



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Orientación en Filosofía e Historia de las ideas

EL CUERPO FEMENINO COMO DISCURSO EN EL CINE DE EXPLOTACIÓN A
PARTIR DE LA TEORÍA CRÍTICA

TESIS

Que para obtener el grado de

Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Paola Vanessa Medina de Ávila

Directora de tesis:

Dra. María Rita Vega Baeza

Co-director:

Dr. Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez

Zacatecas, Zac. Octubre, 2023



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "El cuerpo femenino como discurso en el cine de explotación a partir de la teoría crítica", de la C. Paola Vanessa Medina de Ávila, alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 12 de octubre de 2023

Dra. María Rita Vega Baeza
Directora de tesis



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL




A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "El cuerpo femenino como discurso en el cine de explotación a partir de la teoría crítica", que presenta la C. Paola Vanessa Medina de Ávila, alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los once días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.


UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "El cuerpo femenino como discurso en el cine de explotación a partir de la teoría crítica", que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los trece días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



Paola Vanessa Medina de Ávila
Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



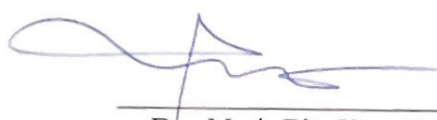
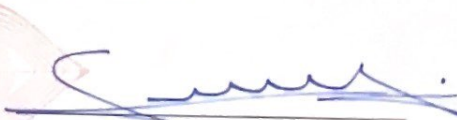
SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Paola Vanessa Medina de Ávila
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dra. María Rita Vega Baeza
Título de tesis:	El cuerpo femenino como discurso en el cine de explotación a partir de la teoría crítica
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si () No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre del CA:	CA170 Estudios de Hermeneutica
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (x) No ()

Zacatecas, Zac. a 12 de octubre de 2023.

Dra. María Rita Vega Baeza
Director(a) de Tesis

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, a la Unidad Académica de Docencia Superior y a la Maestría en investigaciones humanísticas y educativas.

A CONACYT por el apoyo otorgado por su programa de becas que permitieron la finalización de esta maestría, la investigación correspondiente y la escritura de esta tesis.

A mi asesora de tesis Dra. Rita Vega y co-asesor el Dr. Sánchez-Verdejo, por sus atinados y confortantes comentarios, así como su constante exigencia y determinación en conseguir el mejor trabajo crítico. A los profesores de la Orientación en filosofía es historia de las ideas, así como a todo el equipo y personal de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Al maestro y crítico de cine Antonio Camarillo por facilitarme la bibliografía en torno al cine de explotación y asesorarme en las consultas nocturnas y cuyo contenido me abrió al mundo del cine B. Al Dr. Carlos Belmonte Grey por sus asesorías en la participación de sus cursos. Y en particular a mi familia, Alberto Medina y Mariel Sanchez, así como a amigos y compañeros por acompañarme en este proceso.

Para ellos

“¡No presten atención al hombre detrás de la cortina!”

El mago de Oz, 1939

Contenido

Resumen.....	10
Abstract.....	11
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO 1: EL CONTEXTO DEL CINE DE EXPLOTACIÓN.....	37
1.1 EL CINE COMO CONSUMO SOCIAL.....	37
1.2 LA EXPLOTACIÓN COMO MEDIO DE DISTRIBUCIÓN.....	39
1.3 LAS TEMÁTICAS DE LA EXPLOTACIÓN.....	44
1.4 LA REPERCUSIÓN DE LA NUEVA EXPLOTACIÓN.....	50
CAPÍTULO 2. EL DISPOSITIVO CINEMATográfico.....	53
2.1 <i>Tipología de la imagen.....</i>	<i>54</i>
2.1.1 <i>Las situaciones o acontecimientos.....</i>	<i>57</i>
2.1.2 <i>Las relaciones cine-lenguaje.....</i>	<i>60</i>
2.2 LA INDUSTRIA CULTURAL.....	64
2.2.1 <i>La producción cinematográfica.....</i>	<i>67</i>
2.2.2 <i>El entretenimiento.....</i>	<i>72</i>
CAPÍTULO 3. VIOLENCIA EN LA CINEMATOGRAFÍA.....	77
3.1 EL ASESINO.....	77
3.1.1 <i>La chica final.....</i>	<i>83</i>
3.1.2 <i>La agencia femenina.....</i>	<i>87</i>
3.2 LA VENGANZA.....	90
3.2.1 <i>La violación.....</i>	<i>94</i>
CAPÍTULO 4. EL PROBLEMA DEL RECONOCIMIENTO.....	98
4.1 <i>La perspectiva femenina.....</i>	<i>103</i>
4.2 <i>La mirada femenina.....</i>	<i>106</i>
4.3 LA PRISIÓN DEL CUERPO.....	111
Conclusiones.....	122
BIBLIOGRAFÍA.....	127
FILMOGRAFÍA CITADA.....	139

Resumen

Este documento se adentra en un análisis del cuerpo femenino como un poderoso discurso cultural en el cine de explotación. Examina cómo las mujeres son representadas y explotadas en este género, donde su figura se convierte en un objeto de consumo para un público que busca la acción como elemento central de atracción. En este contexto, se utiliza la estética violentada como medio para provocar fascinación, deseo y la percepción de pertenencia de los cuerpos femeninos como mercancía.

El análisis surge de preocupaciones relacionadas con el gusto cinematográfico, ya que estas producciones han sido objeto de críticas debido a su tendencia a reforzar estereotipos de género y perpetuar la mirada masculina dominante en la industria del cine. Esto se logra mediante el uso de recursos visuales y narrativos, como escenas de desnudos gratuitos, violencia gráfica y situaciones extremas, con el fin de maximizar el impacto emocional en el espectador. Para lo que se usará el análisis crítico del cine, así como de su papel en la construcción de referentes culturales desde la perspectiva de los estudios feministas.

El objetivo es proporcionar al mundo académico una perspectiva fresca del cine como una forma de expresión palpable y crítica. Se trata de un cine influenciado por una ética de producción, una ideología de manufactura y consumo, un interés monetario y un sistema de distribución específico. Este análisis busca ofrecer nuevas perspectivas analíticas, no solo sobre las obras clásicas de la historia del cine, sino también sobre las provocativas y desafiantes creaciones de jóvenes cineastas que crecieron influidos por las proyecciones en salas de bajo presupuesto, como es en el caso del cine de explotación.

Palabras clave:

Cine de explotación, Representación femenina, Estereotipos de género, Violencia gráfica, Consumo audiovisual

Abstract

This document delves into an analysis of the female body as a powerful cultural discourse in exploitation cinema. It examines how women are portrayed and exploited in this genre, where their figure becomes an object of consumption for an audience seeking action as the central attraction. In this context, violated aesthetics are used as a means to evoke fascination, desire, and a sense of ownership of female bodies as commodities.

The analysis stems from concerns related to cinematic taste, as these productions have been subject to criticism for their tendency to reinforce gender stereotypes and perpetuate the dominant male gaze in the film industry. This is achieved through the use of visual and narrative resources, such as gratuitous nudity, graphic violence, and extreme situations, aiming to maximize emotional impact on the viewer. For which the critical analysis of cinema will be used, as well as its role in the construction of cultural references from the perspective of feminist studies.

The goal is to provide the academic world with a fresh perspective on cinema as a tangible and critical form of expression. This is a cinema influenced by a production ethic, a manufacturing and consumption ideology, monetary interests, and a specific distribution system. This analysis seeks to offer new analytical insights, not only into classic works in the history of cinema but also into the provocative and challenging creations of young filmmakers who grew up influenced by screenings in low-budget theaters, as is the case with exploitation cinema.

Keywords:

Exploitation cinema, Female representation, Gender stereotypes, Graphic violence, Audiovisual consumption

Introducción

¿Cómo pensamos el cine? El arte no puede ser una interpretación personal; es la materialización de una idea que no pretende ser verdadera, no busca explicar el mundo, sino acercarse a la existencia de forma diferente. No se compromete con un lado u otro, es la abundancia, sino la administración de lo que existe. Es un símbolo que nos conecta de una mejor manera con el mundo. A través del lenguaje, la obra de arte busca hacer visible la idea que se transmite, sin sentido y sin pretensión de verdad, pero sí busca ser verosímil. Ver lo que el artista quiso decir, potenciado por su imaginación en esta creación, es la experiencia estética. Una lectura con una intención nos conecta con nuestras incomodidades. La catarsis es la purificación y purgación de las emociones del espectador a través de su experiencia de la compasión y el terror, categorías que han sido abandonadas por la crítica y quedan fuera de las discusiones.

En su nivel material, el cine está formado por los elementos físicos que construyen una filmación en un medio tangible. En un sentido semiótico, se analiza el lenguaje capturado por la cámara, el movimiento, el espacio y los elementos narrativos que se combinan. Por encima de eso, se encuentra el nivel de análisis del discurso desvinculado de su aparato tecnológico y material, sostenido por la interpretación de la industria, la economía cinematográfica y la construcción del espectador. Los procesos materiales del lenguaje cinematográfico incluyen la narración literaria, los recursos teatrales, las superproducciones, los efectos especiales, entre otros. La experiencia cinematográfica es la conexión entre el tiempo cinematográfico y el pensamiento. ¿Es una operación mental o corporal? La experiencia cinematográfica estandariza emociones y crea consenso en la sociedad, donde los valores de la industria se convierten en potencialidades interpretativas.

Los cánones de la cinematografía se encuentran repletos de personajes despreciables y actos moralmente deplorables, puesto que cierto público busca en este entretenimiento el interés por ver sus oscuras fantasías en una pantalla de cine. Es de vital interés acercarse a aquellas propuestas narrativas que incomoden para así abrir la experiencia estética hacia los confines que no es posible alcanzar en la estricta moral social. El modelo de la industria cinematográfica occidental funciona por las múltiples salidas en la distribución, aquello a lo que tenemos acceso es solamente un vistazo de las posibilidades de producción en el

medio, ya que hay múltiples mercados.

La educación cinéfila que predomina en las publicaciones de crítica y revisión cinematográfica encajan con un estereotipo basado en los gustos canónicos del sistema hollywoodense, de modo que el entendimiento del espectador casual y el entusiasta siempre estará enmarcado por los estándares de las alfombras rojas, las grandes presentaciones en pomposos recintos casi caducos como el Festival de Cine de Cannes. Esta forma de consumir la industria carga una agenda muy clara: ver lo más posible, y que aquello que se vea se ajuste a la categoría del buen gusto establecido ya en el pasado con portentosos nombres y excelsas actuaciones siempre sustentados en temas de importancia humana.

Es así que se vive de la reverberación de los mismos nombres que se repiten en la crítica; es por eso que el interés en la redacción de este texto radica en arrancar de las frías manos del esnobismo cultural al cine como un medio de degustar temas, hablar de complejidades humanas cotidianas-ficticias para comprender las ideologías y las mentalidades de aquellos que exigen, consumen y producen; sin embargo esto debe llevarse a cabo desde el conocimiento del contexto, así como de la historia política y social en que suceden las obras, comprender su valor ideológico y su propósito mercantil como vehículo de valores que son motivados por intereses claros y nombres reconocidos. Cualquier película carga consigo un discurso cultural del cual debe ser capaz el espectador-analista de comprender las dudas, inquietudes y necesidades de representación del público.

La categoría de cine popular como medio de análisis es un concepto interesante de abordar y de investigar puesto que el valor que le cede el público a su experiencia cinematográfica también afecta el entendimiento de la crítica y el percibir del análisis a lo largo de una tradición de productos culturales con la que se tiene contacto como espectador; no se puede dejar de lado la experiencia al acercarse a película forma la conciencia de la cultura popular. Sin embargo, la nueva visión analítica que propone acercarse al cine en plena explotación comercial que pretende ahogar a las nuevas propuestas es estar consciente y ser crítico de los modelos estructurales de entretenimiento, pero también de pretensión artística.

No podemos hablar de un “espectador” en general y como modelo descontextualizado objetivo. Una película que se aprecia como un conglomerado de imágenes polisémicas, en realidad son recibidos y reapropiados por una amplia franja de público en cuanto a la comprensión y cooperación del espectador como la empatía por los personajes (introyección) y la proyección con las experiencias cercanamente vividas que se desarrollan en la trama.

Las convenciones populares en el cine posmoderno se basan en la complacencia y la autosuficiencia como un medio estético aislado de la realidad; consumir una película debe producir algo concretamente capitalizable: el entretenimiento, la distracción, la integración en un capital cultura, social y emocional.¹ Este enfoque se caracteriza por una serie de citas y referencias en un sistema de culto de películas referentes a otras. Es decir, existe un comentario superficial sin una reflexión profunda sobre la realidad. Buscar interpretar una película acercándose a un valor nominal e inmanente, disociado de la experiencia personal es casi tan inaccesible como la búsqueda de la “Belleza” y la “Verdad”.

A lo largo del siguiente documento hay una preocupación intelectual por entender el exceso como organización de un sistema estético por medio de la exhibición cruda del cuerpo humano. La cultura pop últimamente se ha dedicado a hacer una descripción valerosa y exacta de figuras enfermizas y rotas que andan entre nosotros, aprender su lenguaje simbólico en nuestro interior donde se ha reprimido el impulso natural, no es utilizable solo se completa cuando es utilizada todo a lo que no se le ha dado forma con la lógica es lo monstruoso.

El analista y el contexto de éste son parte interdisciplinar del acercamiento al producto cinematográfico debido a la rapidez de cambios de posturas y críticas en torno a los productos, así como el acelerado involucramiento de los estudios y nuevas plataformas de distribución, de modo que el acercamiento del espectador debe situarse en las necesidades e intereses reales de la industria más allá de los intereses autorales, así como el peso del autor en el contexto actual de los monopolios y conglomerados de medios audiovisuales, los cuales invierten grandes cantidades de dinero en predecir el interés del gran público así como de manipular emocionalmente la reacción con el fin de crear un eco mediático. La

¹ Cfr. JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?*. Paidós Ibérica, 2005

inversión emotiva del espectador es también objeto de análisis.

Es tan significativo el valor emocional de una película de gran presupuesto como el de una propuesta autoral hecha por el arte mismo; es por eso que la siguiente investigación debe ofrecer una amplia mirada a nuevos espectadores con la intención de que se atrevan a no discriminar en el cine, pero que sí adquieran, desde el entendimiento de su gusto, las complejidades del sistema cultural que les ofrece el entretenimiento. Lo que permanece en el fondo de todo ejercicio de apreciación y de interpretación es el consenso del gran público. Existe una predisposición del gusto hacia cualquier película, debido a factores como el nivel educativo, la herencia cultural y la posición económica.²

Degustar el cine, no sólo en su carácter de arte sino de su carga temática y discurso cultural, ya sea la montaña rusa emocional que implica una saga cinematográfica de veinte películas, o la propuesta estética de una obra de cuatro horas pausada y contemplativa. Todo producto cultural consumido de forma crítica, debe ser observado de manera adecuada a sus necesidades y complejidades para así reflexionar sobre los temas, el fondo y no la forma que conlleva la producción de tal objeto.

El análisis cinematográfico es un medio profundamente involucrado en la vida cultural y contribuye a la formación de capital simbólico. Sin embargo, en los centros de investigación mexicanos, no se fomenta ampliamente una visión más profunda o de enfoque académico en este ámbito. Es relevante destacar que actualmente existen numerosos creadores de contenido en inglés que promueven el estudio del cine de manera lúdica y accesible, no obstante el videoensayo en español no ha crecido de forma tan predominante, en especial a lo que concierne a los estudios cinematográficos.

