



VÍCTIMA, MONSTRUO O SER HUMANO EN PANTALLA:

AGENCIA FEMENINA, DIVERSIDAD FUNCIONAL Y EL DERECHO A SER UN MONSTRUO EN *HUSH*

*Victim, monster or human being on screen:
female agency, functional diversity and the right to be a monster in Hush*

Ana Patricia Ponce Castañeda

ap.ponce93@gmail.com

Universidad Autónoma de Querétaro - México

Recibido: 15-03-2021

Aceptado: 05-05-2021

Resumen

Este artículo pretende explorar las implicaciones de la agencia femenina dibujadas en la cinta de horror de 2016 *Hush*, dirigida por Mike Flanagan y escrita por él mismo junto a Kate Siegel, protagonista del filme. Para este fin se realizará una revisión teórica desde los estudios del cuerpo y los estudios feministas sobre la agencia corporal femenina, la diversidad funcional, lo monstruoso femenino y las representaciones corporales en los medios audiovisuales. Así, se abordarán conceptos y figuras de teóricas como De Lauretis, Mulvey, Creed, Garland-Thomson y Blackman ente otras/os, con el objetivo de analizar y problematizar los motivos presentes en el filme, desde las nociones de la subversión de los estereotipos femeninos y la reivindicación crítica de la abyección.

Palabras clave: cine de horror; feminismo; estudios del cuerpo; estudios críticos de la discapacidad.

Abstract

This article aims to explore the implications of female agency drawn in the 2016 horror film *Hush*, directed by Mike Flanagan and co-written with Kate Siegel, the film's protagonist. For this purpose, a theoretical review will be carried out from body studies and feminist studies on female bodily agency, functional diversity, the monstrous feminine and body representations in audiovisual media. Thus, concepts and figures of theorists such as De Lauretis, Mulvey, Creed, Garland-Thomson and Blackman, among others, will be addressed in order to analyze and problematize the motifs present in the film, from the notions of the subversion of female stereotypes and the critical vindication of abjection.

Keywords: horror cinema; feminism; body studies; critical disability studies.

Reivindico mi derecho a ser un monstruo y que otros sean lo normal.
Susy Shock (Yo monstruo mío, 2008).

1. Introducción

Las figuras femeninas son y han sido siempre una pieza fundamental para el cine de horror. A lo largo de la historia de este género cinematográfico, han sido las mujeres en sus diversas representaciones las que han sostenido, provocado e inspirado sus narrativas. Sin embargo, ya sea como víctima, monstruo, sobreviviente o asesina, su papel ha sido minimizado en este ámbito, como en muchos otros, por el sistema representacional que favorece las historias que giran alrededor de los personajes masculinos. Así mismo, la diversidad funcional y corporal ha sido representada de forma escasa y poco respetuosa y realista, no sólo en el horror, sino en los medios audiovisuales en general. No obstante, los lugares de resistencia son diversos y prolíferos.

A través del presente texto, me atrevo a dibujar uno de esos espacios con la finalidad de recuperar la monstruosidad desde un nuevo paradigma de enunciación y agencia. Si la norma establecida respecto a los cuerpos y el género relegan a ciertas figuras hacia lo monstruoso y lo abyecto, propongo explorar caminos que rechacen la institucionalización de esta norma y abran paso en el cine de horror a una apropiación crítica y monstruosa de la diferencia. A continuación, procederé a realizar una revisión de esta situación en los filmes de horror en articulación con la teoría de diversas autoras que exploran la representación femenina, la monstruosidad cinematográfica, el cuerpo y la diversidad funcional, para aterrizar en el filme *Hush* (Flanagan, 2016) con una propuesta de reivindicación de la monstruosidad femenina y la diferencia.

2. El derecho fundamental a ser un monstruo

En su texto, *Yo monstruo mío*, Susy Shock (2008), escritora y artista *trans sudaca* como ella misma se denomina, expresa desde su propia visión la reivindicación de ser llamada, tratada y catalogada como monstruo. En su texto, Shock hace una reivindicación a partir de la monstruosidad, abordando la ambigüedad, la libertad, la práctica corporal y las particularidades que encuentra en su individualidad. La autora parte de la idea que más allá de ser un castigo o un insulto, la palabra monstruo se puede convertir en una bandera de libertad e identidad.

La reapropiación de los términos usados como despectivos para referirse a los diversos grupos vulnerados a lo largo de la historia es observable en términos como *queer*, *crip*, *bollera*, *marica*, *sissy*, *puta*, etc. Varios de ellos son reivindicados desde el arte y la teoría para dar paso a

una mirada más crítica e interseccional sobre la diversidad sexual, corporal y funcional. Basta con acercarse a la *teoría queer* de De Lauretis, a la *teoría crip* de McRuer, al trabajo de artistas como Nando Messias y los colectivos W.I.T.C.H., o la *marcha de las putas*, para darse cuenta que estos actos de reivindicación son un paso hacia la construcción de una identidad que se reapropia de su marginalización desentrañando los procesos históricos de esta y generando nuevas narrativas de resistencia. Pero, además de esto, una de las maravillas del manifiesto de Shock no es sólo este proceso reivindicativo, sino la mención de esta nueva identidad subversiva como un derecho inalienable y vital de las corporalidades marginadas. Es con esta noción que intentaré aproximarme a la idea de la reapropiación crítica de la monstruosidad, no sólo como identidad o motivo de resistencia política, pero como derecho y en ocasiones, como retrata el filme a analizar, cómo único modo de supervivencia.

2.1. La mujer en el cine de horror. De víctimas y monstruos, ¿es posible la reivindicación?

La representación femenina en el cine es un tema amplio y contiene sus especificaciones dependiendo del género cinematográfico que se aborde. En materia del cine de horror, se puede rastrear la figura femenina hasta los inicios del mismo, apareciendo en primera instancia en el papel de víctima y en segunda como monstruo.

Podemos rastrear el papel de la víctima hasta personajes como Elizabeth en *Frankenstein* (Whale, 1931), Ann Darrow en *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933) o Marion Crane en *Psycho* (Hitchcock, 1960). Estos personajes femeninos son el clásico estereotipo de la mujer indefensa ante las acciones de sus contrapartes masculinas y ocupan generalmente un lugar secundario en las narrativas. Así, sientan las bases para muchas de las representaciones posteriores de la mujer en el horror, que son objetualizadas sexualmente, carecen de agencia sobre su cuerpo y su destino y desempeñan el rol de acompañantes, mártires o daño colateral. Sin embargo, esto no quiere decir que sean simples, existe complejidad dentro del desarrollo y sujeción de estos papeles como parte de las representaciones femeninas del cine de horror, como más adelante exploraremos.

