentarse en una

³ Véase al respecto el interesante estudio de Pilar Pedraza (1991).

⁴ La temporalidad de este trayecto ha sido descrita por J. Campbell en su celeberrima *El héroe de las mil caras* (1949), donde recoge las *etapas* y los sucesivos *pasos* en los que puede dividirse el trayecto de *la forja del héroe*.

atmósfera preternaturalmente violenta al *pleno* terror de la madurez” (McConnell, 1977, pp. 157-158), la mujer y el monstruo actúan como lo Otro enigmático y violento que desata la crisis de identidad, puesto que este Otro monstruoso y femenino no sólo simboliza un aspecto irracional del sujeto del relato, sino que “moviliza una imaginería negativa que amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género” (Cortés, 1997). No es casualidad que estos monstruos violentos proliferen, frente a los monstruos domesticados, en tiempos de crisis de la Historia (Cortés, 1997, p. 41), es decir, en situaciones propensas al cambio de las identidades culturales.

3. El encuentro de la mujer con el monstruo

Aunque de una manera tímida, las formas arquetípicas de esta peculiar narrativa audiovisual pueden llegar a apreciarse en el relato mítico, pues lo habitual es que en este universo de hegemonía patriarcal sea el héroe, el sujeto de la acción masculino, el que se sitúe frente al exceso de esa imagen arquetípica.

No obstante, la analogía cultural *monstruo-mujer* ha sido abonada por otro tipo de escenografías donde estas figuras encuentran espacios en apariencia independientes para comunicarse en un siniestro cara a cara, en el que desde una lectura conservadora la mujer asume el papel de víctima que espera a ser salvada por el héroe. Así, la princesa Andrómeda convertida en víctima sacrificial de un monstruo marino será salvada por Perseo. Sin embargo, algunas versiones pictóricas de este mito como *Andrómeda encadenada a una roca* (1869) se han concentrado en este peculiar encuentro. En la composición de Doré, además de la diferencia simbólica entre los dos personajes puede percibirse una relación de semejanza en la sombra que va desde la figura del dragón al rostro casi irreconocible de Andrómeda, y que contrasta con el foco de luz que se sitúa sobre el cuerpo femenino y el movimiento del agua (F1).



F1. Andrómeda y el monstruo marino F2. El caballero frente a la mujer y su dragón

3.1 La escenografía clásica

Como caso ejemplar de la estructura triangular clásica –sujeto del relato, monstruo y *ella*- presente en *la forja del héroe* puede tomarse *San Jorge y el dragón* (1456-1460) de Paolo Uccello (F2). En la conocida pintura renacentista se reúnen las figuras y la escenografía primordial de este trayecto masculino. La retórica de la dualidad, con la que se ha respondido culturalmente a la cuestión humana de *¿quién soy?*, se instala en la escenografía: la naturaleza, sometida a las leyes de un espacio racional, organizado en perspectiva artificial, donde se localiza el acto del héroe sobre su caballo, se opone a través del combate al espacio del dragón y la princesa cuyas figuras se superponen sobre el fondo oscuro de un espacio primitivo, una cueva, que rima por el contraste luz-oscuridad y la forma de espiral, presente también en la cola del dragón, del lugar del que el valiente caballero ha dejado atrás.

Si como González Requena (2004) ha señalado, en esta imagen se establece una estrecha relación entre el monstruo y la mujer, y se asume que el relato está contado desde la perspectiva-deseo del caballero, no será difícil entender que la función narrativa del dragón es actuar como contrafigura de la dama. O dicho de otra manera: el objeto de deseo de su acto heroico, matar al dragón, más que identificarse con una mujer víctima estaría próximo a la mujer fatal. Este imaginario masculino cuestionaría la idea con la que finaliza

su análisis:

Pues, después de todo, lo que la boca abierta y amenazante de dragón pone en escena, sobre la tela del lienzo, es lo que los vestidos de la bella mujer esconden.