En el prólogo de su libro *Elementos del discurso cinematográfico*, Lauro Zavala menciona que no existe una tradición de investigación académica que se dedique a los estudios de cine en este país. Zavala publica varios libros para revelar la clara distinción entre la crítica y el análisis cinematográfico: “La creación de una tradición académica en esta área puede contribuir al reconocimiento de la especificidad del cine como un fenómeno cultural, cuyo

² Ibidem

estudio tendría que iniciarse en la educación básica elemental...”³ ¿En qué momento de una formación educativa se enseña a ver y consumir cultura o arte en general?

En la cinematografía hay diversos géneros sostenidos en diferentes estados de ánimo y permiten la realización de experiencias no vividas en la imaginación audiovisual. En este caso, el propósito de la investigación se inclina hacia la observación y análisis de un cine más tortuoso e inquietante, cuyas imágenes aluden a la violencia y al sexo al grado de valerse de ellos para la explotación. El término *exploitation*, en inglés, se usa comúnmente para referirse al cine de bajo presupuesto que se vale de elementos a explotar para asegurar su recuperación económica, ya sea el sexo, la violencia, una región o una etnia específica.

Con la intención de defender las múltiples miradas que ofrece el arte cinematográfico, es que la presente investigación se delimita al cine de explotación como un género definido y comprendido fuera de las expectativas de la gran industria del *film*. Un género que tiene su valor en resolver sus tramas con poco presupuesto, sin las grandilocuentes actuaciones y con historias sencillas sin mucha atención al guion, ya que lo importante es mantener la atención del espectador con secuencias de edición rápida centradas en la violencia, el desnudo ocasional y el *softporn*⁴. El cine de explotación como producto cultural prominente desde la segunda mitad del siglo XX ha sido un sistema económico de distribución cinematográfica en el que el nivel de inversión es bajo en comparación al alcance que pueden llegar a tener estas producciones; esto ha generado otras inclinaciones dentro de las mismas formas de producción como lo es el llamado serie B el cine de culto o el cine de género, refiriéndose a fórmulas explícitas fuera del melodrama o la comedia romántica.

El presente documento se centra en el análisis del cuerpo femenino como discurso cultural en el cine de explotación, así como describir cómo se representa y se explota a las mujeres en este género, puesto que el uso de la figura femenina en los diferentes medios audiovisuales deja ver la decadencia hacia el trato de la mujer como un objeto al cual se le

³ ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (2010), p. 2

⁴ Literalmente traducido como pornografía suave, se concentra principalmente en el cuerpo femenino, no muestra penetración directa y no es común el desnudo masculino frontal

inferen la estética violentada como medio de consumo para un público centrado en la acción como elemento central utilizado para provocar fascinación, deseo y pertenencia de sus cuerpos como mercancía. Este análisis surge de las necesidades e inquietudes relacionadas con el gusto cinematográfico, ya que estas producciones han sido objeto de críticas debido a que a menudo refuerzan estereotipos de género y perpetúan la mirada masculina dominante en la industria del cine. Esto se logra a través del uso de recursos visuales y narrativos, como escenas de desnudos gratuitos, violencia gráfica y situaciones extremas, con el fin de maximizar el impacto emocional en el espectador.

Es la intención ofrecer al mundo académico una fresca visión del cine como algo palpable y a la vez crítico, influenciado por una ética de producción, una ideología de manufactura y consumo, con un interés monetario y un modo de distribución; ofrecer nuevas miradas analíticas, no solo a las obras elucubradas de la historia, sino a las divertidas e incómodas propuestas por los creadores jóvenes que se criaron en salas de cine de bajo presupuesto como es el caso del cine de explotación.

Este género nunca abandona su carácter comercial (aunque sea en círculos pequeños) y se abandera bajo la presunción del uso (explotación) de esos elementos de la psique humana que atraen pero se esconden y que en sí mismo no se consideran de *buen gusto* como algo que al público le interesa, y que quiere ver sin que le moleste la manufactura o el presupuesto invertido. Este cine no sólo es una apuesta segura a la venta, también es un espacio en blanco para el disfrute del alma atormentada y creadora que pretende sacar sus pesadillas en las divertidas historias que le den rienda suelta al sueño perverso del que dirige. Las cuestiones alrededor de las representaciones de género han generado un debate en torno a la responsabilidad del cine en la perpetuación de desigualdades y violencias de género. Estos cuestionamientos deben partir del antecedente directo de la narrativa que ha preconfigurado el cuerpo femenino en el cine en los últimos cincuenta años.

El cuerpo como medio narrativo fue el tema central del trabajo investigación durante la licenciatura, titulado *Consideraciones de los fluidos u orificios del cuerpo en la novela Zonas Húmedas de Charlotte Roche*, en aquella ocasión en un medio como lo fue una novela de la primera década del siglo XXI, la cual además tuvo una adaptación cinematográfica, por lo que en ese momento surgió una primera inquietud por comprender

los discursos en el cine de género de explotación que se conoce por su baja producción y su uso desmedido de violencia y sexo.

La incursión del análisis de los géneros cinematográficos, alejados de las preconcepciones del autor, como lo definió la crítica francesa en publicaciones como *Cahiers du Cinema* o la crítica estadounidense Pauline Kael, más centrado en géneros de corte específicos como los son la llamada serie B, el cine de culto o incluso del bajo entretenimiento del *Blockbuster*, entre otros; llama la atención el cine de explotación por el uso del cuerpo, la violencia y resignificación de ciertos elementos corporales como lo es la sangre.

La crítica de arte bajo la corriente de pensamiento feminista impregnada de la conciencia social en este periodo histórico, es un gran punto de partida dentro del análisis de los productos culturales específicamente audiovisuales. La figura femenina en las narrativas de producción cinematográfica ha sido objeto del análisis del sentido de recurso narrativo, obviando o alejándose de las concepciones de un personaje con profundidad y como medio de representación.

En tiempos actuales la perspectiva feminista ha filtrado sus cuestionamientos en los productos culturales a partir de la implementación de sistemas de reconocimiento o incluso cuotas de visibilización en el proceso de creación. Desde aquella etiqueta se han suscrito productos cuyo propósito es colocar en medio la figura de la mujer como símbolo de empoderamiento; esta es una razón de peso para abrirse paso a las películas que fueran surgiendo desde los intereses y la perspectiva del género, así como a la tradición que activamente están criticando. Cabe dentro de la investigación la discusión en torno a las nuevas miradas femeninas dentro del género ¿realmente hablan con conciencia sobre las problemáticas y expectativas que atraviesan a la mujer? O ¿forman parte de nuevas formas de consumo y explotación?

La aplicación de teorías críticas a una amplia variedad de productos cinematográficos de diferentes géneros y propósitos ha proliferado en los movimientos de videoensayos en plataformas virtuales. Una parte fundamental de estas propuestas de investigación consiste en fomentar nuevas perspectivas en el análisis y la crítica histórica y estética. Es importante destacar que estas perspectivas innovadoras están extendiéndose más allá del

ámbito académico ya que existe un interés creciente por comprender de manera crítica y estética los medios audiovisuales en general. Sin embargo, es importante mencionar que la investigación enfocada a la aplicación de teorías críticas al cine en particular aún es escasa dentro de los círculos académicos. El estudio del cine de explotación desde una perspectiva teórica y feminista, por ejemplo, aún no es una temática habitual en este campo de investigación.

Todavía hay un terreno fértil por explorar en cuanto a la aplicación de teorías críticas específicas al cine y, en particular, en la intersección de las teorías feministas y el cine de explotación. Este enfoque crítico ofrece una oportunidad para comprender y examinar cómo se representan y se construyen las narrativas, los personajes y las problemáticas de género en el cine de explotación, y cómo estas representaciones pueden ser subvertidas y desafiadas desde una perspectiva feminista. Aunque el interés por el análisis crítico y estético de los medios audiovisuales está en aumento, la investigación centrada en la aplicación de teorías críticas al cine, especialmente en relación con el cine de explotación y desde una perspectiva feminista, todavía se encuentra en desarrollo y ofrece un campo emocionante para futuras exploraciones académicas.

En la inmersión académica que implica la investigación acerca del cine de género y el cuerpo femenino, los acercamientos encontrados en torno a la temática arrojaron un número considerable de publicaciones e investigaciones que rodean al *slasher*⁵, el cine de terror y la crítica feminista como objeto de estudio. Este es un punto de partida considerable al momento de integrar al campo de estudio a tratar. En su artículo '*Final Girls*': las heroínas que revolucionan el cine de terror dejando de ser dulces víctimas, el crítico de cine Miguel Cane menciona que "la catedrática estadounidense Carol J. Clover, quien en 1992 acuñó el término 'Chica final' por primera vez, esta es la última mujer superviviente en una película de terror que logra evadir la muerte a manos de un asesino..."⁶ Se parte ahora de este término como un principio en la observación de las

⁵ No existe un término que en español abarque las connotaciones del *slasher*, o "películas de asesinos múltiples", por lo que se optó por mantener la palabra en inglés

⁶ CANE, Miguel. '*Final Girls*': las heroínas que revolucionan el cine de terror dejando de ser dulces víctimas, revisado en <https://es-us.vida-estilo.yahoo.com/final-girls-la-heroína-que-revoluciona-el-cine-de-terror-dejando-de-ser-una-dulce-victima-140423727.html>

mujeres en el cine de terror y de explotación.

¿Cuál es el marco que rodea a la figura femenina? Se trata de las víctimas, medios u objetos que hacen transitar la trama que identifica los peligros del monstruo, así como la vulnerabilidad y empatía del espectador, identificada como una mujer indefensa ante las acciones masculinas como acompañantes, simple daño colateral o mártires. Señaladas como lo Otro, las mujeres en el cine de terror pueden convertirse también en la amenaza. Cuando el deseo sexual se encuentra manipulado por las mujeres, ya sea por su falta de moral o a partir de su belleza física, este personaje femenino no es un objeto de consumo ya que está en control de su sexualidad. Desde de la abyección, tal como lo define Julia Kristeva, se trata de un estado límite que se encuentra entre dos naturalezas opuestas, como son la vida y la muerte Ana Patricia Castañeda explica en su artículo titulado: *Víctima, monstruo o ser humano en pantalla: Agencia femenina, diversidad funcional y el derecho a ser un monstruo en "Hush"* encontrado en el recopilatorio "Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia, no 16" del año 2021, menciona que:

...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.⁷

A partir de la revisión de los trabajos de investigación centrados en el cine *slasher* desde la perspectiva del personaje femenino, así como la obra "Sangre, persecuciones y hormonas: El género *slasher* y su presencia en el reciente cine español" se recupera la obra de la mencionada Carol J. Clover: *Men, women, and chainsaws* en la cual señala a la protagonista femenina cuyo proceso en la película *slasher* es permanecer viva a la matanza del asesino gracias a su inteligencia y actitud virginal. Esa imagen de la mujer que está fuera de los estereotipos de las asesinadas, en su mayoría sexualmente activas, finalmente es este proceso el que le ofrece nuevas habilidades y conocimientos sobre sí misma que le permitirán llegar hasta el final de las intenciones asesinas de un hombre (en su mayoría se

⁷ CASTAÑEDA, Ana Patricia Ponce. *Víctima, monstruo o ser humano en pantalla: Agencia femenina, diversidad funcional y el derecho a ser un monstruo en "Hush"*. Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia, no 16, 2021, p. 148

trata de un antagonista masculino).

La “final girl” está construida forzosamente con estos atributos para que la sociedad imperante en el momento del estreno de la película su personalidad y que el espectador quiera verla sobrevivir hasta el final, al contrario de sus compañeras que mueren con la anticipación al sexo o después de tener sexo.⁸

La película estrenada en 1997 *Scream* es de interés particular puesto que es la condensación de los estereotipos del género intencionalmente comentados dentro de la misma trama, es por eso que la investigación de Kathleen Rowe Karlyn: *Scream, cultura popular y el feminismo de la tercera ola: Yo no soy mi madre* habla sobre la influencia de feminismo como expresión mediática usada para vender productos culturales a jóvenes consumidores en los años noventa. Es entonces que el concepto de *Final Girl* o “Chica Final” se utiliza como discurso insertado en una sociedad que busca desprenderse de la necesidad de un feminismo puesto que el llamado “poder femenino” había demostrado que las brechas de género ya hubieran sido superadas al mostrarle al público las figuras de mujeres empoderadas conscientes de sus habilidades y fuerzas para restaurar el orden. En la película *Scream* Sidney, la protagonista es un agente activo, que participa en la resolución del misterio y el enfrentamiento final con el asesino, Karlyn menciona:

La trilogía de *Scream* hace emerger algunas cuestiones claves para la vida de las adolescentes: 1) la sexualidad y la virginidad, 2) la femineidad adulta y su relación con la agentividad y el poder, 3) la identidad y su formación a través de las narrativas culturales expresadas en la cultura popular. La trilogía confronta estas materias de un modo directo, resolviéndolas de una forma poderosa e innovadora que permite a la adolescente ocupar una posición central, defenderse a sí misma y afirmar su capacidad de acción y su identidad de acuerdo a su propio deseo.⁹

⁸ MARTÍN ORTEGA, Nieves Rosa, et al. *La evolución de la mujer en el subgénero de cine de terror slasher: análisis desde una perspectiva de género*. Trabajo de Fin de Grado en periodismo, Universidad de La Laguna, España, 2019. p. 19

⁹ KARLYN, Kathleen Rowe. *Scream, cultura popular y el feminismo de la tercera ola: "Yo no soy mi madre"*. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2005, p. 55

La tesis doctoral de Saioa Eslava Garrués de la Universitat Politècnica de València: *El cine de terror: las sagas slasher* hace un breve rastreo de las sagas más exitosas del género y los elementos que comparten; uno de ellos es el manejo del sexo dentro de la narrativa; éste en su mayoría, tiene un corte conservador siempre bajo la mirada del castigo, puesto que: “...son castigados sin piedad todos aquellos jóvenes que no sigan unos rigurosos valores conservadores en los que están prohibidas las drogas, el alcohol, el tabaco, comportamientos lascivos o la desobediencia a los adultos”¹⁰.

En la tesis: “*No en mi película*”: *Sexualización de la violencia en el género slasher. El caso de Scream*, Carolina del Carmen Ibáñez Biondi hace una valoración sobre cómo las imágenes de los cuerpos femeninos influyen en el género del *slasher* y la subsecuente influencia sobre el público. A partir de entrevistas y muestras recabadas de estudios previos, la tesis hace una descripción sobre cómo la violencia mostrada en pantalla puede significar claros problemas de insensibilización hacia la violencia sistemática que sufren las mujeres, puesto que se sostiene en la perspectiva y mirada masculina. Hay fuerte relevancia del género *slasher* en la investigación académica, aunque su carácter de explotación es claro en la perspectiva de investigación; la centralización de una figura femenina en constante peligro vuelve al género un semillero constante de cuestiones y críticas desde la perspectiva feminista en los estudios de cine.