A su vez, la mujer ha sido representada como monstruo igualmente desde los orígenes del cine e incluso antes. No podemos olvidar que las primeras producciones cinematográficas se alimentaban de la literatura para generar aquellos primeros intentos de cine narrativo. Así, rastreando a la mujer monstruosa, encontraremos en *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu (1872) un primer motivo de la vampiresa, con una importante carga erótica y de poder, que inspiraría numerosas producciones fílmicas alrededor del mundo, por mencionar uno de los más famosos e importantes ejemplos. De esta manera, podemos observar en *Le Manoir du Diable* (1986) de George Méliès la aparición de cuatro figuras que evocan la noción de la novia vampira, motivo recurrente en la cinematografía de horror.

Otras primeras apariciones rescatables son la vampiresa de *Vampyr* (Dreyer, 1932) basada a su vez en Carmilla, la novia de Frankenstein en el filme homónimo (1935) de James Whale, obra cumbre de la época de oro de los monstruos de la Universal y la mujer pantera en *Cat People* (1942) de Jacques Tourneur. Aquí podemos observar una monstruosidad evidente y motivos que evocan la abyección como los límites entre la vida y la muerte, la erotización explícita de la figura femenina y la transmutación animal, lo cual se tratará más adelante. Algo distinto ocurre con los personajes femeninos en los filmes *The man who laughs* (1928) de Paul Leni y *Freaks* (1932) de Tod Browning, donde las mujeres demuestran otro tipo de monstruosidad, una íntimamente relacionada con la falta de moral y a su vez velada por la belleza física.

Estos primeros esbozos de la mujer, como víctima y como monstruo, inauguran una larga tradición de estereotipos sobre la figura femenina dentro de los filmes de horror. Esto es la problemática central de los estudios sobre cine de este género desde una visión feminista, ya que los esfuerzos contemporáneos apuntan a generar nuevas narrativas que se distancien de dichos estereotipos, tarea que no ha resultado sencilla. De Lauretis (1984: 64) apunta al respecto:

“Si las feministas se han comprometido tanto con el trabajo cinematográfico como realizadoras, críticas y teóricas, ha sido porque en este terreno las apuestas son especialmente altas. La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza -y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), esta tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad”.

La gran problemática de la imagen fílmica de las mujeres reside en su objetualización como corporización de fantasías o miedos patriarcales creados desde la mirada masculina. Es por eso que, como menciona la autora, existe un terreno fértil para el análisis y la crítica en cuanto a estos modelos de las representaciones femeninas, expandiéndose hacia la reivindicación de espacios y la búsqueda de nuevos horizontes dentro de la creación cinematográfica. Sin embargo, la tarea titánica que implica no sólo consiste en el análisis o la creación fílmica, sino en la subversión de los imaginarios colectivos que producen y se alimentan en un ciclo continuo de las representaciones existentes, y que llevan más de un siglo produciéndose y reproduciéndose.

Estas imágenes, que han sido creadas a partir de lo que Mulvey (1975: 6–18) llama *la mirada masculina*, son idealizaciones o formas de evasión ante la figura femenina, ya sea por ser lugar de inscripción del placer escotofílico masculino o por la terrorífica visualización de una castración simbólica. Hay que recordar que el mundo, como un lugar creado por y para hombres dentro del orden patriarcal, no suspende su autoridad a la hora de crear y moldear las representaciones cinematográficas, especialmente las femeninas. Así, Mulvey plantea dos consecuencias para este dilema de la mirada masculina sobre los cuerpos femeninos en el cine:

la fetichización y sobrevalía de los personajes femeninos o la devaluación de los mismos. Esto, aunado a las razones que nos presentó De Lauretis en el párrafo ya expuesto, nos permite vislumbrar por qué los principales estereotipos femeninos en los filmes oscilan entre la *víctima*, aquella mujer indefensa, de buena moral, sumisa y el *monstruo*, aquella mujer que personifica la maldad, externa o interna, de manera física, emocional o psicológica.

Barbara Creed (2007) realiza un arduo estudio de los arquetipos femeninos presentes en la filmografía de este género principalmente de la segunda mitad del siglo XX. Aquí explora desde el psicoanálisis y el concepto de la abyección de Julia Kristeva, los orígenes de cada figura monstruosa femenina presente en las cintas de horror. Así, Creed nos lleva por un recorrido desde la maternidad monstruosa a la mujer castrante, pasando por la bruja, la vampiresa, la mujer poseída y hasta la vagina dentada como encarnaciones femeninas de los miedos colectivos masculinos.

Es importante recalcar en este apartado que la abyección según Kristeva (1982) en Creed (2007: 51) es aquello que no respeta los límites o las fronteras y que a través de esto desestabiliza el orden, el sistema y la identidad. Así, los límites entre lo vivo y lo muerto, lo humano y lo no humano, lo interno y lo externo, lo propio y lo ajeno, lo puro y lo impuro, son motivos de abyección específicamente en los cuerpos femeninos mostrados en pantalla, lo que constituye las características de lo monstruoso femenino. Sin embargo, el horror ante esta situación de ambigüedad y falta de definición genera también una atracción inevitable que debe ser rechazada en aras de preservar la supervivencia.

Como Creed menciona, existe una mayor cantidad de estudios acerca de la mujer como víctima del hombre monstruo que sobre la propia mujer como monstruo, evidenciando así, que existe una marginalización de esta figura en los análisis y críticas anteriores a la publicación del texto de la autora a principios de los 90. En el texto se menciona el artículo *Monster and victim: women in the horror film* del crítico Gérard Lenne (1979, citado por Creed, 2007: 64), donde este argumenta que existen pocos monstruos femeninos en el cine debido a que la naturaleza femenina es protectora y benevolente; lo cual la autora considera una visión sexista y sesgada del asunto. Para Creed, no sólo hay pruebas de monstruos femeninos en el cine que conllevan su propio origen y razón de ser, sino que son imposibles de equiparar a sus contrapartes masculinas.

La autora define lo *monstruoso femenino* más allá de la simple concepción de *mujeres que son monstruos*, le asigna este específico primer término a las representaciones femeninas que son monstruosas basadas en la abyección de su sexualidad. Así, no es lo mismo hablar de monstruos masculinos que de la monstruosidad femenina, ya que los primeros no se ven inscritos en los procesos que definen la monstruosidad como una herramienta del orden patriarcal. Creed definirá este proceso de abyección de lo femenino como un aparato del patriarcado, crucial para su funcionamiento al inscribir la diferencia sexual a través de la monstruosidad, lo cual brinda una visión distorsionada de la realidad.