Es ese, sin duda, su dragón. Mas no por ello amenaza con devorarla, pues no puede ser domesticado. De manera que por eso ella, la mujer, reclama un héroe capaz de vencerlo y liberarla.

(Y es que, ya va siendo hora de recordarlo, la mujer existe. Y precisamente en esto se diferencia de la histérica: en que sabe de su dragón y, por eso, sabe de la necesidad de los héroes)” [sic] (2004, p. 12).

Y de la necesidad de heroínas, sería preciso añadir, es decir, de la necesidad cultural de relatos en los que se escriba el trayecto de la subjetividad femenina.

3.1.1 Una mirada revisionista

Precisamente es eso lo que parece haber ocurrido en una revisión contemporánea de este *dragón femenino*, la que se produce en el último capítulo de la primera temporada de *Juego de tronos, Fuego y sangre (Fire and Blood)*, Alan Taylor, 2011). En el trayecto recorrido por la princesa Daenerys Targaryen se localizan algunos de los arquetipos femeninos asociados con una ideología patriarcal. Sin embargo, estos roles culturales no son representados como inamovibles, sino como esferas de acción que pueden ser superadas por la iniciativa y el deseo femeninos. La princesa dejará atrás, no sin esfuerzo, sus papeles de víctima y objeto sexual –es vendida por su hermano a un hombre-, de madre y bruja que se quema en la hoguera, para convertirse en una diosa-heroína-guerrera, “la madre de los dragones”. Como han señalado Cristina Castillo y Sara Porras en “*Game of Roles. La subversión feminista*” (2014), esta escena final de la primera temporada deja claro que:

Juego de tronos no es una historia de princesas esperando a ser salvadas; es una historia de brujas y herejes, que se desdoblán en toda una serie de personajes femeninos de gran interés: la princesa que domina la espada, la mujer que toma las riendas de su propia vida y lucha por llegar a lo más alto,

la madre que haría cualquier cosa por conservar el poder de su familia, la esposa desobediente, la hechicera que toma decisiones políticas, la guerrera que renuncia a sus cualidades femeninas (pp. 196-97).

A pesar de que esa revelación femenina que resulta de un rito de paso, muerte simbólica y renacimiento, se identifique, como indica la perspectiva narrativa de los planos y la figura de montaje de plano/contraplano, con la mirada masculina, del caballero y los súbditos que la acompañan, no puede obviarse que este personaje ha sido presentado como uno de los posibles protagonistas, por lo que esta perspectiva subrayaría la actualización de la narrativa que estamos estudiando. Aquí la mujer se alía con el monstruo, y obtiene su fuerza de la alteridad que representan.



F3. La mirada femenina en *Juego de tronos*

La mirada de la mujer fuera de campo, y a través de ella la expresión del deseo que lleva a los personajes a actuar, es fundamental en este complejo relato seriado, en el que el protagonismo está dividido por la utilización de una perspectiva múltiple (F3). Esto permite que durante el desarrollo de la narración buena parte del suspense se asiente sobre la cuestión ¿quién es el héroe o heroína del relato? En este sentido, es significativo que tras el prólogo con el que se inicia el episodio piloto, *Se acerca el invierno* (*Winter is Coming*, Tim Van Patten, 2011), sobre la siniestra amenaza de los zombis, en el bosque, más allá de la frontera-muro, y en la que una niña muerta se transformará en zombi, en lo Otro, la acción se situó en Invernalía indicando otra diferencia, esta vez de género, entre los habitantes del castillo.