Ciertas características del llamado cine de explotación han preconfigurado las narrativas en torno a la figura femenina excluyéndose a un espacio de consumo y despersonalización. El antecedente de estos análisis de configuración dentro del campo de los estudios fílmicos recae en la teoría de la visión masculina por Laura Mulvey, expresada en su ensayo “Placer Visual y el Cine Narrativo” publicado en 1975¹¹, y que se incluye en español en la compilación *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* publicada por Universidad Iberoamericana, la cual busca exponer como el cine clásico hollywoodense claramente patriarcal, ubica a la figura femenina como un objeto de deseo codificado según su apariencia y utilizado como un recurso de identificación con los espectadores que siempre

¹⁰ ESLAVA GARRUÉS, Saioa. *El cine de terror: las sagas slasher*. 2015. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, p. 24

¹¹ Cfr. KRATJE, Julia. Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2019, no 20

tomaban los papeles dominantes masculinos; tal ensayo cita: “En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotif* del espectáculo erótico...”¹²

En su libro *Misterios de la sala oscura*, la crítica de cine Fernanda Solórzano habla de la erótica feminista a partir de la película “El último tango en París” (1972) cuyo motor principal de la trama es la relación sexual, en momentos abusiva, entre los personajes interpretados por Marlon Brando y María Schneider. Partiendo de las respuestas de la crítica feminista de la segunda ola es que el valor crítico de la obra reside en el abuso y dominación del hombre a partir del cuerpo y la sexualidad de la mujer, el castigo hacia la película sigue existiendo hoy en día, impulsada por las acciones cometidas dentro del rodaje que claramente ejemplifican un abuso de poder; sin embargo el tema de la obra, así como su exposición, tienen una importancia estética y cultural, que no debería alienar a la película de futuros espectadores críticos. Molly Haskell “...tomó distancia del victimismo de algunas de sus compañeras (...) afirmó que la película se trataba de la ‘des-represión’ de una mujer a través de actos sexuales”¹³ es así como la autora cita en su texto como dentro de la trama para liberar a la mujer de la esclavitud perpetuada por un hombre a través del sexo. Para Solórzano es un punto de partida sobre las representaciones del discurso de la violencia y el sexo en el cine para delinear personajes femeninos en el cine.

En su ensayo "El acto cinematográfico: género y texto fílmico", Giulia Colaizzi profundiza en los efectos que la representación de ciertos discursos tiene en el lenguaje cinematográfico. Colaizzi destaca cómo los efectos y los medios utilizados en la cinematografía pueden influir en la construcción de narrativas que son objeto de crítica activa a través de teorías de género dentro del texto fílmico:

El hecho fílmico entendido como acto cinematográfico incluiría no solo el texto

¹² CORDERO, Karen; SÁENZ, Ina (ed.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007, p. 86

¹³ SOLÓRZANO, Fernanda. *Misterios de la sala oscura: ensayos sobre el cine y su tiempo*. Taurus, México, 2017, p. 51

producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas.¹⁴

La autora examina cómo el cine, en su forma de expresión artística y medio de comunicación visual, tiene el poder de moldear la percepción y las representaciones sociales. A través de elementos, en los que se incluyen la puesta en escena, la cinematografía, el montaje y la actuación, el lenguaje cinematográfico puede reforzar o desafiar estereotipos de género arraigados en la sociedad.

Colaizzi analiza cómo ciertas narrativas cinematográficas han sido objeto de crítica por su representación problemática de género, perpetuando estereotipos, roles restrictivos y desigualdades entre hombres y mujeres. Sin embargo, también señala que el cine puede ser una herramienta poderosa para desafiar y subvertir dichas normas, al presentar nuevas perspectivas y cuestionar las convenciones establecidas. A través de ejemplos concretos de películas y teorías de género, Colaizzi examina el lenguaje cinematográfico que puede ser utilizado como una forma de resistencia y transformación social. Al explorar los efectos que tienen ciertas representaciones y discursos en el cine, el ensayo invita a reflexionar sobre la importancia de la representación inclusiva y equitativa en la industria cinematográfica y su impacto en la construcción de identidades de género en la sociedad.

Las relaciones de interpretación y análisis que crean los espectadores con el cine es el meollo de la experiencia cinematográfica; no todo espectador ha sido educado para comprender e hilvanar las estructuras y el contexto social, político y económico que conlleva la producción, así como el entretenimiento. Las diferentes lecturas de los productos culturales y la comprensión de la industria, es capaz de esclarecer y engrandecer el gusto, la interpretación de los discursos a los que se expone nuestro entretenimiento.

A partir de los antecedentes mencionados, la presente investigación busca desentrañar la incertidumbre en torno a los antecedentes del cine, centrándose en el cine de explotación. Se indaga en la tradición visual y temática de este género, así como en la configuración

¹⁴ COLAIZZI, Giulia. *El acto cinematográfico: género y texto filmico*. Lectora: revista de dones i textualitat, 2001, no 7, p. vii

histórica del cuerpo femenino en él. El documento se centra en la incertidumbre de comprender los antecedentes del cine de explotación. Con ese propósito se plantean las siguientes preguntas: ¿El exceso puede ser un sistema de organización estético, por medio de la exhibición cruda del cuerpo femenino? ¿Cuál es la tradición visual y temática del cine de explotación? ¿Cómo se define el nuevo cine de explotación en el siglo XXI? En este contexto, es importante cuestionar la configuración del cuerpo femenino en el cine de explotación y ¿cómo ha sido representado a lo largo del tiempo?

Además, al examinar las propuestas surgidas de inquietudes de género y desde una perspectiva feminista, también surge la pregunta: ¿Cuál es la nueva contribución de las miradas femeninas en la representación del cuerpo femenino en el nuevo cine de explotación? Estas interrogantes son fundamentales para brindar respuestas en relación a las diversas representaciones del cuerpo femenino, particularmente en el cine de un género y enfoque específico, que sirve como ejemplo de una de las motivaciones ideológicas en nuestra sociedad. De igual manera se explora la influencia de las perspectivas feministas en la representación contemporánea del cuerpo femenino en el nuevo cine de explotación. Estas preguntas y reflexiones son cruciales para comprender las diferentes manifestaciones del cuerpo femenino y su relevancia en la sociedad.

Partiendo de los precedentes críticos propuestos por Mulvey, Haskell y Clover, se plantea la siguiente hipótesis: el personaje femenino en el cine puede ser analizado a través del cuerpo como una narrativa cinematográfica. Este es un cuerpo que sufre una despersonalización con el propósito de funcionar como un recurso de identificación masculina, especialmente en el contexto del cine de explotación, donde se cree que el público objetivo es principalmente masculino. Esta dinámica tiene repercusiones en la forma en que las mujeres consumen y se identifican con ciertos productos de la cultura pop, lo que contribuye a la perpetuación de un sexismo progresivo que afecta las ideologías y los juicios de valor de aquellos que se identifican y socializan a través de los productos culturales que consumen.

A su vez, este fenómeno también influye en la apropiación de narrativas, recursos y géneros de la cultura pop por parte de mujeres creadoras. La investigación considera que el cine es una estructura cultural que genera discursos y que, a través del análisis de cómo se

representa y se construye el cuerpo femenino en el cine, se pueden comprender mejor los mecanismos de poder, las normas de género y las dinámicas de identificación presentes en la sociedad. Se plantea entonces que, el cuerpo femenino en el cine, utilizado como una narrativa cinematográfica, experimenta una despersonalización que favorece la identificación masculina en el cine de explotación. Esta dinámica tiene un impacto en la forma en que las mujeres consumen productos culturales, y también influye en la apropiación y subversión de la cultura pop por parte de mujeres creadoras. El estudio se basa en la comprensión del cine como una estructura cultural generadora de discursos.

Los objetivos de la presente investigación se desarrollan a partir de la contextualización del modelo de explotación en el cine hollywoodense, para así hacer una descripción de la configuración que se ha hecho del cuerpo femenino en el cine de explotación desde los años setenta. Así mismo se pretenden definir los elementos dentro la tradición en el género de explotación recorriendo varios estilos y nacionalidades, así como establecer la configuración que involucra al cuerpo femenino en este particular género cinematográfico; partiendo de los estilos del *slasher*, la posesión y de venganza en el cine de producción estadounidense y francés. Al final se pretende describir algunas de las nuevas miradas femeninas en la configuración del cuerpo de acuerdo al cine producido, dirigido y escrito por mujeres dentro del nuevo género de explotación en las primeras dos décadas del siglo XXI.

Para comprender el cine como medio de expresión y análisis, es necesario partir desde la materialidad del texto a analizar, qué es la imagen. Gilles Deleuze hace una descripción de los elementos que comprenden la imagen como medio de expresión y organización de pensamientos propios de un autor, condición que le da el arte. En sus textos *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, habla sobre la imagen como el motor del sentido en la percepción del cine.

El espectador observa una sucesión de imágenes estáticas que, en una secuencia específica, generan la ilusión del movimiento. Esta ilusión es lo que aleja al cine de la realidad y lo separa de la mera representación, hay detrás una calculada narrativa que motiva, evoca y resignifica. El cine no tiene la necesidad de recrear la realidad tal cual es, sino más bien de comentar sobre ella a través de una cuidadosa selección de movimientos y acciones que

ofrezcan una narrativa comprensible para el espectador. La noción de "imagen-movimiento" se configura en diversas percepciones subjetivas atribuidas a la mirada y a la acción de observar el cine. Elementos como la objetividad, la subjetividad, la pasión, la acción y el efecto son polos de interpretación en el vasto campo de los elementos cinematográficos. Asimismo, surgen la imagen-acción y la imagen-afección, que son impulsadas por las decisiones conscientes de los cineastas tanto en las acciones representadas en la película como en las sensaciones que despiertan como parte del motor del relato visual.

El cine se comprende como un medio de expresión a través de la imagen. Deleuze destaca la importancia de la imagen como generadora de sentido en la percepción cinematográfica, y señala que el cine va más allá de la mera representación de la realidad al ofrecer una selección consciente de movimientos y acciones para construir una narrativa comprensible. Además, se exploran diferentes dimensiones de la imagen, como la imagen-acción y la imagen-afección, que influyen en la interpretación y las emociones generadas en el espectador.

El cine clásico estadounidense, enmarcado en nombres como Alfred Hitchcock o John Ford, le dio principal atención a su relato a través de la secuencia motivada por la acción, de modo que el origen de los conflictos se hallaba en las meditaciones activas de los personajes, el cual siguió manejando así el sistema de producción incluso cuando nuevos nombres aparecieron en los créditos. Directores posteriores como Lumet o Scorsese motivaban su relato a través de la introspección del personaje principal o la narración en *off*; sin embargo, seguía siendo el movimiento, la transición de un instante a otro diferente la raíz fundamental de su núcleo narrativo, al tratarse de películas de acción trepidante impulsada por el conflictos.

La imagen-tiempo fue la alternativa narrativa instaurada por el interés artístico del neorrealismo italiano, en la que la acción no se vuelve el núcleo del argumento, sino que los signos propios del lenguaje cinematográfico sirven para establecer una nueva percepción del tiempo y que este sea el diálogo que suceda entre el producto artístico y el espectador. El cine es un arte cuya principal materia prima es la imagen; sin embargo, se separa de otras artes con esta cualidad para trabajar en su verdadero valor: la manipulación

del tiempo. Esto fue discutido por el cineasta Andrei Tarkovsky, en cuyo libro: *Esculpir en el tiempo*¹⁵, ya mencionaba en 1984 la necesidad que tiene el cine para partir, estirar y manipular el tiempo como ejercicio de poética, estética y medio de expresión artística alejándose de las secuencias para hablar de posibilidades artísticas.

La teorización y fragmentación de los elementos del discurso cinematográfico solo nos brindan una visión parcial de las relaciones que se establecen entre los espectadores y el cine. Estas relaciones están influenciadas por la educación audiovisual y los hábitos de consumo, lo que crea una perspectiva del mundo basada en las interacciones con la cultura dentro de la estructura social. Este proceso de consumo también contribuye a la formación de capitales simbólicos y referencias que sustentan los prejuicios y juicios de valor de los individuos. La cultura popular, como parte de esta estructura, se encuentra íntimamente relacionada con la realidad del espectador, quien ha aprendido a consumir productos audiovisuales desde una temprana edad, ya sea frente al televisor, en el cine o ahora en la pantalla de un celular.

Es crucial cuestionar y generar dudas en torno a lo que se consume de manera regular y sin discriminación, ya que estos productos no están exentos de agendas, intereses o ejercicios de poder. La industria del entretenimiento ha cooptado el arte con el fin de promoverlo como una invención del sistema en favor de la rentabilidad económica, así como para difundir una ideología dominante. La cultura de masas y el consumo de productos audiovisuales tienen un impacto significativo en la formación de la perspectiva del mundo de los espectadores. Es fundamental cuestionar y reflexionar sobre lo que se consume, ya que estos productos pueden estar impregnados de agendas y discursos que buscan ejercer poder y promover una ideología determinada. El cine de explotación tiene un interés monetario evidente, puesto que, aunque este no excede millonarias ganancias en taquilla, su bajo presupuesto y su distribución tan especializada a un público focalizado, lo vuelven un ejemplo claro de una cultura industrializada fácilmente manipulable dentro de un sistema de producción y consumo cerrado.

¹⁵ Cfr., TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 2002

La industria cultural, como Theodor Adorno la propone se puede entender como ese producto vacío y moralmente inútil que le sirve a la población en general como medio de distracción diseñada para mantener a las masas obedientes y sin crítica o entendimiento de su contexto, preferentes a consumir aquello que el sistema les impone para así creerse sin la necesidad de cambiar el *statu quo*. El entretenimiento mata la resistencia; en cambio el arte la promueve la resistencia. El negocio, dentro de la cultura industrializada, es usado como una ideología para legitimar aquello que producen, lo cual, bajo un pensamiento de monopolio, se produce de forma idéntica, sin permitirle a las miradas disidentes ofrecer un diálogo sobre el sistema en que se sustentan sus identidades, esto conforma una herida en la sociedad de consumo que busca solventar por el consumo mismo.

Un aspecto importante del escapismo en la industria cultural es la “representación”: ese conocimiento que tiene el espectador para identificarse con el protagonista y así satisfacer esas necesidades que no sabe que se le han impuesto, las experiencias que no es capaz de realizar en su vida; este se halla en la mirada y enmarque que se le da al protagonista. Es una imitación que hacen los consumidores de la cultura a pesar de, al mismo tiempo, reconocerla como falsa. En relación con el ocio, el tiempo invertido en el cine no solo significa distracción es también la esperanza de la movilidad social, permite olvidar las condiciones reales de la vida y permite integrar al espectador en las conversaciones de la sociedad.

En este marco, la figura femenina, especialmente del cuerpo de las mujeres es el medio que permite visualizar la violencia como placer y como objeto de expresión para la identificación de un público mayoritariamente masculino, así como la representación de un estándar y estereotipo tanto visual como corporal. Es por eso que, al acercarnos a un producto cultural, que en particular enmarca y categoriza el cuerpo femenino, debemos hacer la crítica sobre las siguientes cuestiones: ¿Qué es lo que trata de venderlo? ¿A quién va dirigido? ¿Qué valores desarrolla? ¿Cuál es la estructura que moldea estos valores?

Partiendo de los estudios de Mulvey que comienza la descripción de la “mirada masculina” como codificador de la forma en que consume el cine y este a su vez afecta el reconocimiento del mundo en el espectador. De cierta forma somos enseñados y comprendemos el mundo de acuerdo a los productos, sobre todo audiovisuales, que

consumimos. Este es un claro ejemplo de la forma que el estudio del cine involucra la teoría cinematográfica, el psicoanálisis y la teoría feminista. Este es un ejemplo, también de los intereses motivados por la industria como conformador de ideologías, puesto que las expectativas hacia los géneros femenino y masculino cimbran en los prejuicios y andares por el mundo que la estructura cultural permea en su público acrítico.

En términos teóricos, se plantean interrogantes sobre la construcción social del cuerpo y su estructura normativa, especialmente en relación con el género. El género se considera el punto de partida para la construcción de la identidad, basado en el reconocimiento de la dicotomía "masculino/femenino" y en las normas sociales que definen y limitan esta dicotomía. Judith Butler describe que comprender lo femenino implica separarlo de lo masculino, lo cual representa la configuración del cuerpo normativo. A partir de esta premisa, se abordará la narrativa del cuerpo femenino, específicamente en el contexto del cine de explotación estadounidense.