Determinar como abyecto todo aquello que se considera propio del cuerpo femenino (la maternidad, la conexión con lo natural, con la sangre, con las enfermedades mentales) no es más

que una ilusión construida por la mirada masculina para justificar su miedo a la mujer como ser castrado y castrante. Visto desde el psicoanálisis, la mujer monstruosa es el individuo que personifica la castración y por lo tanto representa lo otro, lo diferente y lo que puede significar un peligro para el orden y el sistema.

Por lo tanto, la visión de la mujer como estos dos personajes, víctima y monstruo, construida desde la mirada masculina, siempre encarnará un estereotipo y un sesgo de la representación de las mujeres en pantalla. Uno de los caminos ante esto es la reivindicación. Podemos encontrar esto en figuras como la *final girl*, arquetipo de los filmes de horror, comúnmente del subgénero *Slasher*, que consiste en aquella mujer que es capaz de vencer al asesino y sobrevivir la masacre. Sin embargo, esta reivindicación no viene sin sus problemáticas. Creed (2007) nos comenta que usualmente en este tipo de filmes son características las tomas y planos de modo subjetivo, desde el punto de vista del asesino, y la falta de escenas opuestas, lo cual coloca a este personaje, usualmente masculino, en una posición de poder al no ser revelada su identidad hasta el final del filme.

Otro motivo regular en los filmes *Slasher*, como comenta Clover (1978) en Creed (2007: 454), es el uso regular de las mujeres como víctimas, en gran medida gracias a que a las mujeres les es permitido socialmente un *rango mucho mayor de expresión*, como por ejemplo llorar, gritar, temblar o desmayarse, en contraposición a lo que le es permitido a los hombres que es en general la rabia. Clover agrega también, que incluso en los filmes donde hombres y mujeres son víctimas por igual, las muertes femeninas son más gráficas y violentas, y en algunas ocasiones son producto de narrativas donde jóvenes hombres y mujeres se encuentran teniendo relaciones sexuales, lo que da un mensaje moralista sobre la sexualidad adolescente. A esto se suma lo observado por Brown (1980, citado por Creed, 2007: 455) sobre esta situación, el autor indica que las narrativas dan un escarmiento a la mujer por sus apetitos sexuales, es convertida en víctima como castigo ante su condición sexual y humana.

Esto alude también a la superioridad moral con la que es retratada la chica final, como una mujer merecedora de la supervivencia por no participar en conductas sexuales o *libertinas*. En este sentido, la autora nos recuerda lo explorado por Mulvey (1989, citado por Creed 2007: 457) sobre el cuerpo femenino en el cine, y cómo este es transformado en una especie de espectáculo que horroriza y a la vez es fundamental para la narrativa del cine *Slasher*, a través de la mutilación.

Este cuerpo sangrante, mutilado y castigado es a su vez contraparte evocadora de la mutilación masculina, la cual horroriza, pues alude al miedo a la castración, literal y simbólica. La autora continúa explicando entonces que se convierte a esta mujer, capaz de sobrevivir y de matar al asesino, en una mujer castradora, la cual tiene sólo dos opciones en pantalla, ser la heroína o convertirse en asesina ella misma. De cualquiera de las dos maneras, esta figura representa a alguien capaz de superar a la figura masculina, despojándolo de su poder (castración simbólica) y convirtiéndose en una figura monstruosa más.

Con estas reflexiones en mente, podemos observar que es un camino complejo más que uno sencillo pensar en la reivindicación de la figura de la chica final mientras se enmarque en las narrativas patriarcales. Pues lo que se puede buscar como un modo de reivindicación de esta figura femenina a través de su empoderamiento o su supervivencia, se transforma en monstruoso en el momento en que amenaza el orden patriarcal, y es entonces vista desde el miedo y desde la mirada masculina nuevamente.

Por supuesto que el estudio de Creed y sus contemporáneos está basado en los filmes existentes hasta los primeros años de la década de los noventa, como, por ejemplo, los clásicos Slasher *Halloween* (Carpenter, 1978), *Friday the 13th* (Cunningham, 1980), *The Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974) y *Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984) entre otras. Y filmes donde la mujer aparece como asesina y amenaza castrante (en ocasiones hasta literalmente) de diversos orígenes como *I spit on your grave* (Zarchi, 1978) o *Sisters* (De Palma, 1972). Después de la última década del siglo XX se da un declive del subgénero y por lo tanto una disminución de la aparición de la chica final en los filmes. Desde entonces existen algunos largometrajes contemporáneos que buscan una reivindicación de la chica final o al menos la subversión de su apreciación patriarcal, como *Final Girl* (Shields, 2015) o *It Follows* (Mitchell, 2014), lamentablemente estos intentos han pasado casi desapercibidos, con un éxito mediano y poco eco posterior, excluyendo lo percibido por los círculos de conocedores del género.

Por otro lado, también existe la reivindicación de las figuras femeninas monstruosas desde diversas posturas y distintos ámbitos. Filmes como *Suspiria* (Guadagnino, 2018), *Jennifer's Body* (Kusama, 2009) o *The shape of water* (Del Toro, 2017) han contado con reapropiaciones de las figuras monstruosas. En el remake de Guadagnino del clásico de Argento, *Suspiria*, podemos observar cambios sutiles en la trama que apuntan a repensar las estructuras sociales y políticas conformadas por las mujeres, sobre todo los cambios realizados al final de la historia e incluso el hecho de la interpretación de Tilda Swinton como Madame Blanc y a su vez como el Dr. Josef Klemperer. En *Jennifer's Body*, una cinta de comedia negra y horror, dirigida por Kusama y escrita por Diablo Cody, podemos observar la transmutación monstruosa de una atractiva joven interpretada por Megan Fox, los eventos que se desencadenan y la posterior transformación de su amiga Needy.

Este filme, que pasó casi desapercibido en su momento con excepción de la interpretación de Fox y que los primeros años se veía como una objetualización de la figura femenina, ha dado un giro inesperado y se ha convertido en una cinta de culto contemporáneo, ganando popularidad en el ámbito feminista, debido justamente a esta reivindicación de una figura femenina monstruosa que devora jóvenes varones para alimentarse y su consecuente enfrentamiento con su co-protagonista. Así lo exploran Grady (2018) y Mullor (2019) en sus respectivas notas periodísticas digitales, describiendo este éxito postergado, el cual, a mi particular punto de vista, reside también en ser un filme muy al estilo del *Manifiesto SCUM* (1967) de Valerie Solanas. En *The shape of wáter*, Del Toro retrata una historia de amor entre un monstruo marino y una mujer

muda, este filme es especialmente complejo visto desde los estudios críticos de la discapacidad, el feminismo y la monstruosidad. La protagonista de este largometraje, Elisa, fue encontrada de niña después de ser abandonada y tiene cicatrices en el cuello que asemejan branquias.