Un montaje alternado muestra la acción de los chicos dedicados a la iniciación en el combate del hermano pequeño practicando el tiro con el arco

y la acción de las chicas que aprenden a bordar. Esta diferencia será desafiada por la mirada-deseo de una de las chicas, Arya Stark. Mediante un falso *racord* de mirada, el espacio doméstico de la mujer se vincula con el del combate. Se anuncia así, en el inicio del episodio piloto, la fuerza del deseo femenino y la oposición a la que las mujeres tendrán que enfrentarse por desviarse del rol social establecido: de forma sorprendente, y bajo la atenta mirada de sus padres y sus hermanos mayores, la niña logrará hacer diana con una flecha causando el enfado de su hermano pequeño.

3.2 El trayecto audiovisual de un erótico deseo

Empezaremos por apuntar las analogías más destacables en los esquemas narrativos manejados por los textos seleccionados. En la mayoría, este dramático encuentro se produce en un tramo fuerte de la temporalidad del relato como es la secuencia clímax, en el desenlace. Lo cual es indicativo de la relevancia que detenta en el desarrollo del drama femenino, pues expresa la culminación de su deseo. El patrón dominante está constituido por la figura de montaje de plano/contraplano, la mirada femenina fuera de campo y la intervención de la música *extradieética*.

El plano/contraplano, además de marcar una diferencia simbólica en la escenografía -subraya a la manera clásica una frontera entre el espacio cultural de la mujer y el espacio violento del monstruo-, configura una estructura especular que incide en el drama femenino, relativo a la cuestión *qué es ser mujer*. En la propuesta clásica de esta narrativa audiovisual, esta conexión especular es reforzada por el grito de horror de la mujer que mediante el exceso pone en crisis el espacio definido previamente como racional. Asimismo, es significativo que este gesto de espanto derive en el desmayo de la dama, indicativo de la incursión de la acción en el territorio del inconsciente. La imagen de la bella durmiente conecta con el sueño femenino al que alude *La pesadilla* (1781) de Johann Heinrich Füssli (F4).

Así ocurre en filmes como *El gabinete del doctor Caligari*, *Nosferatu*, *El doctor Frankenstein*, *Drácula*, *King Kong* o *La mujer y el monstruo*, en todos ellos, el sueño señala la raíz romántica de tal encuentro y su conexión con un imaginario femenino inconsciente. En *El gabinete del doctor*

Caligari, Cesare irrumpe en la habitación de una durmiente Jane a la que rapta, la forma violenta de dramatizar el encuentro sexual en el relato mítico, ante la imposibilidad de asesinarla. *Drácula* recupera esta relación erótica a través del sueño de la joven Mina, quien deberá renunciar a ese otro violento deseo femenino, la sexualidad desbocada que simboliza el vampiro, antes de casarse con Jonathan Harker. En el clímax, la figura paterna representada por el dr. Van Helsing, representante de la ciencia, mata al monstruo y el montaje alterna, y conecta simbólicamente, esta acción situada fuera de campo con el gesto de dolor, apasionado, de la mujer vampirizada. Mina, cuya figura se ofrece a un desdoblamiento simbólico mediante la sombra proyectada en la pared de ese lugar subterráneo, inconsciente, donde duerme el monstruo, se lleva con los ojos cerrados las manos al corazón, mientras se escucha el ruido de la estaca sobre el corazón de Drácula, situado fuera de campo (F5).



F4. El deseo femenino produce monstruo F5. La desaparición de un violento deseo femenino

En la propuesta clásica de esta narrativa femenina del cine de terror, la mujer se caracteriza por detentar una primera actitud en apariencia pasiva frente a la extraña criatura que, paradójicamente, se torna activa e incluso amenazante para las personas de su entorno, como en el caso de *Drácula*. Esta posición inicial evolucionará durante el transcurso del filme hacia posiciones más desafiantes, aunque la heroína no logre emanciparse del rol de víctima sacrificial. El caso emblemático de este trayecto es el desarrollado por Ellen en *Nosferatu*: desde su habitación, la mujer llama al monstruo, caracterizado visualmente como una sombra gigante, y se sacrifica para