El horror, el terror, el miedo, la incomodidad y el discurso de la vulnerabilidad se entrelazan al retratar la figura femenina en el cine, capturando la esencia de un cuerpo que está arraigado en un discurso de género. Estos aspectos han sido pasados por alto por varios analistas y críticos al abordar los elementos cinematográficos, lo que lleva a interpretaciones que subrayan la conveniencia de utilizar al personaje femenino como un objeto de deseos y frustraciones masculinas, sin tener en cuenta su perspectiva y voz. Siguiendo la propuesta de Mulvey, la "mirada masculina" actúa como un filtro en la experiencia del cine y afecta la percepción del espectador.

El cuerpo, inscrito en la estructura cultural y como medio de significación, adquiere un sentido gracias al conjunto de saberes y prácticas que pretenden gobernar/controlar los comportamientos y pensamientos de los individuos que transitan dentro de las estructuras de poder a las que son sometidos¹⁶. Toda estructura y forma de poder está filtrada en la producción de cada cultura en cuestión. La observación de la prescripción y formalización del cuerpo claramente debe hallarse en la crítica del producto que la industria cultural promueve.

¹⁶Cfr. BUTLER, Judith, *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006

Con base en los elementos audiovisuales, antes descritos que preconfiguran al cuerpo como puede ser la violencia, el poder y la sexualización que se impregnan en la imagen, es que los conceptos ideológicos y creadores del cine entran en diálogo con la teoría discursiva de Judith Butler, en la que habla de las relaciones de poder implícitas en un sistema de ideas o discurso, en este caso enfocado a un género de producción cinematográfico. Bajo este supuesto es que se definen en los recursos audiovisuales la identificación dentro del discurso, la negación del mismo y el reconocimiento. Es así que el marco teórico que, en su ejecución, permita unir los estudios filmicos y la teoría crítica con perspectiva feminista, incluye el estudio de la imagen de Deleuze, la industria cultural de Adorno y la performatividad y teoría de género explicada por Butler que parte de su formación en la tradición de los estudios publicados por Foucault.

El *body gender* como lo describe Linda Williams se refiere al terror, al melodrama y la pornografía, ya que están diseñados para generar reacciones físicas corporales en los espectadores, ya sea el miedo, asco u horror en el caso del terror. Por su parte el melodrama pretende generar más que solo simpatía, sino causar lágrimas y dolor emocional en los espectadores; de la misma manera que la pornografía pretende causar excitación en quién la consume. Son los mismo espectadores o entusiastas de estos géneros quienes buscan consumirlos para alcanzar esas reacciones corporales; la noción de cine de “calidad” se aleja de la corporalidad aludida en el arte teniendo preponderancia por el trabajo “cerebral” de un pensamiento complejo y un trabajo intelectual rechazando al exceso y a la corporalidad como sistema estético en un prejuicio caduco sobre la vulgarización de los procesos corporales. Esta teoría de género corporal que propone Williams los define también como *gross gender* referido a lo repulsivo, lo bruto. Estas nociones teóricas son de importancia en la investigación para contextualizar las categorías críticas que evalúan las películas que serán analizadas a lo largo del documento.

El análisis hermenéutico se fusiona con la exploración de la imagen como portadora de discursos a través de la emoción, la evaluación del cine desde la perspectiva de la industria que lo respalda y el examen del discurso con una mirada de género. Se trata de un enfoque que se sitúa en la convergencia de diversas voces y elementos culturales, que han sido silenciados en las estructuras dominantes. Surge la necesidad de construir nuevos puentes

interpretativos con los productos culturales, con el objetivo de trascender una única forma de reconocimiento. A través de este enfoque, se busca comprender cómo las emociones, las interpretaciones de género y las dinámicas de poder se entrelazan en la experiencia cinematográfica.

El presente análisis no se limita únicamente al texto filmico en sí, sino que también considera el contexto sociocultural en el que se produce y se consume el cine. Se reconoce la influencia de la industria cinematográfica en la configuración de las narrativas y en la promoción de ciertos discursos hegemónicos. De igual manera, se pone énfasis en la necesidad de dar voz y visibilidad a aquellas lógicas y modos de vida que han sido marginados o excluidos en las estructuras predominantes. Se busca trascender la mirada única y dominante, abriendo espacios para la diversidad de perspectivas y experiencias.

En este sentido, el análisis hermenéutico nos invita a formar nuevos puentes de interpretación con los productos culturales, para enriquecer nuestra comprensión y superar las limitaciones impuestas por una única mirada de reconocimiento. Se trata de fomentar un diálogo interdisciplinario que permita una apreciación más amplia y crítica del cine, y que nos lleve a reflexionar sobre las dinámicas de poder y los procesos de construcción de significado en la cultura contemporánea.

La dimensión afectiva es un aspecto fundamental que impregna la experiencia del espectador al aproximarse a una obra cinematográfica. A lo largo de este proceso, el espectador atraviesa distintos estados, desde el disfrute y la diversión hasta la reflexión crítica y la apreciación de diferentes estilos y autores. Esta perspectiva sitúa el análisis en un marco teórico-crítico, tomando en cuenta las propuestas de destacados directores como Andrei Tarkovsky, en cuyos escritos resalta la importancia del reconocimiento, la conexión emocional y el compromiso personal que se establece entre el espectador y la película. Este vínculo se forja con la intención de interpretar y comprender el significado profundo de la obra. Sin embargo, es necesario reconocer que detrás de estas emociones y pretensiones personales también existen los discursos claros y definidos de los autores.

Es crucial tener en cuenta que, en este análisis, los autores no se conciben únicamente desde una perspectiva individual, sino que se considera su relación con la colectividad y

las demandas de la industria cinematográfica. Esto implica reconocer que las películas son productos culturales que se insertan en un contexto social y económico, influidos por diversas fuerzas y necesidades, que, además, dialogan y se entrelazan con otras películas.

Al abordar el cine desde esta mirada situada y crítica, se busca comprender cómo las emociones, las intenciones de los autores y las dinámicas de la industria se entrelazan en la experiencia cinematográfica. Este enfoque invita a reflexionar sobre la manera en que los discursos filmicos moldean nuestras percepciones, y cómo estas percepciones son influenciadas por el entorno cultural y las exigencias del mercado. Nos permite adentrarnos en la dimensión afectiva de la mirada del espectador, considerando tanto las emociones personales como los discursos colectivos y las dinámicas industriales que moldean la experiencia cinematográfica.

Todo el planteamiento contextual de la investigación está investido de la perspectiva de la cultura popular, el peso de la industria y las diferentes formas de apropiación por parte del nicho de consumidores al que están dirigidos, los cuales inevitablemente terminan por influir en las futuras producciones. Para llevar a cabo la siguiente investigación se estructurará el documento dividido en cuatro capítulos en los que en el primero se establece un contexto que ayude a definir los elementos que comparten el cine de explotación para recapitular los antecedentes audiovisuales del género, las diferentes influencias y diálogos entre propuestas cinematográficas y su contexto como medio de explotación monetaria, así como un esbozo del público de consumo.

En el segundo capítulo se enmarcan las diferentes teorías que entrelazan la perspectiva global del presente trabajo de investigación, con la intención de comprender funcionalmente las necesidades del cine como medio artístico, industria cultural y constructor de prácticas institucionales que delimitan la ideología del público espectador; la materialización del discurso del género que ayude a delimitar al sujeto femenino encuadrado en la narrativa del cine y en los elementos formales que establecen tal narrativa material del cine que es el movimiento y la imagen, situado desde el contexto de la industria que desde la mirada del “post cine” le da mayor importancia a las conversaciones paralelas a la exhibición que son manipuladas para delimitar las mismas expectativas del público consumidor.

En el tercer capítulo a modo de análisis, la filmografía puntual predominante se establece el medio y los diálogos a partir de las grandes temáticas de las películas con el fin de describir los medios en común dentro de las narrativas audiovisuales que involucren al cuerpo femenino en los distintos estilos que se pueden encontrar en historia del género de explotación, para así puntualizar los aportes de una nueva configuración del cuerpo femenino. El cuarto capítulo es una configuración de los estudios críticos del género en torno a la mujer como espacio político y las relaciones de poder suceden tanto en el cuerpo, como en el sujeto social, ejemplificado con las propuestas nuevas de realizadoras desde un punto de vista conscientemente feminista en cine con temática femenina en el siglo XXI.

Por medio de elementos hallados en las publicaciones de cine en la actualidad que se acercaron al género debido al renacimiento que causó el nuevo interés motivado por los proyectos de los directores Robert Rodríguez y Quentin Tarantino. Sin embargo, no hay que ignorar que las múltiples secuelas y *remakes*¹⁷ que siempre han permeado en la industria, y que particularmente durante los últimos veinte años han velado un camino sobre las obras al momento de acercarnos al cine de género.

En primer lugar, se encuentra el terror, el cual siempre ha generado interés en el público y en las necesidades monetarias de los estudios independientes: un parteaguas de esto es la película de 1974 *La masacre de Texas* dirigida por Tobe Hooper, que implicó un *boom* en estas temáticas y formas para hablar del horror corporal, especialmente hacia las mujeres, punto fundamental en los comienzos del cine *slasher*, término que se refiere al uso de asesinos múltiples como medio narrativo, el cual irá acabando uno por uno a los protagonistas de la cinta; cuyo antecedente es la película *Psicosis*. Debido a los ecos en el mismo género que ha consumado una serie casi interminable de *remakes* y secuelas se hará una breve comparación con su precuela-remake. De las películas señaladas surge la categoría de análisis es la estudiada *Chica Final*.

En la revisión de la historia del cine de explotación no se puede dejar de lado la visión y el estilo que Europa aportó al género haciéndose de un nombre como tal, la *explotación*

¹⁷ Se trata de una nueva producción que retoma una obra previa, ofreciendo una perspectiva actualizada, reinterpretada o reimaginada de la misma

Europea tenía un corte más estilizado y un propósito más artístico, el cual fue fundándose en los gustos e influencias de realizadores del continente americano, ejemplo de los elementos concentrados de los diferentes autores y estilos extraídos de la influencia europea que se filtró en las propuestas artísticas subsecuentes que incluso cimbraron fuertemente en películas de un presupuesto más escueto, de carácter independiente y experimental.

Para abordar la temática de la venganza femenina y analizar la explotación de la violación, el encuadre y la violencia del cuerpo como discurso en la obra cinematográfica "Escupiré sobre tu tumba" (1978), dirigida por Meir Zarchi, es necesario adentrarnos en el impacto y la controversia que generó en su momento. Esta película fue prohibida en varios países debido a sus explícitas escenas de violación femenina, lo que pone de manifiesto la crudeza con la que se aborda esta temática. Esta obra explora, no solo a la víctima de violencia, sino también como agente de venganza, se desvela un aspecto poderoso y transgresor. A través de la protagonista se plantea una narrativa de empoderamiento femenino y resistencia ante la opresión.

A modo de análisis final, es necesario destacar las nuevas perspectivas que buscan revitalizar el género de explotación en el siglo XXI. En este sentido, se destaca la película "Diabólica Tentación" (2009), dirigida por Karyn Kusama, la cual adopta una mirada femenina con la intención de llegar a un público femenino y explorar los complejos universos que involucran a las mujeres y sus relaciones. Un antecedente importante en cuanto a la intencionalidad de mirar la experiencia femenina y la transformación del cuerpo se encuentra en la película *Ginger Snaps* (2000), dirigida por John Fawcett y escrita en colaboración con Karen Walton, la cual aborda el tema de la licantropía desde la perspectiva de la adolescencia femenina. En *Jennifer's body*, se aborda la venganza femenina motivada por una violación, a través del sexo y el placer femenino, en una serie de asesinatos perpetrados por un solo personaje. Esta película ofrece una nueva perspectiva femenina, basada en las miradas y estilos mencionados anteriormente.

Además, es relevante destacar el enfoque de directoras en el cine de explotación, como es el caso de Julia Ducournau y su película *Voraz* (2016), que plantea una nueva conversación sobre el placer femenino y el horror corporal. Ducournau ya había abordado estas

temáticas en su cortometraje *Junior* (2011), el cual utiliza elementos visuales grotescos como metáfora de la pubertad femenina. El movimiento conocido como "nuevo extremismo francés" ha influido notablemente en la apertura de posibilidades para el cine de explotación realizado por mujeres o que busca enmarcar la experiencia corporal de manera particular. La inclusión de Ducournau es relevante, especialmente considerando que en 2021 obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes por su segundo largometraje, *Titane*.

Se destaca el surgimiento de nuevas miradas y perspectivas en el cine de explotación, especialmente desde la mirada femenina y con la intención de abordar temáticas relacionadas con el cuerpo, la violencia y la venganza femenina. Estas películas representan un avance en la diversificación de voces y enfoques en el género, lo cual enriquece la narrativa cinematográfica y permite una mayor representatividad de las experiencias femeninas en la pantalla. Finalmente, la estructura de la tesis culmina con una discusión exhaustiva de todos los elementos mencionados, así como las conclusiones pertinentes derivadas de todo el proceso de investigación. También se incluyen las aclaraciones necesarias sobre la experiencia de escritura y revisión a la que se sometió el documento.

Capítulo 1: El Contexto Del Cine De Explotación

1.1 El cine como consumo social

Desde el momento en el que se presenta la linterna mágica como atracción en las ferias locales, el sistema de cobro y pago ha estado unido al cine. La producción necesariamente involucra inversión y ganancia, el arte está implicado en cuestiones monetarias. El sistema de producción hollywoodense desde las grandes producciones del cine mudo se cimentó en *studio system*, en el que el valor de la producción era ofrecido por los grandes nombres que ocupaban las bodegas de los estudios de producción basando su éxito monetario en las imágenes de la pantalla, los nombres que combinados buscaban atraer a los espectadores a pagar sus boletos. Ese fue el centro del cine “clásico” estadounidense que se mantuvo vigente hasta que las grandes producciones fueron superadas por las películas intimistas y de autor.

Durante esta época los contenidos distribuidos en las grandes obras filmicas estaban atados a las necesidades morales del código de conducta: *Código Hays*, el cual regulaba el contenido de los medios audiovisuales vigilados por las agendas gubernamentales quienes decidían qué era moralmente aceptable mostrar. Las imágenes vistas en pantalla eran controladas para que las situaciones incómodas o temas inadecuados fueran evadidos, escondidos o sugeridos; elementos como la homosexualidad, el sexo, la violencia propia de la vida eran usados de modo narrativo para la aséptica y estilizada imagen del cine clásico.

Con el tiempo, el uso del Código Hays fue empolvándose hasta el desuso. Las intenciones de los nuevos realizadores ya no era el de maquillar la imagen pulcra sino incitar al diálogo de la sociedad, los nuevos intereses y temas narrativos salieron de la caja con la intención de buscar en lo inquietante y truculento. Los elementos que enmascaraba las cuestiones incómodas de la vida se volvieron tropos de acción dentro de la representación formulaica del cine comercial.

En el cine "moderno", impulsado por la idea del autor y promovido por la crítica francesa, se destacaron cineastas como Brian De Palma, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese y Woody Allen. Estos nombres estaban en auge en la industria cinematográfica y sus películas de presupuesto medio otorgaron un gran valor al desarrollo

de los personajes y sus complejidades psicológicas como motores de la narrativa del cine moderno.¹⁸

Estos directores, cada uno con su estilo distintivo, se preocuparon por explorar los aspectos internos de los personajes y su psicología, añadiendo profundidad y complejidad a sus historias. Brian De Palma, por ejemplo, se caracterizó por sus tramas llenas de suspense y su enfoque en la psicología de los personajes. Robert Altman, por su parte, destacó por su estilo de narración coral y su habilidad para retratar personajes complejos y realistas en películas como *Nashville* y *Short Cuts*. Francis Ford Coppola y Martin Scorsese, dos destacados representantes del Nuevo Hollywood, se enfocaron en explorar los aspectos más oscuros de la condición humana y las complejidades de la moralidad en películas como *El Padrino* y *Taxi Driver*. Woody Allen, por su parte, se especializó en la comedia y utilizó sus películas para reflexionar sobre la vida, el amor y las neurosis humanas.