Estas heridas, que formarán parte importante de la trama hacia el final de la película, sumadas a la discapacidad de Elisa, la convierten simbólicamente en una figura monstruosa, que sale de la norma y cruza ciertos límites pero que posee una personalidad cálida y amorosa. En este largometraje encontramos también otros motivos como la monstruosidad velada del villano de la historia, el coronel Richard Strickland, la diversidad sexual y corporal en Giles y Zelda, y la monstruosidad física más no emocional del hombre anfibio, muy similar a lo expresado con Sally. Este filme, que, en palabras del propio Del Toro (Palacios, 2018), adquiere su título de las infinitas formas que puede tomar el amor, conforma una reivindicación como pocas de la monstruosidad mientras realiza una crítica interseccional al sexismo, racismo, clasismo y a la homofobia.

Al mismo tiempo, fuera del campo cinematográfico, algunas figuras han sido reapropiadas bajo un lente social y/o feminista. Tal es el ejemplo de la figura de la bruja, los aquelarres y los saberes naturales como símbolos de diversos colectivos feministas, el uso del texto de Shock como una reivindicación de lo trans o los relatos de Mariana Enríquez, escritora argentina de terror y fantasía que, a través de las historias de sus protagonistas, es posible interactuar con un mundo sobrenatural que nace de lo más oscuro y escabroso de la realidad latinoamericana.

Si bien, quizá la reapropiación de la figura monstruosa es mucho más sencilla y directa que la de la chica final, no podemos olvidar que hablar de monstruos, heroínas o víctimas dentro de los márgenes patriarcales de la representación cinematográfica, nos lleva irremediamente a cuestionarnos todo lo visto, escrito y percibido dentro de las narrativas fílmicas. El cine es una tecnología de género, y como plantea De Lauretis (1989: 11), “el género es tanto el producto, como el proceso de su representación”.

Así, el género y el sistema sexo-género que permea todo, es el origen, resultado y proceso de lo que representamos en pantalla en este específico caso. Todo cuanto se usa de inspiración y referencia, como lo que se proyecta en pantalla, contribuye y emana del mismo sistema. De esta forma es nuestro deber permanecer alerta y dispuestas a realizar arduos trabajos de análisis ante las representaciones femeninas en el cine de horror, y realizar los procesos reivindicativos dentro de ejercicios de crítica constante. Como hemos observado, la reivindicación de estas figuras es posible, sin embargo, no es una tarea sencilla ni libre de pautas marcadas por una sociedad patriarcal.

Es aquí donde toma sentido la necesidad del involucramiento de las mujeres en la escena cinematográfica como veíamos con De Lauretis, pues es sólo a través de las mujeres contando su propia historia que se puede pensar en desenmarcar estas representaciones. Y no sólo buscando actos de reivindicación, los cuales quizá quedan ya un poco cortos para la época, sino la generación de nuevos espacios de creación e incidencia, así como de narrativas que permitan a las mujeres expresarse y construirnos a nosotras mismas.

2.2. La visibilidad del género y la diversidad funcional

Antes de continuar con el análisis de la monstruosidad femenina y sus implicaciones en el filme a discutir, es pertinente abordar el estudio de las discapacidades desde su enfoque crítico. Rosemarie Garland-Thomson dibuja este campo a través de las similitudes que tiene el cuerpo con discapacidad y el cuerpo femenino, además de la relación entre los conceptos de género y discapacidad como categorías sociales que determinan la interacción de estas corporalidades con su entorno. En su libro, *Extraordinary bodies* (1997), Garland-Thomson explora cómo los cuerpos femeninos y los cuerpos discapacitados comparten una minimización, anormalidad y relegación hacia lo monstruoso por ser considerados a lo largo de la historia como opuestos a la norma. En el texto se realiza una comparación y un contraste entre estas dos situaciones, lo cual permite entender la discapacidad y la identidad femenina desde un punto menos esencialista y más integral.

La autora rescata cómo la teoría feminista puede ayudar a complejizar la representación de la discapacidad a través de la visibilización de la diferencia fuera de los preceptos de la falta o ausencia en el cuerpo y de la teoría epistemológica del punto de vista como un entendimiento de la importancia del lugar de enunciación en la heterogeneidad de las personas con discapacidad. Así, Garland-Thomson se enfocará en establecer que la insuficiencia del cuerpo discapacitado proviene de su interacción con un entorno que favorece solamente a un pequeño rango de diversidad corporal, y no de la esencia del cuerpo en sí. Demostrando entonces que el problema de la falta de visibilización e inclusión de la diversidad corporal y funcional, sobrepasa los límites materiales propios del cuerpo y se encuentra en la interacción física, social y política de las personas con discapacidad con un entorno que no está preparado ni preocupado por ampliar las posibilidades para personas fuera de la norma canónica establecida.

Por otro lado, también comenta que es primordial reconocer que, ante esta situación, no puede existir aún un borramiento de la categoría de *discapacidad* como se plantea en ocasiones respecto al *género*, ya que aún es necesaria para no invisibilizar los cuerpos atravesados por este concepto y poder seguir construyendo conocimiento alrededor de este. A su vez la autora comenta que una de las diferencias entre las categorías de género o raza contra la discapacidad recae en el hecho de que las primeras son vistas como diferencias y la siguiente como desviación, como algo indeseable y trágico, lo cual no contribuye a su normalización. Así, la autora expresa que esta necesidad de entender la discapacidad como diferencia ayuda a promover un mundo donde sea posible el reconocimiento y las adecuaciones pertinentes para que una mayor diversidad de corporalidades y funcionalidades puedan transitar por él.

El enfoque de Garland-Thomson es especialmente interesante ya que contribuye a entender cómo el género y la discapacidad entre muchas otras categorías sociales se convierten en nociones de interacción donde el cuerpo se desborda a sí mismo. La identificación como mujer o como persona con discapacidad sale de la corporalidad material y se construye a través de la interacción con el mundo externo, lo cual a su vez influye y se alimenta de la representación de

dichas corporalidades. De esta manera, es relevante cuestionarse la manera en que el cuerpo discapacitado es leído por otras personas y cómo influyen en la construcción de una imagen colectiva las ideas creadas a partir de estas lecturas sociales, lo cual evidentemente es trasladado a la pantalla y sus narrativas.