salvar a la humanidad, renunciando así a la opción de ser salvada por el héroe. El inusual reflejo especular del vampiro que será sorprendido por el amanecer indica su relación de identidad con la mujer y un deseo femenino, anticultural, que como en *Drácula* es necesario neutralizar, aunque en *Nosferatu* esta visión trágica de la identidad suponga la muerte de la heroína. Este final también contrasta con el de *El doctor Frankenstein*. Aquí la relación sexual será posible tras la desaparición del monstruo, como celebra al otro lado de la puerta de la estancia conyugal la figura paterna que invierte, de forma especular, el tono del final expresionista donde la figura paterna se despide de la audiencia, mediante un efecto de interpelación a través de su mirada, impotente ante lo acontecido.

En la mayoría de estos ejemplos, el encuentro de la mujer con el monstruo se sitúa en un escenario irracional, como evidencia una deformante y erótica –el sexo se fusiona con la muerte– puesta en escena expresionista en *El gabinete del doctor Caligari* (F6), por el que necesariamente tendrá que pasar la mujer antes de relacionarse sexualmente con el hombre. El vestuario confirma esta idea, el blanco inmaculado contrasta con la oscuridad del monstruo que accede al espacio subjetivo de la mujer, su habitación, a través de una ventana, *vehículo para el horror y emblema del género*, límite entre la razón y el inconsciente que repite la función de la pantalla cinematográfica frente a la que se sitúa el espectador (Kawin, 2012).



F6. El oscuro sueño de la bella durmiente

3.2.1 La mujer investigadora

Más adelante, la filiación de este imaginario femenino con el romanticismo será abonada por títulos pertenecientes al *slasher film* como *Carrie*, *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) o *Pesadilla en Elm Street*. Como en *Psicosis*, aquí las relaciones sexuales fuera del matrimonio son el detonante para que un grupo de jóvenes forme parte de un cruel rito de paso hacia la edad adulta. En este subgénero del cine de terror, la idea de la feminidad, definida como un terrorífico y extenuante recorrido, es similar a la que se constituye en *Psicosis*, donde la temporalidad del relato está quebrada por una identidad femenina desdoblada en el protagonismo de las hermanas Crane: Marion, la mujer fatal-víctima, y Lila, la mujer investigadora que se confronta con el monstruo sin perder la vida (Antón, 2016). En el *slasher*, una chica atractiva y sexualmente activa se convierte en protagonista de una trama del horror que la coloca en el rol de víctima. No obstante, gracias a su inteligencia, en la secuencia clímax se revela como heroína y conseguirá vencer a su verdugo. El final de estos filmes mantiene una analogía estructural, un *twist-ending*. La heroína tiene un sueño, localizado en un escenario idílico, que se tornará pesadilla a la manera romántico-expresionista. Un final que, además de dificultar la clausura del relato, dramatiza una cuestión femenina que aún está por resolverse.

Psicosis, filme referente para el *slasher film* a través de *la chica final* (Clover, 1992), marca un punto de inflexión en la temporalidad del deseo femenino con el arquetipo de *la mujer investigadora*. Este rol subversivo, propio de una mujer empoderada que durante su trama de investigación se confronta con *la mujer víctima*, no solo encuentra toda suerte de desafíos en su búsqueda de una solución al enigma de la feminidad, antes de convertirse en la heroína del relato. Sino que este recorrido tortuoso concluirá con un destino de mujer fatal, como Marion en *Psicosis*, en otra vertiente cinematográfica más pesimista y conservadora, de una frustrada trama de investigación femenina en la que se sitúan títulos como *La mansión encantada* (*The Haunting*, Robert Wise, 1963), con una trama argumental que parece dialogar con la de *Psicosis*.