En conjunto, estos cineastas contribuyeron a una nueva visión del cine, en la cual los personajes y sus estados emocionales se convirtieron en elementos fundamentales para la narrativa. Su enfoque en la psicología de los personajes y su exploración de los confines psicológicos dieron lugar a películas con mayor complejidad y profundidad emocional. Es importante destacar que estos cineastas influyeron no solo en el cine de su época, sino también en generaciones posteriores de realizadores, dejando un legado duradero en la industria cinematográfica. Su enfoque en el valor del personaje y su exploración de los confines psicológicos continúa siendo una influencia significativa.

Los modelos de distribución alternativos centrados en el bajo presupuesto nunca estuvieron exentos de espacios de proyección en los rincones donde hubiese el interés por los temas olvidados y censurados por el Código Hays. El cine independiente de terror comenzó a encontrar públicos cada vez más grandes, acercándose a una crítica más receptiva de las necesidades de la sociedad de los años setenta.

El cine de bajo presupuesto encontró un público ávido de propuestas diferentes a finales de los años cincuenta. Al abordar temáticas de terror, ciencia ficción y violencia que se

¹⁸ Cfr., THROWER, Stephen. *Nightmare USA: The Untold Story of the Exploitation Independents*. Fab Press, New York, 2020, p.11

alejaban del melodrama de estudio y del enfoque en estrellas de cine reconocidas; estas películas exploraban territorios más arriesgados y ofrecían una experiencia diferente a la tradicional cartelera, con el tiempo encontraron reconocimiento artístico y comenzaron a ser valoradas como exponentes del cine independiente. A su vez, el carácter independiente y el bajo presupuesto hallaron una fuerza comercial en los medios de distribución alternativos. Esta evolución llevó a la distinción entre el cine de primera categoría "A" y el de categoría inferior "B".

El cine de primera categoría se asociaba con producciones de alto presupuesto respaldadas por grandes estudios y con una mayor exposición en las salas de cine convencionales. Por otro lado, el cine "inferior" se caracterizaba por su menor presupuesto y su enfoque en temáticas más arriesgadas y fuera de lo convencional. Estas películas a menudo se exhibían en cines de barrio, autocines y con el avance tecnológico, se distribuyeron directamente en formatos de video o DVD. Sin embargo, es importante destacar que la distinción entre ambas categorías no siempre se basa en la calidad artística o la temática, sino también en factores comerciales y de distribución. A lo largo de la historia del cine, se ha visto que algunas películas de bajo presupuesto logran trascender las barreras de categorización y obtener un reconocimiento masivo, mientras que algunas producciones de alto presupuesto no han sido bien recibidas por la crítica o el público.

Los espectros y los gustos en variedad de producciones dividieron las audiencias en modelos de distribución como los *double feature* en que los cines exhiben dos películas por el precio de una. Este fenómeno de la industria estuvo en auge durante la primera etapa del cine comercial en los años treinta; sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX tuvo una particular popularidad en la exhibición de la serie B.

1.2 La explotación como medio de distribución

El uso de cortometrajes experimentales en el siglo XIX fue una estrategia para atraer al incipiente público interesado en la pornografía. Estos cortometrajes, que exploraban el sexo y el desnudo femenino, se exhibían en nuevas salas de cine junto con las grandes producciones cinematográficas. Aunque la experimentación pornográfica se distribuía de manera clandestina en círculos cerrados, generaba ganancias significativas debido al

morbo que despertaba entre el público.

Además de la pornografía, los cortometrajes también abordaban temáticas como sacrificios animales, detonaciones y persecuciones policiales. Estas producciones fueron consideradas como los primeros intentos de la explotación como medio de consumo y distribución. Se produjeron películas de educación sexual y educación vial que mostraban gráficamente cuerpos desnudos, enfermedades de transmisión sexual y violentos accidentes con cuerpos desmembrados. Estas películas se distribuían localmente y de forma clandestina que servían como entretenimiento prohibido que atraía a aquellos interesados en lo transgresor y lo prohibido para sociedades que se encontraban restringidas por la censura mediática.

Exploitation films grew out of a series of sex hygiene films that were made prior to and during World War I in an effort to stave the scourge of venereal diseases. Using movies as a modern educational tool to convey the dangers of the diseases and their potential treatments, movies like *Damaged Goods* (1914) drove home a moralistic message about remaining clean for family and country.¹⁹

Es importante señalar que estas prácticas de explotación cinematográfica estaban arraigadas en un contexto histórico específico y reflejaban las actitudes y normas sociales de la época. A medida que la industria cinematográfica evolucionó, se establecieron regulaciones y pautas éticas para el contenido audiovisual, lo que influyó en la forma en que se abordaban temas sensibles y se distribuían ciertos tipos de películas.

Las películas fuera de los recalcitrantes tratamientos morales de las entreguerras quedaron expuestas a severas prohibiciones y recortes por parte de las juntas de censura estatales y municipales. En 1921 se adoptó el código de autorregulación propuesto por los principales directores de cine de la época, una serie de normas que condenaban la producción de películas susceptibles de censura: la higiene sexual, la trata de personas, el consumo de drogas, el vicio y la desnudez encabezaron la lista de temas desaprobados.

Some companies were fly-by-night outfits that produced a film or two and then disappeared. However, many individuals and companies were around for years:

¹⁹ GRANT, Barry Keith, et al. *Schirmer encyclopedia of film*. Detroit: Schirmer Reference, 2007, p. 163

Samuel Cummins (1895–1967) operated as Public Welfare Pictures and Jewel Productions; Dwain Esper (1892–1982) used the Road Show Attractions name; J. D. Kendis (1886–1957) made films under the Continental and Jay Dee Kay banners; Willis Kent's (1878–1966) companies included Real Life Dramas and True Life Photoplays; and Louis Sonney's Sonney Amusement Enterprises dominated West Coast distribution.²⁰

Con la recopilación de temas obscenos lejos de las ideas de los cineastas, los empresarios de bajo presupuesto rápidamente intentaron llenar las salas vacías y capitalizar las posibles ganancias. El espectáculo secundario se llenó de extrañas escenas que habían sido orilladas anteriormente a la carpa de circo como el espectáculo de objetos extraños, con el tiempo los temas de las películas de explotación quedan paralelas a la industria cinematográfica convencional:

Taken together, the diverse body of films celebrated by these various fanzines and books might best be termed 'paracinema'. As a most elastic textual category, paracinema would include entries from such seemingly disparate subgenres as 'badfilm', splatterpunk, 'mondo' films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography.²¹

Previo a la implementación del código Hays en 1934, los medios audiovisuales presentaban historias más descarnadas, violentas y sugerentes en medios de distribución especializados, estas derivan directamente de la tradición de la *pulp fiction*, revistas de consumo masivo con temáticas, de crimen, prostitución, terror o drogas:

Pulp arose from pulp fiction magazines (that is, magazines that carried short stories and novellas and that were printed on cheap pulp paper) of the early 20th century. Pulp offered adventure and horror stories, romance and intrigue, thrills and chills,

²⁰ Ibidem

²¹ SCONCE, Jeffrey, *Trashing The academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, Screen, vol. 36, no 4, 1995, p. 372

often set in exotic locations and featuring near-superhuman heroes and villains...²²

En 1932 el director Tod Browning estrena *Freaks*, una obra cuyo propósito es casi la documentación de personas intérpretes de circo que se hacían valer de sus discapacidades y deformidades para el espectáculo; es así que el valor fundamental de la cinta es valerse del uso de los personajes incómodos a la vista, de los cuales el público se halla alineado para la atracción hacia la obra filmica.

El cine de bajo presupuesto aprovechaba estas películas para minimizar los costos de producción en varios aspectos visuales. Mediante la inclusión de violencia y pornografía, estas películas eran vendidas a exhibidores especializados conocidos como cines de "serie B", a un precio más alto. Esta estrategia permitía asegurar un retorno esperado de ganancias gracias a la cantidad de producciones realizadas. Durante los años setenta, este modelo de bajo presupuesto abrió la puerta a nuevas voces que exploraban temas basados en la realidad.

Uno de los temas que adquirió gran interés fue el de los asesinos en serie, motivado por eventos reales que generaron la publicación de obras literarias y sus correspondientes adaptaciones cinematográficas. Un ejemplo de ello es *Psicosis* (1960), dirigida por Alfred Hitchcock. En la siguiente década, películas como *La masacre de Texas*, dirigida por Tobe Hooper, crearon un nuevo auge y una demanda del público por películas de terror basadas en asesinos en serie. Esto dio lugar a películas emblemáticas como *Halloween* (1978), dirigida por John Carpenter, y *El amanecer de los muertos* (1978), dirigida por George Romero, las cuales despertaron un gran interés y dieron pie a películas similares, secuelas y remakes. El género de terror siempre ha sido popular en Hollywood, pero al mismo tiempo ha sido considerado de baja calidad y producción:

...people tending to go to horror films either obsessively or not at all. They are dismissed with contempt by the majority of reviewer-critics, or simply ignored. (The situation has changed somewhat since *Psycho*. Which conferred on the horror film something of the dignity that Stagecoach conferred on the Western, but the

²² *Pulp, exploitation, noir, & melodrama*, revisado en <https://web.archive.org/web/20130211032950/http://www.tysto.com/articles04/q2/20040504pulp.shtml>

disdain still largely continues. I have read no serious or illuminating accounts of, for example, *Raw Meat, It's Alive, or The Hills Have Eyes* (...) The popularity, however, also continues. Most horror films make money: the ones that don't are those with overt intellectual pretensions, obviously (...): *Exorcist II*.²³

De manera interesante, el género de terror goza de popularidad entre el público cinéfilo de Hollywood por diferentes motivos. Por un lado, el público que consume este tipo de películas admite verlas con la intención de ridiculizarlas y reírse de ellas. Esta actitud desenfadada hacia el género de horror es particular, ya que no es tan común en otros géneros cinematográficos como el western o las películas de gánsteres.

Este aspecto psicológico resulta intrigante, ya que el público encuentra entretenimiento en burlarse y divertirse con las convenciones y clichés del terror. Esta actitud de ironía y humor hacia las películas de horror añade un elemento adicional de disfrute para aquellos que las ven regularmente. Es un fenómeno que destaca la versatilidad del género y la capacidad de satisfacer tanto el deseo de emociones intensas como el de entretenimiento humorístico.

El cine de terror independiente comenzó en los años setenta como una alternativa a la producción de bajo presupuesto. Las subsecuentes secuelas de *Halloween* y *Viernes 13* abrieron el camino para producciones similares, las cuales se manufacturaban casi en serie con la intención de mantener la atención del público y que este no perdiera el interés en los asesinos en serie de su elección. Sin embargo, a mediados de los años ochenta la desgastada fórmula necesitaba una revaloración de su mismo medio. Es por eso que hacen aparición los primeros comentarios en el cine de Wes Craven acerca de las producciones y la fórmula misma. En 1997 el director estrena *Scream* que hace una revisión de los tropos comunes del género *slasher* para contar un relato original, encabezado por la *final girl* con motivación, agencia y que tiene cuentas personales con el asesino, franquicia que se extendió por cuatro películas y una serie, y que pretende continuar aún después del deceso del autor.

²³ WOOD, Richard, et. Al., *AMERICAN NIGHTMARE: Essays on the Horror Film* Festival of Festivals. Canada, 1979, p. 13

1.3 Las temáticas de la explotación

En el ensayo "Notas sobre lo Camp", la reconocida directora y ensayista Susan Sontag profundiza en la noción del *camp* como una estética que desafía las convenciones del buen gusto y busca abrazar lo exagerado, lo extravagante y lo artificial. Sontag explora cómo se sitúa en una zona intermedia entre la seriedad y la frivolidad, desafiando las normas y provocando una reevaluación de los criterios estéticos tradicionales:

La mayoría de la gente cree que la sensibilidad o el gusto son el reino de las preferencias, puramente subjetivas, de esas misteriosas atracciones, principalmente sensuales, que no se han sometido a la soberanía de la razón. Conceden que las consideraciones fundadas en el gusto desempeñan un papel en sus reacciones ante otra gente y ante obras de arte. Pero esta actitud es ingenua. Y peor todavía. Tratar con condescendencia la facultad del gusto equivale a tratar con condescendencia a sí mismo, Pues el gusto gobierna toda respuesta humana...²⁴

Una de las ideas centrales que Sontag plantea en su ensayo es la subjetividad inherente al gusto. Según ella, el gusto no puede ser definido de manera universal o absoluta, ya que está fuertemente influenciado por las experiencias individuales, las preferencias personales y las influencias culturales. Esta perspectiva subjetiva del gusto implica que no existe una única forma correcta de apreciar el arte o la cultura, sino que cada individuo tiene la libertad de desarrollar su propio sentido estético.

Sontag argumenta que el *camp* permite a las personas expresar su subjetividad y jugar con las convenciones establecidas. A través de la adopción de elementos exagerados, *kitsch* y teatrales, desafía las categorías tradicionales de belleza y buen gusto; en lugar de adherirse a normas preestablecidas, celebra lo artificial, lo excesivo y lo ostentoso, buscando trascender las barreras de lo convencional y lo serio.

Al reconocer la libertad humana de la subjetividad en la apreciación estética, Sontag invita a reconsiderar las jerarquías del gusto y a valorar las expresiones artísticas que desafían las normas establecidas. El *camp* se presenta como una forma de liberación y de expresión

²⁴ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. DEBOLS! LLO, España, 2011, p. 303

personal, donde la individualidad y la creatividad pueden florecer sin restricciones, para así abrazar la diversidad y la pluralidad de expresiones estéticas.

Esa libertad en la expresión del gusto y la apropiación de la mala calidad en el arte como un sistema estético desafía las prácticas hegemónicas y normalizadoras de la producción hollywoodense. A través de esta perspectiva, se reconoce que existe un sistema que institucionaliza prácticas que generan visiones manipuladas y represivas al servicio de los intereses de la industria cultural.

Las categorías binarias propuestas para leer la cultura de masas como un fenómeno de sacralización y separación cultural, alienando a las audiencias a través de clases culturales, resuenan en el reconocimiento de que la cultura tiene implicaciones políticas y económicas. La cultura se convierte en una extensión estética de la compartimentación y mercantilización propia del capitalismo, que tiende a ser excluyente y elitista. Por lo tanto, es importante valorar todas las formas categorizadas como "malas" que han sido explícitamente rechazadas por la cultura cinematográfica dominante.

At first glance, the paracinematic sensibility, in all its current manifestations, would seem to be identical to the 'camp' aesthetic outlined by Susan Sontag some thirty years ago. Without a doubt, both sensibilities are highly ironic, infatuated with the artifice and excess of obsolescent cinema. What makes paracinema unique, however, is its aspiration to the status of a 'counter-cinema'. (...) Paracinematic culture seeks to promote an alternative vision of cinematic 'art', aggressively attacking the established canon of 'quality' cinema and questioning the legitimacy of reigning aesthete discourses on movie art. Camp was an aesthetic of ironic colonization and cohabitation. Paracinema, on the other hand, is an aesthetic of vocal confrontation.²⁵

Este cine paralelo, también conocido como paracinema, es una subcultura cinematográfica que se ha formado en torno a películas históricamente criticadas y repudiadas, las cuales se difunden principalmente a través de recomendaciones al margen de los estándares convencionales de buen gusto y fuera del discurso legitimador del arte.