A su vez, la autora explora en su texto algunas situaciones que son pertinentes a este análisis pues están íntimamente relacionadas con el fenómeno visual sobre estas corporalidades. Por ejemplo, la situación de la mirada denominada como *stare*¹ sobre sus cuerpos. La autora hace una comparación de este gesto con la mirada masculina de Mulvey, definiendo así que, si la mirada masculina convierte al cuerpo femenino en un objeto sexualizado, el *stare* convierte al cuerpo discapacitado en un objeto grotesco y espectacularizado.

Continuando con la objetivación del cuerpo discapacitado, Garland-Thomson señala que a su vez existe este proceso sobre las mujeres con discapacidad de una manera asexual, lo cual las despoja de su sexualidad y se les cuestiona su capacidad para ser madres basándose en la imagen que proyectan. Por otro lado, la autora también explora cómo algunas prácticas socialmente aceptadas a lo largo de la historia vinculan los cuerpos discapacitados con la feminidad, como por ejemplo el uso de corsés, el vendado de pies o la mutilación genital femenina como métodos que aumentaban el valor de una mujer desde una cuestión estética y moral.

Por último, quiero mencionar también la idea que propone Garland-Thomson sobre cómo las representaciones más habituales de las mujeres con discapacidad² son frecuentemente abordadas desde la idea de la otredad, ya sea de forma negativa (monstruosa) o positiva (sobrehumana), y desde un enfoque secundario o como tangente a la narrativa principal. Dichos problemas posicionan a estas representaciones femeninas fuera de los códigos de la agencia y constituyen gran parte de la carga visual que es adjudicada a la discapacidad cuando se carece de un enfoque crítico sobre esta.

Es preciso recordar que, como plantea Jean Jacques Courtine (2006: 201–58), la historia de la discapacidad se remonta a la percepción de la diferencia como un castigo divino, una monstruosidad producto de la desobediencia a Dios durante la antigüedad, pasando por los avances médicos y los *freaks shows* de mediados del siglo XIX, hasta la aparición del concepto de *discapacidad* vinculado a las guerras en el siglo XX. Este recorrido es necesario para entender el lazo entre diversidad funcional, corporal y monstruosidad, tan difícil de desarticular y a la vez lo que desemboca en los tipos de representaciones que se tratan en este artículo. Así, quisiera hacer mención en esta sección a la *Teoría Freak* (2018) de la que nos habla Fabián Giménez Gatto en el libro colectivo homónimo. Si bien, las categorías de diversidad funcional y corporal son distintas y abarcan una extensa multiplicidad de corporalidades y circunstancias, en este extracto del texto, Giménez propone la utilización de conceptos relacionados a lo grotesco, lo

¹ Mirada prolongada y fija que es generalmente de mal gusto o considerada como maleducada, que provoca incomodidad en quien la recibe. No existe una traducción literal al español.

² El libro de Garland-Thomson se centra en el estudio de las representaciones de las mujeres con discapacidad dentro de la literatura.

liminal y lo monstruoso como formas de generar nuevos discursos sobre todo en el ámbito representacional. El autor (2018: 16) comenta:

“Pareciera que, al menos en el espacio de la representación, lo grotesco prefigura nuevos modos de la sensibilidad. En este punto, sin duda, encontramos la radicalidad de lo grotesco, su potencialidad crítica, más allá de los lugares comunes que, en términos negativos, suelen definirlo: excesivo, ridículo, absurdo, repulsivo, feo, distorsionado, deforme”.

Giménez plantea que el uso de estas categorías puede ayudar a generar nuevos sentidos desde un punto crítico, de reapropiación y más allá del simple análisis histórico en el que se ha enmarcado la desviación de la norma. El autor esboza a su vez, que esto permite al cuerpo presentarse como un desbordamiento de los límites en los que se ve encasillado, y una ruptura de las fronteras estéticas y visuales.

Con estas dos visiones en mente, intento aproximarme a la idea de una reivindicación crítica de la monstruosidad, a partir no sólo de la utilización de términos definitorios en un nivel discursivo, sino como un modo de representación estética de la diversidad funcional y corporal femenina que permita a los personajes en pantalla ser expuestos más allá de una narrativa restringida a la exposición de su diferencia.

De esta forma, podemos pensar en personajes femeninos que cuenten historias más profundas que las razones de su posición fuera de la norma y que se centren en reivindicar esta diferencia a partir de mostrar la interacción con el entorno del filme y no sólo dentro de su cuerpo; aludiendo a la agencia entendida por Blackman (2008: 28) como la resistencia del cuerpo a ser definido por un poder disciplinario. Dando paso entonces a generar narrativas menos encasillantes de las corporalidades y más desbordantes de su complejidad. Así, problemas como la objetivación asexual de los cuerpos diverso-funcionales, las dinámicas de poder ante las corporalidades normadas o la dificultad para representar asertivamente esta multiplicidad de cuerpos puedan ser subvertidas y exploradas con mayor recurrencia y respeto en la pantalla.

2.3. Ser un monstruo, ¿castigo, derecho o necesidad?

Con lo analizado previamente, pretendo abordar el dilema principal de este texto, la cuestión de la monstruosidad más allá de lo dictado por la norma y las diversas implicaciones que pueden suceder de apropiarse de ella. Como hemos explorado, la monstruosidad femenina es representada tanto de manera simbólica como física y explícita dentro del cine de horror, generalmente fuera de los códigos de la agencia o la reivindicación. Pero, a medida que avanza la inclusión de las mujeres en los procesos cinematográficos y los estudios alrededor de las representaciones femeninas, los discursos adquieren un nuevo sentido dentro del género. Somos entonces, capaces de pensar en la monstruosidad muy lejos de los conceptos del castigo divino,

la amenaza castrante o la degradación corporal. En cambio, y retomando el texto de Shock, podríamos comenzar a verla como un derecho o incluso una necesidad.

En cuanto a estos dos aspectos, me atrevo a pensar en narrativas donde los personajes femeninos, con una carga de monstruosidad velada o explícita, simbólica o real, han logrado reapropiarse de esta situación y recuperar la agencia sobre sus cuerpos. Los filmes donde los personajes femeninos son capaces de obtener venganza contra sus agresores, como *I spit on your grave* (1978) o *The Perfection* (2018), son dibujados como anti-heroínas como en *A girl walks home alone at night* (2014), o bien aquellas donde se reapropian y reivindican sus poderes sobrenaturales como Jennifer y Needy en *Jennifer's Body* (2009), Susie Bannion en *Suspiria* (2018), o incluso Thomasin en *The Witch* (2015), podrían ser ejemplos de cómo la monstruosidad puede provenir de un lugar de agenciamiento femenino.