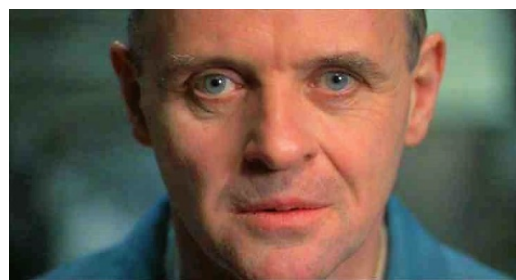
No obstante, la desafiante posición de la mujer investigadora se fortalecerá en propuestas revisionistas de la postmodernidad como *Alien, el octavo pasajero, El silencio de los corderos, The Ring, Fargo* o *La llegada*. Ahora, son ellas las que desarrollan una trama de investigación sobre la cuestión de la feminidad, de ahí la relevancia en su recorrido de los roles con los que se ha identificado *la mujer* en el discurso audiovisual institucional. Su inicio es movilizado por una crisis de identidad, indicado por un desdoblamiento especular, un *plano-espejo* y *primera representación cultural* que señala la inestabilidad psicológica de la heroína (Elsaesser y Hagener, 2015; Gubern, 1987).

En *Alien*, la teniente Ripley, tras enfrentarse a los sucesivos obstáculos que se le plantean a esta mujer empoderada –en algunas escenas este modelo de mujer se presenta como elemento de suspense-amenaza para el hombre, como si se tratara del monstruo–, parece confrontarse con una terrorífica imagen de la maternidad que la posiciona en el rol de víctima; la estudiante Starling, en *El silencio de los corderos*, hará lo propio con los arquetipos de objeto de deseo y mujer víctima; en *Fargo*, la policía Marge Gunderson, en un avanzado estado de gestación, también se relaciona con estos arquetipos; al igual que Reiko Asakawa, la periodista de investigación de *Ringu*.

Otro aspecto postmoderno de esta narrativa, presente ya en algunos representantes clásicos como *El doctor Frankenstein* o *King Kong* es la relación de empatía entre la mujer y el monstruo. Ahora, esta conexión se refuerza debido a que la extraña criatura suele asociarse con figuras familiares para la heroína. El origen puede remontarse, una vez más, a *Psicosis* y la presencia de una madre cruel. En *The Ring*, se establece, en el fondo de un pozo, una relación materno-filial entre una niña que actualiza el monstruo femenino de la Medusa y la mujer investigadora; un movimiento de aproximación entre la heroína y el monstruo-hijo que también puede apreciarse en *Alien: resurrección* (*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997). Asimismo, en esta actualización postmoderna ocupa un lugar destacado *Drácula, de Bram Stoker*, con la revisión del rol de Mina, quien convertida en sujeto de la acción rematará la tarea iniciada por los hombres: dar muerte al monstruo con el que ha empatizado, y lo que éste simboliza, la

expresión de su deseo incontrolable⁵. Un ejemplo más reciente sería el de la mujer investigadora de *La llegada* que trata de comunicarse con unos extraterrestres, convirtiéndose en una metáfora de la incertidumbre que le genera la llegada al mundo de su hija.

El encuentro de la estudiante-iniciada agente Starling con Lecter, recluido en las mazmorras de una casa gótica-cárcel de alta seguridad expone los esquemas dominantes de esta narrativa postmoderna. Tras la conversación con el director de la prisión, y su confrontación con la mujer objeto de deseo –“Me licencié en una universidad, no en una escuela de seducción”-, Clarice se dispone a entrevistarse con “el monstruo”. Lecter deriva de la perspectiva de la mujer, y su crisis de identidad se asocia con la figura paterna, representada por el recuerdo del padre muerto y sus dos maestros, Crawford y Lecter. La figura de plano/contraplano, la transición luz-oscuridad-luz sobre el rostro de los personajes que se aproximan y la escala de plano (PPP) marcan una intensa analogía entre Starling y Lecter. La estudiante le enseña su tarjeta de identidad, provisional, como agente del FBI, que revela el asunto que dirige su trayecto. Surge así la figura del espejo (F7), un espejo grotesco que con anterioridad ya ha estructurado el texto mediante la dualidad ambivalente de los dos maestros (racional e irracional), y la que se produce entre los escenarios de la academia (la ciencia) y el hospital psiquiátrico-cárcel (la locura) del edificio gótico.