²⁵ SCONCE, Jeffrey, Óp. Cit., p. 374

Este movimiento ha ganado popularidad entre aquellos que buscan una experiencia cinematográfica fuera de lo convencional y disfrutan de la provocación y el impacto emocional que estas películas pueden generar. Al rechazar las restricciones y limitaciones de la alta cultura cinematográfica, el paracinema celebra la diversidad de expresiones cinematográficas y desafía las nociones establecidas de buen gusto y valor artístico. A través de festivales especializados, publicaciones independientes y comunidades en línea, los seguidores encuentran un espacio para explorar y compartir su pasión por estas películas. Este movimiento fomenta el diálogo crítico y la apertura hacia una amplia gama de expresiones cinematográficas, incluso aquellas que han sido ampliamente rechazadas o ignoradas por la corriente principal. Entre estas cintas se encuentra el género de explotación.

Andrea Juno and V. Vale put it best: “The concepts of ‘good taste’ are intricately woven into society’s control process and class structure. Aesthetics are not an objective body of laws suspended above us like Plato’s supreme ‘Ideas’; they are rooted in the fundamental mechanics of how to control the population and maintain the status quo.” Interestingly, it is in both “high” and “low” culture challenges to the status quo that an appreciation for paracinema—for what Vale and Juno call “incredibly strange films”—can be found.²⁶

El cine de explotación, según Stephen Thrower, se define como películas independientes producidas sin la intervención de un estudio, con el objetivo de aprovechar las posibilidades financieras del interés del público en un tema específico. Estas películas se caracterizan por el uso de hipérboles y la producción rápida de múltiples variantes para garantizar la recuperación de la inversión mientras el público mantenga su interés. Sin embargo, esta definición puede conllevar interpretaciones negativas debido a la importancia que se le da a la rentabilidad, ya sea por los temas sugeridos en las obras, el bajo presupuesto o el estilo considerado de "mal gusto" presente en las películas resultantes de este modelo.

En el ensayo “An Introduction To The American Horror Film” incluido en el libro

²⁶ HAWKINS, Joan, *Cutting edge: Art-horror and the horrific avant-garde*, U of Minnesota Press, 2000, p.30

AMERICAN NIGHTMARE: Essays on the Horror Film describe la fórmula básica de la película de horror:

...normality is threatened by the Monster. (...) "normality" here in a strictly non-evaluative sense. to mean simply "conformity to the dominant social norms" one must firmly resist the common tendency to treat the word as if it were more or less synonymous with "health".²⁷

La inclusión del *monstruo* abarca una gran cantidad de películas, así mismo como una gran variedad de representaciones del terror: un vampiro, un gorila gigante, un invasor extraterrestre, una masa amorfa y pegajosa, o un niño poseído por el Diablo. Esta multiplicidad permite conectar con los más aparentemente espectadores, tonos y temáticas heterogéneas de las películas, aquella diferencia de la "normalidad". Así mismo incluye varias posibilidades, por ejemplo: "substitute for 'Monster' the term 'Indians', for example, and one has a formula for a large number of classical Westerns".²⁸ El autor menciona que esta fórmula proporciona tres variables: la normalidad, el Monstruo y lo que es más importante para el análisis, la relación entre ambos:

The definition of normality in horror films is in general boringly constant: the heterosexual monogamous couple, the family and the social institutions (police, church, armed forces) that support and defend them. The Monster is, of course, much more protean, changing from period to period as society's basic fears clothe themselves in fashionable or immediately accessible garments- rather as dreams use material from recent memory to express conflicts or desires that may go back to early childhood.²⁹

El miedo a la persecución dirigido por el horror corporal es una de las grandes temáticas del cine de explotación, el cual acerca a las salas de cine al público necesitado de la adrenalina que provee la inmersión de una obra cinematográfica a partir del movimiento frenético y los temas disidentes que usan la violencia de la mujer como hilo argumental.

²⁷ WOOD, Richard, et. Al., *AMERICAN NIGHTMARE: Essays on the Horror Film* Festival of Festivals. Canada, 1979, p. 14

²⁸ Ibidem

²⁹ Ibidem

El horror y el temor como discurso en la cultura popular estadounidense, la cual se filtra en las representaciones simbólicas que se hallan en los consumidores del entretenimiento de masas establece una relación estrecha e interesante con la violencia y el horror que suscita por medio del simbolismo de la muerte y el cuerpo. Adriana Cavarero resalta la inclusión del horror y la violencia en la cultura, el cual también puede ser entendido como medio de consumo masivo y social:

La muerte violenta forma parte del cuadro pero no está en el centro. No es cuestión de escapar a la muerte. Al contrario de cuanto sucede con el terror, en el caso del horror no hay movimientos instintivos de huida para sobrevivir ni, mucho menos, el desorden contagio del pánico. Pero el movimiento aquí se bloquea en la parálisis total y atañe a cada uno, uno a uno. Invadido por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrándose y erizando los pelos.³⁰

La implementación de la violencia gráfica en los elementos formales que se incluyen en el cine como medio de explotación para su consumo de masas es la interpretación discursiva de hallarse en el centro del horror y sin embargo saberse a salvo. La atracción por la muerte que en el contexto real y social está más presente incluye una relación particular la cual se puede ver en el consumo regular del espectador de cine. Cavarero diferencia al horror corporal del miedo:

Como atestiguan sus síntomas corpóreos, la física del horror no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables (...) El cuerpo deshecho pierde su individualidad. La violencia que lo desmiembra ofende a la dignidad ontológica que la figura humana posee y lo hace

³⁰ CAVARERO, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades, 2009, p. 24

inmirable. La cabeza más que cualquier otra parte resulta sobre todo repugnante, el resto más marcado humanamente donde el rostro singular aún se muestra.³¹

El cine de arte europeo no es fácilmente clasificable, ya que no se adhiere a géneros o subgéneros, ni a categorías como alta cultura o baja cultura. Según Linda Williams, las películas que privilegian las sensaciones son mayormente del género de horror, pornografía, explotación, ciencia ficción o *thrillers*³². Estas películas tienden a enfocarse en las sensaciones del cuerpo, reforzando así una crítica de la cultura de baja categoría. Esto genera una dicotomía entre el cine de prestigio y el cine popular, ya que la alta cultura rechaza las imágenes que aluden a la corporalidad y buscan la excitación y emoción. El cuerpo del espectador involuntariamente se identifica con las sensaciones en pantalla, generando una incómoda y visceral reacción. Estas cintas tienen una intención artística diferente a las que suelen evitar las corrientes principales (*mainstream*), y aún así pueden ser analizadas como contenido serio o con propósitos artísticos.

Williams identifies three pertinent features shared by body genres (which she defines as porn, horror, and melodrama). “First there is the spectacle of a body caught in the grips of intense sensation or emotion”; the spectacle of orgasm in porn, of terror and violence in horror, of weeping in melodrama. Second, there is the related focus on ecstasy, “a direct or indirect sexual excitement and rapture,” which borders on what the Greeks termed insanity or bewilderment. Visually this is signaled in films through what Williams calls the “involuntary convulsion or spasm—of the body ‘beside itself’ in the grips of sexual pleasure, fear and terror, and overpowering sadness”. Aurally, ecstasy is marked by the inarticulate cry—of pleasure in porn, of terror in horror, and of grief or anguish in melodrama.³³

El uso desmedido del cuerpo, observado de forma incisiva, casi pornográfica, es otro estereotipo que se disfraza en las temáticas que rodean al placer femenino, ya sea como algo prohibido o incluso profano, o como un ejercicio de placer voyerista para el espectador masculino. La mujer como protagonista, agente y motor de la trama ve un

³¹ Ibid., pp.25-26

³² Cfr. HAWKINS, Joan, Óp. Cit

³³ Ibid., pp. 4-5

vistazo de redención en el *cine de venganza*, casi siempre motivada por la violación que sufre una mujer, lo cual no genera ese simbolismo empoderante, sino más bien es una esclavitud de la mujer que tiene a su propio cuerpo, su sexualidad despojada de placer. Sin embargo, esta resignificación de tomar en sus manos la venganza acerca a la mujer a no ser un medio, sino acercarse a una identidad que forma parte de un sistema que le oprime.

1.4 La repercusión de la nueva explotación

El cine popular no es un género, sino un adjetivo que se utiliza para describir películas ampliamente aceptadas por el gran público. Sin embargo, el análisis crítico a menudo desestima la opinión de este público en general, así como los géneros cinematográficos que apelan a las emociones corporales, como el horror, el erotismo y el melodrama. Estas películas son consideradas espectáculos destinados a ser vistos, y facilitan una conexión entre el espectador y la historia a través de la identificación colectiva. Aunque a menudo se critica su falta de pretensiones estéticas y sus valores de producción, no se puede negar su impacto en la cultura popular y su capacidad para entretener y emocionar a las audiencias.

Nuevamente los medios de distribución y producción llamaron la atención cuando realizadores populares llenaron de referencias sus propuestas filmicas, con la intención de establecer un contexto que va desde lo *camp* hasta la hiper violencia. A modo de discusión, en los años noventa y principios del 2000, películas como *Pulp Fiction*, *Kill Bill* o *Death Proof* de Quentin Tarantino; *El Mariachi*, *Del crepúsculo al amanecer* y *Planeta Terror* de Robert Rodríguez enfocaron a la crítica de nuevo en Grindhouse, un modelo de distribución que ofrecía en círculos especializados dos funciones que, a modo de espectáculo, proyectaba una película inmediatamente después de la anterior.

Las publicaciones de cine especializadas voltearon a ver nuevas propuestas y producciones que existían fuera del clásico *terror independiente*, el cual alcanzó un punto álgido con el estreno de *El proyecto de la Bruja de Blair* en 1999, un ejemplo de cómo el morbo y el boca en boca podía repercutir positivamente en la taquilla; aparecieron entonces múltiples copias del formato *found footage*, el cual nunca fue ajeno al cine de explotación. Asimismo, le recordó al público las infinitas posibilidades que se encuentran en el cine independiente del género de explotación.

Las mujeres directoras que comenzaron a reclamar espacios desde la década de los noventa ofrecieron perspectivas nuevas de las temáticas usuales, como ejemplo *Psicópata Americano* dirigida por Mary Harron, del año 2000, la cual sirvió de empuje a la necesidad de las narrativas femeninas de hacerse de un espacio en el cine de género, aunque esto también abrió nuevas problemáticas en la distribución de estas obras. Puesto que el público es predominantemente masculino se generó la creencia de que no había forma de vender estas propuestas femeninas, las cuales, al parecer de la industria eran motivadas únicamente por la capitalización del postfeminismo de la primera década del 2000.

Las películas como *Jennifer's body* dirigida por Karyn Kusama fueron comercializadas originalmente como fantasías masculinas, explotando la figura altamente sexualizada de su protagonista. Sin embargo, la trama y el argumento de la película en realidad exploran las complejidades de las relaciones femeninas y la presión social relacionada con el sexo y la heterosexualidad compulsiva. Estas nuevas narrativas no han logrado llegar al público adecuado debido a que el sistema de distribución y aceptación del género cinematográfico sigue estando dominado por la mirada masculina.

La crítica cinematográfica, así como la exposición más abierta a temáticas femeninas, requieren que el público femenino y aquellos con conciencia de género se apropien de los espacios de discusión para brindar oportunidades a futuras narrativas. Es importante que se abran espacios de diálogo y se promueva la inclusión de perspectivas diversas, permitiendo así que se escuchen y valoren las voces femeninas en la industria del cine.

El nuevo extremismo francés que a comienzos del siglo XXI halló espacios de comentarios transgresores en el cine de género con películas como *À l'intérieur* (2007) de los directores Julien Maury y Alexandre Bustillo, que intervienen con las expectativas de lo femenino como fuerza creadora o destructora a partir de la maternidad, de la misma manera que Julia Ducournau lo haría con *Titane* en 2021. Directores como François Ozon, Gaspar Noé y Claire Denis han gozado de reconocimiento internacional en crítica y han sido observados cuidadosamente por las academias internacionales a pesar de ser comparado con las temáticas y estilos del cine de explotación estadounidense de los años setenta, por la forma en que se confronta la cultura, la violencia y el deseo femenino con la sociedad.

Los nuevos intereses por mostrar una industria equitativa abrieron la discusión acerca si las mujeres de hecho son consumidoras de estos medios y si estos sirven para debatir acerca de sus necesidades de representación de identidad, es por eso que la segunda década del siglo XXI trajo consigo más nombres de mujeres que pretenden hacer una discusión sobre el placer y el cuerpo, así como de las violencias sistemáticas que les atraviesan a partir del cine de explotación.

Capítulo 2. El dispositivo cinematográfico

El desarrollo de estilos en el lenguaje cinematográfico, los cuales se han diversificado en la industria gracias al uso de nuevas tecnologías, ha complejizado las relaciones de crítica y análisis del medio. La manipulación de los elementos de la imagen realista complica las configuraciones del discurso, de modo que la codificación de los espectadores queda a la deriva del contexto de la educación audiovisual de estos. El consumo masivo al que está atada la lectura y codificación es un punto de partida primordial para el análisis, ya sea del lenguaje y su estructura dentro del discurso; sin embargo, resulta complicado la determinación de éste por los medios relativamente oscuros para los espectadores que implica la realización o el ejercicio del quehacer audiovisual. Estos se han resquebrajado en la relación que tiene la crítica con el poder individual de creación original, otorgándole un peso primordial al autor con el fin de quitar el carácter de segmentación que implica la realización, esta parte del uso de departamentos y fuerza humana en cada aspecto del complejo proceso filmico. Cualquier ejercicio crítico en torno al cine parte del consumo, el cual también limita las posibilidades de la educación, el gusto y la separación.

El cine es un juego de efectos y fórmulas que representa las emociones y dialoga con la realidad. Es a través de su dispositivo, el cual desarrolla una serie de discursos y narrativas, que se convierte en un medio para el diálogo mediante la imagen y el lenguaje. La manera en que una narración se reproduce en una película y la exploración de diversos formatos como instrumentos de representación son herramientas utilizadas en la creación artística para abordar temáticas y vicios:

El hecho filmico entendido como acto cinematográfico incluiría no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencia múltiples y distintas.³⁴

A partir de las técnicas y las nuevas visiones éticas de la producción cinematográfica, se han desarrollado herramientas para propagar discursos y explorar la continuidad y ruptura

³⁴ COLAIZZI, Giulia. Óp. Cit., p. iii

del sistema de estudios de Hollywood. Se ha puesto énfasis en la introspección personal en la narración para establecer nuevas formas de diálogo y representación. Es importante reconocer que el arte cinematográfico no puede ofrecer una definición absoluta de la realidad, incluso en el caso del documental. El acto cinematográfico es un acto de creación y lectura motivado por la lucha ideológica presente en la producción material. El uso de la imagen, el tiempo y el movimiento como elementos narrativos establece una digresión en torno a la experiencia de la realidad, que se encuentra vinculada o pretendidamente fijada en el objeto film, ya sea el nitrato de plata en el pasado o el render digital en la actualidad. Las expectativas del espectador sobre la imagen real se ven distorsionadas por las técnicas y el manejo de la semiótica del cine. La comprensión de la "realidad" se apoya en el entendimiento del espectador y en el juego del encuadre como medio material para lograr efectos determinados que permitan la comprensión del discurso cinematográfico.