Sin embargo, esa lectura puede resultar simplista, pues como abordamos con Creed, esta monstruosidad proviene de los miedos y perspectivas masculinas sobre las mujeres. Sin embargo, existe otra configuración bajo la cual es posible entender la abyección femenina como una suerte de paradoja satírica que se ha volteado contra el patriarcado. Si el régimen escotofílico del que nos habla Mulvey se centra en la reacción que tiene el espectador masculino con su mirada sobre la figura femenina, una forma de subvertirlo es explorando y poniendo al centro a la espectadora femenina. Esto nos permite reivindicar y transformar las representaciones femeninas en el cine de horror, no a partir de su origen sino de su efecto sobre las mujeres que interactúan con ellas a través de la pantalla.

Si esta mirada masculina, ya sea objetualizante, fetichizante o denigrante, tiene como resultado la transformación de las mujeres en pantalla en seres abyectos y peligrosos para el hombre, vale la pena cuestionarse cómo percibe, asimila y construye una mirada femenina. Esto es por supuesto observable y cambiante cuando las mujeres se ven envueltas en el proceso de creación cinematográfica, ya sea en la dirección, la escritura del guión o la fotografía, que, aunque aún es limitada, se empieza a abrir en ese aspecto. Pero otra de las formas en que una mirada femenina influye sobre las representaciones fílmicas de las mujeres es la apropiación social que se da a partir de la interacción de la espectadora con las figuras presentadas en pantalla.

Algunas de las cuestiones más interesantes de los filmes mencionados en este apartado es la perspectiva que se tiene sobre los personajes dentro del público femenino. Este punto de vista se observa en lo planteado anteriormente con el éxito tardío de *Jennifer's Body* y la identificación con sus personajes o en el auge de la utilización de figuras como las brujas, los aquelarres y la naturaleza sobrenatural femenina en el remake de *Suspiria* o *The Witch*. Es a partir de la percepción femenina que los esfuerzos patriarcales por monstrificar a la mujer, dan un giro de tuerca y provocan irónicamente una sensación de empoderamiento y resignificación para las mujeres aficionadas del género de terror y fantasía. Es entonces donde el derecho y la necesidad de ser un monstruo, escapan de los personajes de la pantalla y se insertan en el imaginario colectivo femenino permitiendo subvertir estos mecanismos.

Pensar en una monstruosidad femenina elegida en lugar de dictada por el orden patriarcal, habitada como un derecho a ser diferente, o como una necesidad creada a partir de las interacciones con el mundo, (como planteaba Garland-Thomson sobre la idea de la discapacidad ante el entorno), y no por decreto o mandato, nos permite explorar nuevas ideas sobre el horror femenino. Partiendo de este análisis, presento a continuación las situaciones similares expuestas en *Hush*, no sin sus áreas de oportunidad, pero sí como una aproximación a lo aquí planteado.

3. *Hush*, abrazando al monstruo para sobrevivir

Hush, traducida al español como *Silencio*, es una película estadounidense de 2016, dirigida por Mike Flanagan y protagonizada por Kate Siegel, con guión de ambos. Fue producida por Blumhouse Productions e Intrepid Pictures, estrenándose en marzo del mismo año en *South by Southwest*, para ser posteriormente distribuida por Netflix. Debido justamente a no ser estrenada en cines, paso generalmente desapercibida para la mayoría del público. El filme se centra en Madison Young, una escritora de horror, que vive sola en una casa en el bosque. Maddie contrajo meningitis a los 13 años y por complicaciones durante el tratamiento y cirugía perdió el habla y la escucha de forma permanente.

Maddie decide alejarse de la urbanización muy a pesar de su familia y trabaja desde su casa en el bosque, la cual está aislada a excepción de algunas casas vecinas. Conocemos la historia anterior de la protagonista gracias a algunas secuencias donde comparte video llamadas con su hermana o interactúa con su vecina, Sarah. Pero el problema central de la narrativa ocurre cuando un desconocido enmascarado decide entrar a casa de Maddie y acecharla con la intención de matarla, a lo cual ella deberá responder para sobrevivir. Alrededor de este conflicto veremos construida la monstruosidad desde las perspectivas expuestas en este texto, durante momentos claves de la trama.

Antes de abordar dichos sucesos, me gustaría puntualizar un detalle instrumental importante dentro de la producción del filme. El hecho de que una mujer esté involucrada en la creación no sólo del guión, sino de la historia de un personaje que ella misma interpretará, abona a la inclusión de las mujeres en la industria, pero también a construir esa perspectiva femenina sobre nuestras propias vivencias y experiencias, lo cual hemos abordado previamente con De Lauretis (1984) sobre la necesidad de modificar la representación de las mujeres como imagen. Kate Siegel, que actúa, escribe y participa en otros proyectos fílmicos y radiofónicos, hace su debut como guionista en este filme. Sin embargo, es necesario mencionar que la actriz no pertenece a la comunidad diverso-funcional, lo cual es un aspecto controversial y tiene distintos matices. Pero que es importante resaltar con el objetivo de llamar la atención a visibilizar la

dificultad para acceder al medio que enfrentan actores y actrices de cualquier condición que escapa a la norma.

En cuanto a los elementos narrativos, estéticos y semióticos de la obra, analizaremos la perspectiva del filme desde la visibilización de las figuras femeninas y de la diversidad funcional, primero por separado para determinar lo propio de cada una, seguido de las implicaciones conjuntas que derivan en la apropiación de la monstruosidad.

En primera instancia, la historia de Maddie gira en torno a ella, no llegamos a conocer nunca el nombre ni los motivos del asesino, no es relevante a la narración y eso permite que no tome protagonismo, como sucede generalmente con otras películas del género *Slasher* o *Home-invasion*. Aquí damos cuenta que el lugar de enunciación y la perspectiva que nos interesa es la de la mujer protagonista, relegada generalmente a un papel secundario en otros filmes, aquí se le coloca al centro de la historia. Maddie rompe con el papel convencional de la víctima en un primer motivo porque el ataque que vive no gira en torno al intruso. Si bien la historia de una mujer sola siendo acechada en casa no es nada novedosa, en *Hush* podemos observar una dinámica de reconocimiento de esta situación que subvierte esta temática.

La protagonista se encuentra sola por decisión propia, su aislamiento en el bosque tiene que ver con un proceso de agencia sobre su propia independencia, eso es incluso observable en el elemento formal de la gata que es su animal de compañía, a quien Maddie llama burlonamente *an independent bitch*³ y que aparece en dos momentos del filme donde se logra hacer la alegoría entre la autonomía de Maddie y la de su gata.

A pesar de la preocupación y objeciones de la familia de Maddie, ella decide vivir sola y alejada de la ciudad. Por supuesto que, bajo la mirada masculina, podemos interpretar que los sucesos que enfrenta el personaje son producto de esta decisión, un castigo por buscar su independencia y no cumplir con el rol tradicional de la mujer en la familia.