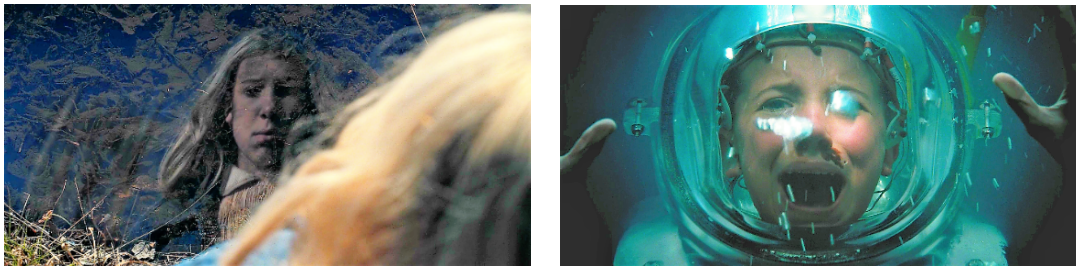


F7. El detonante narrativo: la crisis de identidad de Clarice Starling

⁵ Sobre la relación simbólica del deseo femenino y el mito de Drácula en su trayecto audiovisual véase “La diferencia sexual y el trayecto del deseo femenino en *Drácula, de Bram Stoker*” (Antón, 2011).

3.3. El caso de *Stranger Things*

Siguiendo el patrón habitual, el encuentro se produce en el clímax dramático del capítulo y supone, aquí también, la revelación o culminación de una crisis identitaria. Con anterioridad, Eleven, disfrazada de una niña como *E.T.*, con peluca y un vestido, se refleja en el agua de un río, desdoblando su rostro. Su identidad está dividida entre el rol que le asigna la sociedad norteamericana, como apuntan los componentes de su disfraz, y el de chica rara con poderes paranormales (F8). La escena genera un diálogo intertextual con el clímax de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) que a su vez parodia el encuentro de María con el monstruo en *El doctor Frankenstein*: el rostro de Ana reflejado en el agua se transforma en el del monstruo al que se entregará en esta escena nocturna en el bosque, una elección que marcará como diagnóstica posteriormente el médico el trayecto vital de la niña. Esta fusión de identidades extrañas, que no encajan dentro del contexto social establecido, también se producirá en el caso de Eleven: “Yo soy el monstruo”, le dice a su amigo.



F8. La crisis de identidad de 11

Pero, a diferencia de *El espíritu de la colmena*, aquí se visibiliza una espeluznante relación, reveladora de una crisis de identidad no resuelta. En el encuentro de la niña con el monstruo, su perspectiva se realza mediante un *flashback* subjetivo, el plano-contraplano y su mirada fuera de campo. El drama identitario se intensifica mediante la estrategia de suspense. En un espacio imaginario, en el que las figuras se recortan sobre un fondo abstracto, oscuro, Eleven se aproxima lentamente al monstruo, que surge desde su perspectiva. La escala de plano se cierra para detallar su movimiento de aproximación: está a punto de tocar con su mano la espalda del monstruo, un gesto que emula el acto de la creación. Sin embargo, esta

primera actitud se transforma en un agudo grito de horror clásico que abre un portal entre los dos mundos, el real y el imaginario.

Más adelante, en el último capítulo de la primera temporada, se recupera este encuentro: la niña consigue reducir a ese extraño monstruo que posee una cabeza con forma de flor carnívora, aunque su desintegración suponga la desaparición de “11”, un hecho que refuerza su relación simbólica.