2.1 Tipología de la imagen

Según los textos de Deleuze *Estudios sobre cine 1 y 2*; el medio primario del análisis es la imagen, entendida como la fijación del cuadro, el cual está completamente delimitado por la continuidad y el movimiento. La promesa de movimiento es el motor de la decodificación del sistema, el cual es afectivo en un cine más convencional, sujeto por las expectativas emotivas, así como memorias afectivas en torno a sucesos e imágenes determinadas, el espectáculo gira entonces, en torno a la identificación de modo que está última es la delimitación del gusto y la elección en el cual se borra los límites entre espectador y espectáculo.

Esta imagen tiene varios polos de interpretación, por medio del movimiento, el sonido, el afecto, la pasión y la acción. La percepción es el elemento que une los ópticos con el pensamiento de quién observa para subordinarse a la imagen, pero colocándose más allá del movimiento; el espectador participa por la identificación de los personajes, la empatía que ocurre en las situaciones; sucede entonces una serie de encadenaciones en que la mirada del espectador impregna de emociones los tópicos visuales que se le presentan: “Lo real se hace espectáculo o espectacular y fascina realmente. (...) Lo cotidiano se identifica

con lo espectacular (...) negando la heterogeneidad de los dos mundos, borrando no solo la distancia sino la distinción entre espectador y espectáculo”³⁵

La acción y la dinámica es la defensa del producto para su comprensión directa. Contención de gestos, gestión de emocionalidades, uso del espacio como medio de narración con la que la acción se adapta o se modifica por ella, todo esto pretende motivar la identificación y establecer un tiempo para el entretenimiento en una abstracción temática y participación afectiva, una empatía con el medio audiovisual, por medio de la jerarquización de la imagen.

La acción se subordina al espacio, y a su vez al movimiento; en la relación directa con el pensamiento, la imagen de la acción y del movimiento tiende a desaparecer en provecho de las situaciones, descubriendo un nuevo tipo de vínculo entre los tópicos ópticos y sonoros; en la imagen cinematográfica el centro de la composición es el montaje, el movimiento y el tiempo sucumben ante la continuidad y esa sensación de continuidad establece las uniones entre la acción y la pasión; las situaciones ópticas-sonoras pueden ser: objetivo y subjetivo, real o imaginario, físico o mental.

La descripción en el dispositivo cinematográfico va más allá de simplemente representar la *realidad*. En lugar de limitarse a mostrar objetos cotidianos, el cine le otorga significado a los movimientos a través de descripciones que cargan de afectividad y abstracciones. Estas descripciones delimitan las posibles interpretaciones y lecturas de las imágenes en pantalla:

Una situación puramente óptica y sonora, no se prolonga en acción, ni es inducida por una acción. Permite captar algo intolerable, insoportable. Se trata de algo excesivamente poderoso o excesivamente injusto, pero también excesivamente bello que desborda nuestra capacidad sensoriomotriz.³⁶

El recuerdo de la cotidianidad está inevitablemente ligado a la construcción de significado en el cine. Los efectos semióticos se utilizan en los bloques de significación para jugar con lo cotidiano y crear expectativas reconocibles en el espectador, quien ha sido educado para ello. Sin embargo, no todos los significados están disponibles para todos los espectadores. El juego con el cine-verdad o la realidad implica el uso del discurso del montaje para

³⁵ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986., pp. 16-17

³⁶ Ídem, p. 33

establecer ese vínculo con lo "real". La problemática radica en el dispositivo cinematográfico, que debe ser hábilmente manejado para distanciarse de las pretensiones comerciales del sistema de estudios.

Un término ordinario sale de su secuencia, surge en medio de otra secuencias de cosas ordinarias con respecto a las cuales adopta la apariencia de un momento fuerte, de un punto notable o complejo. Son los hombres quienes trastornan la regularidad de las series, la continuidad de las corrientes del universo.³⁷

Hasta este punto, el consumo, el gusto y la expectativa se entrelazan con la búsqueda de empatía. La narrativa cinematográfica interrumpe y continúa la cotidianidad como medio de análisis y diálogo a través de la técnica. Surge la diferencia entre acontecimiento y acción, mediante la identificación de una subjetividad y un punto de vista, como en cualquier texto narrativo. El dispositivo cinematográfico es el vehículo a través del cual se lleva a cabo el ejercicio de la técnica para crear una narrativa, que también es contextual. El medio y el producto son parte del dispositivo.

La identificación del punto de vista, el reconocimiento del protagonista, el tono y la empatía están motivados por la imagen, pero esta imagen es conocida, leída y estructurada por el movimiento. La descripción subjetiva le añade significado a la descripción objetiva para dar una sensación de conjunto, la duración es la representación de lo que permanece, medio de construcción de significados; el tiempo es "la reserva visual de los acontecimientos de su exactitud"³⁸. En el cine *slasher* por ejemplo, el movimiento, luz y encuadre cinematográfico establece una división muy puntual entre la cotidianidad que será interrumpida por el peligro, ambos discursos se diferencian por su dinámica, punto de vista y delimitación de posibilidad. Herramientas afectivas muy características que como el desglose de información por medio de la descripción visual le da al espectador la certeza de una acción determinada y cuyo efecto esperado es la sorpresa, es el ejemplo del determinismo convencional con el fin de enmarcar una emoción específica en el consumo esperado de la producción.

³⁷ Ídem., p. 29

³⁸ Ídem., p. 32

2.1.1 Las situaciones o acontecimientos

La diégesis es un término “... procedente del campo de la semiótica y aplicado a la crítica cinematográfica, fundamentalmente por Christian Metz³⁹, para designar los elementos denotativos de una narración...”⁴⁰ Es decir elementos que, se muestren o no, existen dentro de la narración cinematográfica, como lo son las acciones, los diálogos, el tiempo y el espacio que son representados literalmente en el filme. Esta narración se puede identificar en el entramado de los sucesos que son descritos visualmente que normalmente caracterizan ciertos tropos, fórmulas o estructuras predeterminadas en las cuales los espectadores están educados.

Según Robert Mckee, se identifican tres tipos de tramas argumentales para estructurar un guion cinematográfico. Estas son: la arquitrama, la minitrama y la antitrama. En la que la primera refleja la estructura más convencional con los puntos de efecto necesarios para contar una historia satisfactoria, normalmente expresada en los tres actos convencionales y siguiendo las líneas aristotélicas del drama. Aquí se hallaría el periplo del héroe en su narrativa más literal, normalmente encontrado en monumentales producciones que pretenden una identificación fácil y satisfactoria:

Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se visten de una expresión única y de una cultura específica. Las historias estereotipadas hacen justamente lo contrario: carecen tanto de contenido como de forma. Se reducen a una experiencia limitada de una cultura específica disfrazada con generalidades rancias y difusas.⁴¹

Para Mckee el oficio se ha perdido y el entramado de las verdades universales ha sido eliminado a favor del estereotipo, por lo que la historia humana, aquella que vale la pena relatar, ya no se encuentra en las manos del guionista, sino de los intereses de la venta. El guionista debe ser: “... un poeta de la vida, un artista que transforma la vida cotidiana, la vida interna y la vida externa, el sueño y la realidad, en un poema cuya rima son los

³⁹ Semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés, quien es reconocido por aplicar las teorías de Ferdinand de Saussure al análisis del lenguaje. cinematográfico

⁴⁰ KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal, Madrid, 2004. p. 161

⁴¹ ⁶ MACKEE, Robert. *El guión. Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Minus, 2011, p. 18

acontecimientos en lugar de las palabras...⁴²

La minitrama, por otro lado, aunque se estructura también el viaje del héroe de la misma manera y responde a las tradiciones aristotélicas, carece de los golpes de efecto que generen un cambio significativo en el protagonista, no se trata de historias grandilocuentes, sino que se centra en el conflicto interno de los personajes y las motivaciones e interacciones cotidianas entre ellos: “Una narración debe ser como la vida, pero no tan literal que carezca de profundidad o de un significado que vaya más allá de lo que resulta obvio para todo el mundo”⁴³. Es por tal que el juego con la estructura es deseado y alentado por el cine como ensayo y como arte. La antitrama, por otro lado, es una continua experimentación y variación de la estructura, para jugar con las expectativas del espectador dentro de historias que no siempre son satisfactorias o comprensibles.

La trivialidad de la experiencia subjetiva en la cotidianidad y la inalcanzable dimensión cósmica del gran orden universal se alejan constantemente. No es necesario recurrir a la trascendencia; es a través de la evocación de sentido de continuidad, sacrificio y recompensa, así como del significado del uso de los objetos, que se satisface al espectador. Este espectador es capaz de unir, comprender y analizar lo "real" que se le presenta, estableciendo vínculos que ocurren a través de los sentidos, las sensaciones, el tiempo y el movimiento.

Es importante mencionar que el uso del movimiento como elemento central en la percepción e identificación del espectador acerca a los sujetos casuales al consumo del cine. La edición dinámica, la multiplicidad de acciones y la dinámica de las situaciones pueden generar una experiencia alienante en lugar de inmersiva, ya que el tiempo puede influir en la percepción del espectador. El valor de una obra cinematográfica radica en su capacidad de invitarnos a pensar en conjunto con ella, de modificar los elementos propios del pensamiento del autor para establecer nuevas conexiones con el espectador. El cine construye discursos al unir las significaciones de las imágenes seleccionadas y enmarcadas con precisión, no se trata simplemente de una representación del mundo, sino de un diálogo que los realizadores establecen sobre él.

⁴² *Ibíd.*, p. 44

⁴³ *Ibíd.*

La imagen-afección que usa el primer plano para crear una identificación personal y sentimental con el espectador es un ejemplo del efecto que puede tener en el público la manipulación de las emociones como fin de un discurso, lo que coloca a las masas en una situación psicológicamente vulnerable, un colectivo individualizado que se coloca en el centro de la acción a la disposición del realizador; esto se ha visto en el uso del cine como propaganda. Es por eso que el acercamiento analítico de los productos culturales también debe hacerse desde la crítica de las estructuras mismas que la sustentan y que les otorgan significado.

La confrontación de la imagen cinematográfica con la fotográfica es la duración de la representación de lo que permanece a la vista, la relación de los eventos en el horizonte de la trascendencia es la elección de la composición por la permanencia del movimiento y del cambio representada en el plano, en la duración del plano, así como el efecto que reproduce la sensación de continuidad en los acontecimientos. La relación directa del tiempo con el pensamiento es el vínculo estrechamente creado con los sentidos representados en las imágenes cinematográficas, motivados por las situaciones explicadas por el juego de la existencia de una metáfora visual en la narrativa de la película. El propósito del signo en el cine, expresado en la imagen, es hacer sensibles el tiempo y el pensamiento volviéndose visibles y sonoros.

Una situación ni surge de una acción, ni se prolonga por ésta, sino que permite captar ese algo altamente intolerable que excede la capacidad sensorial; no es un hecho brutal, ni una violencia, ni una belleza, sino que permite extraer las relaciones motoras en las imágenes y las acciones. De alguna manera algo de la imagen se ha vuelto demasiado fuerte e insoportable, con ello visionario. Si el discurso cinematográfico expresado en la búsqueda de un ideal de la imagen, apoyado en los recursos de composición visual y sonoros está centrado y delimitado por la elección de mostrar y no, de focalizar y contabilizar, es la clara aprehensión de un educación y cultura audiovisual; es probable que el espectador más incauto termine evocado por las expectativas reales que se le ha enseñado a consumir. El encuadre es la delimitación del mundo, el cual es la representación de cierto conocimiento cultural y social en las acciones presentadas.

Los discursos y dispositivos del cine en sus diferentes representaciones comerciales y de exhibición no crean diferencia alguna en el dialogo con la realidad que viven los

espectadores, la fetichización del cuerpo, el enmarque del placer visual y erótico en torno a la belleza no alcanzable en la realidad, la cual está retocada por el mismo dispositivo que se mueve entre la violencia y la realización masculina. Esto significa que lo intolerable no se puede separar de una revelación o iluminación, está jugando con las expectativas del que observa.

El uso en el cine porno, por ejemplo, es endogámicamente complaciente, ha utilizado deliberadamente el juego del placer masculino para crear la idea de su propio consumidor, no hay nada innovador o atractivo puesto que ofrece exactamente eso que ha creado en la mente de sus consumidores. Es probable que el cine de explotación se acerque en ciertas expectativas a ese autoconsumo, llegando al punto en que la repetición y la parodia son las ofertas sensoriales en la producción, es posible llegar a comentar lo absurdo que es esperar algo diferente de una película slasher, de *body horror* o cine gore; sin embargo, la defensa del género recae en el uso del recurso y no en su mera existencia. En análisis del espectador consciente no es la exigencia sino el aprendizaje de las reglas del juego para permitirse ser crítico hacia ellas.

El medio de expresión que representa el cine para el empuje social dentro de todo el dispositivo que representa la producción, distribución y exhibición, este ha ido cambiando y motivándolos de acuerdo a la experimentación de nuevas tecnologías, métodos que terminan alterando los usos, las expresiones, así como la apreciación artística.

2.1.2 Las relaciones cine-lenguaje

¿Cuáles son las condiciones que posibilitan pensar al cine como un lenguaje? La narrativa es la constitución del cine, la imagen se convierte en una serie la cual da la impresión de movimiento, el plano es la unidad de significado, una suerte de enunciado que permite la creación de un discurso; el sustento del plano es la acción, la manipulación de un encuadre, desde el pensamiento de una puesta en cámara, de acuerdo al hecho o acontecimiento, motivado o desplegado por un hecho o acontecimiento. Así, la repercusión de varios enunciados implica la existencia de un lenguaje; de igual manera implica la comunión de diversidad de códigos y significados, corporales, gestuales, de vestimenta, color, música y espacios. Estos se delimitan también por rasgos que aplican al “enunciado”, reglas de uso dentro del código, así como convenciones o arbitrariedades a interpretar, comparación de

las unidades presentes en el “enunciado cinematográfico” con convenciones ausentes, paradigmas que sustentan la interpretación de los espectadores: “*La semiología del cine sería la disciplina que aplica a las imágenes modelos del lenguaje, sobre todo sintagmáticos, que constituirán uno de sus “códigos” principales*”⁴⁴. ¿Por qué es importante para la investigación detenerse en las relaciones cine-lenguaje? Porque establece un discurso y el interés radica en desmenuzar ese discurso en torno a un objeto en particular que es el cuerpo femenino: comprendiendo estas relaciones es posible hacer un análisis en torno a las funciones del cuerpo femenino como el objeto dentro de los significados del discurso en el cine de explotación de forma amplia y descriptiva.

El filme se presenta como un texto, con una distinción comparable a la que Julia Kristeva introduce entre un fenotexto de los enunciados aparentes y un genotexto de los sintagmas y paradigmas estructurales, constitutivos o productivos del lenguaje⁴⁵. La narración es una adquisición de las imágenes cinematográficas, ésta supone indirectamente que el montaje, también encarado en las puntuaciones, los movimientos, focalizaciones y movimientos, es el motor principal de la narración “clásica” encontrada en filmes convencionales debido a la composición orgánica de éste sustentada en la percepción de las afecciones en pantalla. La imagen y su narración encontrada en el movimiento, así como en el esquema sensible de la empatía de las convenciones narrativas, significa que la educación narrativa hallada en la literatura, el teatro, la plástica o la tradición oral implican un trampolín de interpretaciones sensibles que permiten esclarecer el hilo de los acontecimientos:

Interrumpir en el filme una acción para sustituirla por otra es un procedimiento perfectamente ortodoxo. Pero esta interrupción se distingue por su estructura de la utilizada en las novelas. En éstas cuando un momento del argumento es interrumpido por otro, tenemos una alteración de situaciones. En el filme, los trozos que se interrumpen recíprocamente son mucho más breves, son meros recortes, y volvemos habitualmente al mismo momento de la acción.⁴⁶

En la cita anterior el teórico ruso Viktor Sklovski delimita su estudio por el lenguaje del cine a partir de sus estudios formalistas en la literatura, de modo que expresamente es la

⁴⁴ DELEUZE, Gilles, Óp. Cit., p. 44

⁴⁵ Cfr., DELEUZE, Gilles

⁴⁶ SKLOVSKI Viktor, *Cine y lenguaje*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1971 , p. 72

forma del argumento la intencionalidad más clara que une al cine con las artes narrativas, y en sí misma la razón para que el espectador experimente con el cine en especial, puesto que hay una lógica en la escritura cinematográfica que es realizable y alcanzable para cualquier espectador.