Sin embargo, el final del filme reivindica este aspecto. Maddie sobrevive gracias a los recursos que utiliza para salir de la situación, a diferencia de su amiga Sarah, quien a pesar de vivir con un hombre es asesinada igual que este. El orden patriarcal buscará siempre, como menciona Creed (2007), la abyección de la mujer para sostener el sistema, evidenciar un castigo para mantenerla en línea, pero en *Hush*, el asesino intenta ejercer este reclamo y castigo sobre la protagonista y no lo consigue. Incluso existe un momento dentro del filme donde ella intenta ahuyentar al asesino haciéndole saber que su novio va en camino, lo cual es mentira. Esto es una clara muestra de los recursos que utilizan las mujeres ante las presencias masculinas indeseadas en diversos ámbitos, lo cual, me atrevo a decir, que resuena con cualquier espectadora. Así, enmarcada en la esencia del horror, el filme muestra la realidad del sistema en el que habitamos las mujeres.

En relación a la corporalidad de Maddie, existen también importantes momentos que dan cuenta y reivindican la diversidad funcional del personaje. Comenzando por la visibilización de

³ Traducido al español como *una perra independiente*. Maddie llama así a su gata en el sentido de que su autonomía la hace fuerte pero también solitaria.

la discapacidad de la protagonista y cómo esta influye en las adecuaciones que debe hacer en su vida. En los primeros minutos del filme podemos observar la rutina que lleva y los dispositivos y herramientas que utiliza como las videoconferencias, la alarma contra incendios equipada con luz y el lenguaje de señas que utiliza con su amiga Sarah. Estas nociones, si bien sirven a dar contexto dentro de la trama, hablan también sobre la importancia de las adaptaciones necesarias del mundo exterior, como resaltaba Garland-Thomson (1997).

La reivindicación proviene de mostrar que es posible adaptar el entorno para congeniar con las necesidades de Maddie sin sacrificar su autonomía, y no centrar la presentación del personaje simplemente en su discapacidad, a modo de tragedia o heroísmo. Maddie se muestra ante el espectador como una mujer independiente, con un trabajo y relaciones sociales sanas, apoyando la idea de normalización de su condición, en lugar de colocarla en un discurso espectacularizado o grotesco como comenta la autora sobre lo común para las representaciones diverso-funcionales. Además, esta perspectiva se mantiene a lo largo del filme. Las situaciones que enfrenta la protagonista ante el asesino no la colocan en ningún momento como víctima indefensa a partir de su condición, pero tampoco como un ser sobrenatural o con habilidades extraordinarias, al contrario, dan cuenta de las ventajas que tiene el asesino solamente porque el medio está adaptado a su corporalidad y no a la de Maddie.

La historia de esta mujer se ve atravesada por su circunstancia como cualquier otro aspecto de su vida. Otro motivo pertinente a analizar es la soledad. Si desde su condición de mujer ya abordamos la cuestión de la independencia y del castigo patriarcal por querer salir de la norma y ejercer su libertad, desde el punto de vista de la diversidad funcional tenemos también una reivindicación importante. Maddie y su hermana discuten en una conversación sobre su decisión de alejarse de la ciudad y sobre la ruptura de su último vínculo amoroso. Durante la plática la hermana expresa su preocupación por estas situaciones y le comenta a Maddie que no debería de aislarse del mundo.

A esto, la protagonista responde: *Isolation happened to me, I didn't pick it*⁴. Estas palabras son significativas porque evocan no solo el aislamiento físico y voluntario del personaje, sino dan cuenta de la segregación que sufren las personas con alguna discapacidad y de la creación de su propio mundo interno, producto de no poder escuchar ni comunicarse con la voz, pero que tomará un papel importante en el éxito del personaje en su búsqueda de supervivencia. Finalmente, y reuniendo lo analizado desde ambas perspectivas, abordaré los dos momentos clímax del filme a partir de la reivindicación, el derecho y la necesidad de ser un monstruo.

El primero de ellos se sitúa con la protagonista herida en una pierna, dentro de su casa, pero con el asesino al acecho fuera de ella, sus dos amigos están muertos y el intruso la ha privado de todo medio de comunicación. Maddie se da cuenta de la complejidad de su situación y en la secuencia más sublime del filme, desarrolla en su cabeza todos los posibles finales. Durante la presentación del personaje se hace mención de que Maddie, al ser escritora, tiene un proceso de

⁴ Traducido al español como *El aislamiento me sucedió a mí, yo no lo escogí*.

pensamiento específico al escribir. Ella explica a su amiga Sarah que su madre lo llama *cerebro de escritor*, la voz dentro de su cabeza le ayuda a explorar y determinar los finales para sus historias.

Así, en esta secuencia, podemos observar en primer plano a Maddie, pero en segundo a ella misma hablándole, siendo una representación de la voz dentro de ella y pensando en las posibles opciones que tiene para sobrevivir, como si fuera el final de un libro que está escribiendo. De esta forma, la protagonista se da cuenta que no puede huir porque está herida, no puede ocultarse porque podría desangrarse hasta la muerte y no puede esperar más pues el asesino está a punto de lograr entrar a su casa.

La única opción que queda es matarlo. Asumir el papel monstruoso y convertirse en asesina para poder sobrevivir. Solo existe una alternativa en la que ella permanece con vida y es arrebatar la de su enemigo. Es aquí donde planteo la necesidad de convertirse en monstruo, si bien podemos hablar de la monstruosidad de Maddie inscrita en su condición de mujer o a partir de su diversidad funcional, la más interesante y la que surge de un ejercicio de reapropiación y reivindicación es la decisión final de abrazar al monstruo y transformarse voluntariamente en él para preservar su vida. Enmarcado en el cine de horror, esta es una decisión de vida o muerte, la cual no dista mucho de la realidad social que habitan los cuerpos femeninos y la diversidad.

El segundo momento es la batalla final, librada entre Maddie y el asesino. Segura de que la única solución es enfrentarse directamente a él y matarlo. Ella lo reta a entrar en la casa escribiendo la palabra *cobarde* en el vidrio con su propia sangre. Antes de que el asesino logre irrumpir, ella se acerca a su computadora y escribe las características físicas de su agresor, acompañada de una breve nota dirigida a su familia, con la intención de que la vean después de su muerte. Termina el texto escribiendo: *Died fighting*⁵, asumiendo finalmente su papel activo dentro de la situación, reivindicando a la chica final y al monstruo al mismo tiempo.