4. Conclusiones

En el cine de terror clásico se inscribe una narrativa femenina que se condensa en la escena del encuentro de la mujer con el monstruo, alojada en un tramo fuerte de la temporalidad dramática del relato. La imagen de *la mujer* proyecta sobre esta figura una identidad violenta, inconsciente, asociada con una sexualidad que desafía al patrón establecido y que es necesario neutralizar.

El recorrido por los estilos clásico, moderno y postmoderno revela algunos cambios significativos en los esquemas de esta narrativa audiovisual. Así, el protagonismo de *la mujer investigadora* marca un punto de inflexión en esta narrativa, visibilizando el proceso de identificación con una figura que forma parte de su entorno subjetivo.

En el cine de terror contemporáneo, esta impactante escena marca la temporalidad del trayecto de la mujer hacia la adquisición de una identidad heroica (femenina) –*¿qué significa ser mujer?*-. Visualiza el drama femenino, aquello que la impulsa a actuar. En este sentido, el fin último de su recorrido no difiere demasiado de *la forja del héroe*. Esta analogía podría apoyar la idea de la repetición de un patrón masculinista. Sin embargo, esta conclusión estaría eliminando la diferencia trazada por la narración entre los patrones masculino y femenino, que apunta a un discurso cultural de la diferencia sexual entre hombres y mujeres. Y quizá, como sugería Williams (1984), se sitúe aquí la imagen de lo que ese producto social y cultural que es el cine de terror entiende por *ser mujer*.

Pese a que haya sido eclipsado por otras lecturas, este discurso cultural del cine de terror otorga a *la mujer* una capacidad singular en esa heroica búsqueda de la identidad. Su imagen narrativa se aleja del arquetipo de la mujer víctima, más bien es una de sus contrafiguras. En el cine contemporáneo, *el encuentro de la mujer con el monstruo* condensa el drama pasional de una empoderada mujer investigadora: así *ella* se reconoce especularmente como una imagen monstruosa, una imagen de crisis que convulsiona el orden establecido.

Referencias bibliográficas

- Antón, L. (2011). La diferencia sexual y el trayecto del deseo femenino en *Drácula, de Bram Stoker*. En *Discursos de la sexualidad en el cine*. *Revista Icono14*, vol. 9, nº 3, pp. 378-395.
- Antón, L. (2016). La perspectiva Crane. La crisis de identidad femenina en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960). En *Feminismo/s. Revista del Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante*, nº 27, pp. 53-78.
- Audeguy, S. (2007). *Les monstres. Si loin et si proches*. Francia: Gallimard.
- Castillo C. y Porras S. (2014). *Game of roles*. La subversión feminista. En P. Iglesias (ed.) *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de tronos*. Madrid: Akal, pp. 195-212.
- Clover, Carol J. (1992). *Men, Women and Chain Saws in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. USA and Canada: Routledge.
- Cuéllar Barona, M. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. En *Etnicidad, identidad y cultura*. *Revista CS*, nº2, pp. 227-246.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). El cine como espejo y rostro. En *Introducción a la teoría del cine*. Universidad Autónoma de Madrid.
- García Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Gil Calvo, E. (2006). Narrativas. En *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama, pp. 65-96.
- González Requena, J. (2004). El Héroe y la Mujer. A propósito de *San Jorge y el dragón*, de Paolo Uccello. En *Trama y fondo*, nº 16, pp. 8-12.

- Gubern, R. (1987). La hipótesis del lago. En *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco, pp. 11-19.
- Kawin, B. (2012). The monster at the bedroom window. En *Horror and the Horror Film*, London: Anthem Press, pp. 20-31
- McConnell, F. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mortola Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Pedraza, P. (1991). *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Williams, L. (1984). When the woman looks. En *Revision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute, University Publications of America, pp. 61-66.
- Wilson, V. (2015). Seducidos por el lado oscuro de la fuerza. Género y sexualidad en el universo de *Star Wars*. En *Star Wars. Filosofía rebelde para una saga de culto*. Madrid: Errata naturae, pp. 115-143.