4. Quiero ser mi propio monstruo. Reflexiones finales

Si bien es cierto que hemos abordado las interpretaciones posibles de un filme como *Hush*, sobre una monstruosidad crítica que incluye a las representaciones femeninas y diverso-funcionales en aras de encontrar espacios de reivindicación, el ejercicio propuesto no está exento de complejidad y desniveles. Sería utópico, inocente e idealista pensar que lo aquí expuesto era el objetivo principal e indiscutible de los creadores del filme y es necesario recordar que toda obra y expresión habita en un mundo que está regido por un sistema heteropatriarcal y normativista. Pero como he abordado antes, la riqueza se encuentra en la apropiación de estos discursos e interpretaciones para generar un sentido a lo que observamos en pantalla.

⁵ Traducido al español como *Morí luchando*.

Como se ha mencionado, *Hush*, a pesar de no ser una película de cine de arte o culto ni mucho menos, no gozó de la visibilidad ni popularidad que otras cintas del género han tenido. Pero es aquí donde reside su poder latente y la esperanza de que en el vasto universo de la creación cinematográfica existan también otras obras que puedan ser utilizadas para mirar al cuerpo y la agencia sobre este desde nuevos lugares. Este análisis se enmarca en los códigos del cine de horror y utiliza la figura del monstruo como una alegoría de la ruptura de la norma y la reapropiación de la agencia. Así, espero existan otros conceptos y propuestas que promuevan en los diversos géneros y disciplinas de la creación audiovisual, narrativas frescas y reivindicativas para la mujer y la diversidad.

Pero regresando al cine de horror, que es lo que nos compete en este texto, pretendo hacer un último llamado a todas las mujeres que disfrutamos de este género y decir que efectivamente hay espacio para la reivindicación, hay lugar para la agencia y más que nunca existe una necesidad de reinventar las ficciones y narrativas, para que den voz y territorio a nuestros propios miedos, incertidumbres, símbolos, incongruencias y relatos. Las mujeres han ocupado y mantenido los elementos fundamentales del cine de horror con la carga emocional, la pureza sexual y la monstruosidad anti normativa. Es momento de subvertir estos métodos y posicionarnos como espectadoras críticas y activas de lo que se nos presenta y de cómo se nos representa en pantalla. Es sólo de este modo que lograremos arrancar de las garras del sistema, el derecho a ser nuestros propios monstruos.

BIBLIOGRAFÍA

Blackman, Lisa (2008): *The Body*. New York, Estados Unidos: Berg.

Courtine, Jean-Jacques (2006): “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad”. En: Alain Corbin, Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello (eds.): *Historia Del Cuerpo III. Las mutaciones de la mirada. El Siglo XX*. (1º Edición.). Madrid: Santillana, pp. 201-258

Creed, Barbara (2007): *The monstrous feminine*. New York, Estados Unidos: Routledge.

Garland-Thomson, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. New York, Estados Unidos: Columbia University Press.

Giménez Gatto, Fabián (2018): *Teoría freak / Modo de empleo*. Guadalajara, Jalisco, México: La Cifra.

Grady, Constance (2018): “How Jennifer’s Body went from a flop in 2009 to a cult classic today”. Disponible en: <https://www.vox.com/culture/2018/10/31/18037996/jennifers-body-flop-cult-classic-feminist-horror> [05/05/2021].

De Lauretis, Teresa (1984): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

De Lauretis, Teresa (1989): “La tecnología del género”. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. (Ana María Bach y Margarita Roulet, trads.) Londres, Reino Unido: Macmillan, pp. 1 - 30.

Mullor, Mireia (2019): “‘Jennifer’s Body’ cumple 10 años: ¿Podemos considerarla ya una película de culto feminista?”. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26878180/jennifers-body-pelicula-feminista/> [05/05/2021].

Mulvey, Laura (1975): “Placer Visual y cine narrativo”. En: *Screen*, vol. 16, n.º. 3, pp. 6–18.

Palacios, Jesús (2018): *Guillermo del Toro*: “La forma del agua es la primera película adulta que hago”. Disponible en: <https://elcultural.com/Guillermo-del-Toro-La-forma-del-agua-es-la-primer-pelicula-adulta-que-hago> [05/05/2021].

Sheridan Le Fanu, Joseph (1872): *Carmilla*. Richard Bentley & Son.

Shock, Susy (2008): “Yo monstruo mío”. En: Susy Shock. Disponible en: <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>. [05/05/2021].

Solanas, Valerie (1967): *Manifiesto SCUM*. Disponible en: https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/PDFS_1/POLIETICAS6_SCUMMANIFESTO.pdf [05/05/2021].

FILMOGRAFÍA

Amirpour, Ana Lily (2014): *A girl walks home alone at night*. Estados Unidos: Vice Films.

Browning, Tod (1932): *Freaks*. Estados Unidos: MGM.

Carpenter, John (1978): *Halloween*. Estados Unidos: Universal Pictures.

Cooper, Merian y Ernest Schoedsack (1933): *King Kong*. Estados Unidos: RKO.

Craven, Wes (1984): *Nightmare on Elm Street*. Estados Unidos: New Line Cinema.

Cunningham, Sean (1980): *Friday the 13th*. Estados Unidos: Paramount Pictures y Warner Bros.

Del Toro, Guillermo (2017): *The shape of water*. Estados Unidos, Canadá y México: Searchlight Pictures, 20th Century Fox y Netflix.

De Palma, Brian (1972): *Sisters*. Estados Unidos: American International Pictures.

Dreyer, Carl Theodore (1932): *Vampyr*. Alemania: Vereinigte Star-Film.

Eggers, Robert (2015): *The Witch*. Estados Unidos y Canada: A24 Films y Universal Pictures.

- Guadagnino, Luca (2018): *Suspiria*. Estados Unidos e Italia: Amazon Studios y VideA.
- Hitchcock, Alfred (1960): *Psycho*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hooper, Tobe (1974): *The Texas Chainsaw Massacre*. Estados Unidos: Vortex.
- Kusama, Karyn (2009): *Jennifer's Body*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Leni, Paul (1928): *The man who laughs*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Méliès, George (1986): “La Manoir du Diable”. Francia: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mb16vp1eeYU> [05/05/2021].
- Mitchell, David Robert (2014): *It follows*. Estados Unidos: RADiUS-TWC y Dimension Films.
- Shepard, Richard (2018): *The Perfection*. Estados Unidos: Netflix.
- Shields, Tyler (2015): *Final Girl*. Estados Unidos: Cinedigm.
- Tourneur, Jacques (1942): *Cat People*. Estados Unidos: RKO.
- Whale, James (1931): *Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Whale, James (1935): *The Bride of Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Zarchi, Meir (1978): *I spit on your grave*. Estados Unidos: Cinemagic Pictures.