La narración es una consecuencia de la sensibilidad de las imágenes en sí mismas y no un efecto aparente de la estructura: la relación del cine como un lenguaje es la capacidad de ser leído, utilizado, está sujeto a cambios y temporalidades; remite a la semejanza y al continuo el cual está sometido a códigos no necesariamente cinematográficos sino socioculturales. La diferencia entre la imagen fotográfica y la cinematográfica no es el movimiento de esta última sino su capacidad narrativa la *mirada cinéfila*: “No solo desde el exterior como el mensaje visual resulta parcialmente investido por la lengua (...) sino también desde el interior y en su visualidad misma que solo es inteligible por sus estructuras son parcialmente no visuales (...) No todo es icónico en el icono...”⁴⁷

El plano sería una primera articulación que con respecto a un cambio en el movimiento expresa también una segunda articulación con relación a los objetos entre los cuales se establece que vuelen en partes a la imagen, es una realidad que habla a través de sus objetos (unidades de la imagen) componen el referente del plano (enunciado) que en el cambio o el movimiento implica una porción del significado en la articulación. No existe un solo sistema de significación de los objetos en el plano, el discurso de la dirección los modifica, la narrativa misma establece la lectura de los objetos en el enunciado cinematográfico como función formal o material, ya sea del comportamiento, de la personalidad, del espacio o del espíritu; es un proceso de *diferenciación*, no un lenguaje absoluto, sí es la expresión de un *todo* a través del cambio y la función de los objetos. El plano tiene dos sentidos: el *todo* que expresa en sí mismo y el sentido de los objetos entre los que ocurre el cambio.

La especificación y diferenciación constituyen una “materia” que son rasgos sensoriales de toda clase: visuales y sonoros, kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales. Sin embargo, no se trata de una construcción lingüística sino que está formada

⁴⁷ DELEUZE, Gilles, Óp. Cit., p 46

semiótica, estética y pragmáticamente; este es el fin del dispositivo cinematográfico, es una condición, en sí no es un “enunciado” es “enunciable”⁴⁸.

La narración se funda en la imagen, pero no está dada por ella, pertenece a un sistema de imágenes y signos: “... el fundamento habitual del argumento es la «fábula », o sea una cierta situación de la vida cotidiana, pero una situación de esta clase representa únicamente un solo caso de construcción semántica...”⁴⁹ el sistema cinematográfico hace de los objetos fonemas de la imagen; el cine no “existe” fuera del cine que no es realidad ni una impresión de ésta aunque permanezca en el marco de lo verosímil. El signo es una imagen que vale para otra imagen (objeto) bajo la relación de una tercera imagen que constituye su “interpretante” siendo a su vez un signo, es la relación de la doble articulación, hasta el infinito.

Eisenstein insistió en la necesidad de considerar la imagen o el plano como una ‘célula’ orgánica, y no como un elemento indiferente: (...) los métodos rítmicos, tonal y armónico consideran ya el contenido de cada plano según una profundización que tiene en cuenta todas las “potencialidades” de la imagen, ambos puntos de vista, el del montaje y el de la imagen o el plano en una relación de oposición...⁵⁰

El tiempo en el montaje, la imagen y el plano entran en oposición a partir de elementos rítmicos, tonales y armónicos, en relación al número de movimientos que suceden entre los objetos y las funciones que establece. Los movimientos diferentes y variados establecen un ritmo, la luz y el color crean una tonalidad; y el conjunto de todas las posibles combinaciones conforman una armonía: “La imagen-movimiento no reproduce un mundo, sino que constituye un mundo autónomo hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción”⁵¹. El espectador de cine encuentra correlatos y referencias verosímiles en las desproporciones, la disipación de los espacios, los movimientos extraordinarios y los tiempos flotantes. Se libera de cualquier encadenamiento, ya que el cine le brinda la

⁴⁸ cfr. DELEUZE, Gilles

⁴⁹ SKLOVSKI Viktor, Óp Cit., p.84

⁵⁰ DELEUZE, Gilles, Óp. Cit., p. 57

⁵¹ Íbid., p.59

experiencia única de percibir el tiempo como una percepción. El cine está estrechamente relacionado con la experiencia misma de la motricidad al movernos en el mundo, con el recuerdo del movimiento ligado a la imagen.

Es evidente que la imagen cinematográfica está siempre en presente gracias al montaje, que tiene la capacidad de traer el pasado al presente y convertirlo en apariencia de la realidad actual, aprovechando la naturaleza de la imagen y sus posibilidades. Todo cine, incluso aquel que trasciende los límites del cine-verdad y que va más allá de los experimentos de montaje soviéticos, es consciente de todo lo que le precede en su composición. Es una percepción y expresión del tiempo, un efecto y reconocimiento del dispositivo cinematográfico.

2.2 La industria cultural

Un lugar común al abordar el cine como objeto de estudio es partir de los elementos sentimentales que inevitablemente conectan al observador con la obra de arte. El cine se ha arraigado en el inconsciente colectivo como un recurso de escapismo, imaginación y deseo, configurándose en la memoria sentimental de los espectadores. Las secuencias e imágenes perduran en el pensamiento de las personas, llegando incluso a vincular su vida cotidiana con esos recuerdos sentimentales. Sin embargo, es poco común que la reflexión sobre los primeros encuentros con el cine ocurra en estos individuos. De hecho, la relación del espectador con el cine se establece en niveles tan primarios de la vida que hoy en día son criados y revividos por ellos.

Esta relación ha servido de pretexto para incluir sistemas y valores, que con determinada agenda se aprovechan de la educación audiovisual a la que hoy en día se somete a la población, continuamente bombardeada por imágenes, acostumbrada a su consumo y a dejarse manipular por éstas. La relación de los espectadores con el cine es la tesis del planteamiento psicoanalítico de Laura Mulvey; esta inferencia atada al placer visual de las descripciones narrativas cinematográficas coloca al género como centro de conversación; sin embargo antes de hablar de la representaciones simbólicas que implican, existe primero la conversación acerca de la maquinaria, del sistema que aprovechándose de las conexiones simbólicas crea una serie de expectativas, convenciones y estereotipos, sobre los cuales se sostienen esas relaciones con el cine.

Hablar de medios audiovisuales es también una conversación alrededor de las relaciones de poder que se ejercen en ellos, las cuales deliberadamente controlan, difunden y moldean la información de acuerdo a sus necesidades y determinadas agencias. El cine se produce como una pieza de arte, y aquella pretensión no se separa de su intención de creación, exhibición y distribución. No obstante, como pieza de arte, es también un producto motivado para servir a ciertos aspectos de consumo, inseparable de un impulso cuidadosamente calculado hacia la maximización de ganancias. La visión crítica del cine debería partir del interés motivado desde la conciencia al consumo del espectador al acercarse a una película, por lo cual la cuestión debe surgir desde el conocimiento de ¿quién controla los medios de producción? En el caso del producto cinematográfico el análisis desde el estético hasta el político se encuentra en la conciencia de consumo.

Si somos lo que consumimos, el cine comercial como vehículo de discursos; termina moldeando las masas, influyendo en la formación, legitimando valores y estableciendo relaciones y jerarquías. Como obra de arte, de la cual se han establecido sus problemáticas en torno la estructura de su lenguaje, así como su relación con otras artes narrativas, es un juego de realidades, expectativas y repeticiones; como tal es un lente de la cultura, permite ver cómo es que se desarrolla, se auto-refleja y propaga ciertos valores, de la misma manera que invisibiliza otras realidades.

El cine está demasiado cerca de la cultura de masas, y sus espectadores muy cerca de él, de modo que han integrado demasiado sus efectos, afecciones y manipulaciones; se trata de una maquinaria diseñada para eludir a las masas y mantenerlas obedientes proporcionándoles distracciones dentro de la compleja industria de los medios de producción.

Las narrativas idealizadas y románticas dentro del estudio y análisis cinematográfico parten de lugares comunes incrustados en el íntimo proceso de asimilación de la cultura audiovisual que asocia a la producción de cine como una maquinaria de sueños incumplidos, deseos frustrados o realidades utópicas. De ahí mismo parte el placer de la narrativa visual, del ofrecimiento de realidades infinitamente más bellas, accesibles, predecibles y por lo tanto satisfactorias.

Todo en el cine es falso y sin embargo real, vínculo entre el arte y la vida: la transmutación de imágenes y sonidos pregrabados en experiencias tan verdaderas

que causan lágrimas y convulsiones. Unas veces cambian el rumbo en la vida de una persona; otras, afectan a generaciones completas.⁵²

Esta íntima relación en la historia personal de los individuos, quienes fácilmente pueden hallar explicaciones en sus experiencias a través de las estructuras que rápida y orgánicamente han asimilado en su educación audiovisual ha profundamente permanecido en la colectividad de masas: "... sirven de referencia de conversaciones, se usa el nombre de sus personajes para hablar de temperamentos y sus escenas sirven de ejemplo para discutir escenarios políticos, dilemas morales, crisis sociales y disyuntivas íntimas"⁵³. Estas referencias, fácilmente ubicadas por la integración de los productos culturales como medio de generación de valores, información, narrativas y personalidades; afecta las relaciones de los individuos, así como de las colectividades.

La relación que tiene el cine con algunos acontecimientos propios de un tiempo social es el centro temático del libro de Fernanda Solórzano; este revisionismo histórico usa las grandes producciones hollywoodenses y su impacto en las futuras lecturas socioculturales. Bajo la premisa que pretende esclarecer ciertos enigmas de la sociedad a través de sus productos culturales, así como los misterios de la identidad humana en la exploración de la historia personal de los creadores. Sin embargo, el quehacer cinematográfico es un complejo entramado de habilidades y negociaciones proporcionadas por un significativo número de individuos. Todas estas fuerzas de trabajo puestas a disposición de la visión de un creativo hacen del cine un arte colaborativo difícil de clasificar.

Estas dificultades se han tratado de englobar en distintas posturas o teorías en la búsqueda de un autor, en un principio para catalogar al cine dentro de los convencionalismos de la fuerza artística y creadora, a en las primeras formas de análisis o escrutinio alrededor del producto filmico se hallaron suficientes ataduras con las complejidades narrativas de la literatura, así como la experiencia misma de un acto teatral, eludiendo las posibles coincidencias, ya que en sí mismo el arte y sus futuras colaboraciones era demasiado esquivo en su construcción teórica. La democratización en su distribución, la facilidad de

⁵² SOLÓRZANO, Fernanda, Óp. Cit., p. 13

⁵³ *Ibidem*

conexión entre sus espectadores y el juego comercial en el que se encuentra insertado son factores fundamentales a considerar.

La forma de producción, que no debe ser excluida del análisis cinematográfico, forma parte del marco ideológico. La industria y sus diversos canales de discusión pueden ser impulsados conscientemente por agendas sociales, económicas y políticas. La discusión política en el cine no se puede separar del arte, la producción y el uso de mecanismos monetarios que se incluyen en el debate cinematográfico. Por esta razón, existen organismos gubernamentales en algunos países dedicados a la supervisión y apoyo de la producción cinematográfica, percibida desde fuera como una forma de exportación cultural.

En párrafos anteriores se describió el carácter independiente y de bajo presupuesto del carácter de explotación en cierto cine que halla su retribución en sostenerse del morbo y la represión al socializar el cine. Cabe preguntarse en esa tónica el valor del cine-producto como medio de sustento ideológico, así el cómo los grupos son controlados y obligados a participar de esa ideología, de ese sistema; es por tal la relevancia del discurso dentro de los estudios cinematográficos.

2.2.1 La producción cinematográfica

El utilitarismo dentro de los productos culturales, entendidos también dentro del sistema como aquellos bienes manipulables con la capacidad de ser explotados para fines mercantiles, es el reflejo de la relación con la naturaleza que se ha gestado en la sociedad, la cual es reflejada en los medios de comunicación, lo cuales reproducen los convincentes discursos en favor del control y poder de la información con el propósito de dejar fuera las reflexiones sobre tales estructuras de poder. La condición de la cultura para incluirse en el sistema es el uso como medio de manipulación e identificación, cuyas instituciones crean vínculos y relaciones sistemáticas en favor de la ideología imperante, de modo que ésta no se vea afectada por el consumo de masas.

Es pertinente la conversación en torno a la industria cultural propuesta por Horkheimer y Adorno en su texto *Dialéctica del iluminismo* publicado en 1947, puesto que el valor industrial del cine está fuertemente ligado a su análisis. Al momento de enfocar el análisis en un medio de producción, distribución e incluso estilo como lo es el rasgo de la explotación en el cine de bajo presupuesto y de carácter independiente, vale la pena la

discusión en torno al poder narrativo que ha ejercido el espectador al asimilarse dentro de la cultura de masas, llamada también popular (*Pop*), la cual claramente ha reproducido narrativas específicas que incluso se han filtrado dentro de las convenciones del cine aceptado por la crítica periodística, especializada y de gusto generalizado.

La industria cinematográfica de bajo presupuesto y de carácter independiente, es decir fuera de un gran sistema de estudios, es la que más juega en el círculo de ganancias, basándose en elementos muy bien definidos, que pretenden alcanzar a la mayor cantidad de público, con la intención de conseguir suficiente ganancia para asegurar la producción en serie. Si bien la exhibición en este formato está limitada, las posibilidades de distribución no son pocas, puesto que se valen de la invitación de los mismos espectadores, haciendo su modelo un espectro sumamente cerrado, por lo mismo atractivo. Es necesario discutir las diferencias y elementos pertinentes detrás de los activos monetarios en la industria del cine: la producción, distribución y exhibición, así como el peso que cada una de estas fases de creación tiene sobre una obra filmica terminada.

La producción cinematográfica, según el diccionario técnico de cine, es un término “que se aplica a las tres áreas de actividad implicadas en la realización de una película: preproducción, rodaje y posproducción”⁵⁴. Cuando una película está en producción, esto implica que ya se está llevando a cabo el rodaje. Sin embargo, el concepto de producción cinematográfica abarca diferentes etapas necesarias para llevar una idea al cine, como la preparación de los espacios y aspectos físicos del rodaje, la construcción de decorados, la iluminación y los ensayos, además del propio rodaje. A veces, el término se utiliza también para incluir las distintas fases de montaje, sonido, mezcla, fotografía y efectos especiales.⁵⁵ Estos elementos están ligados con la cantidad de dinero invertidos en ella; el bajo presupuesto, o la baja cantidad de inversión determina la implicación de técnicas y espacios, limita el número de tomas y afecta la puesta en escena, así como el uso de varias cámaras.

En la época de los grandes estudios cinematográficos, se exhibían muchas películas de serie B de bajo presupuesto como complementos para películas principales en programas dobles o se exhibían de dos en dos en pases entre semana, pero incluso

⁵⁴ KONIGSBERG, Ira. Óp. Cit., p. 447

⁵⁵Ibídem

algunas películas de serie A eran películas de bajo presupuesto comparadas con las películas de estudio más caras. La cuestión es que el término siempre es relativo (...) en general, las películas de bajo presupuesto son limitadas en cuanto a equipamiento técnico y técnica cinematográfica (...) no obstante, las películas de bajo presupuesto logran una inmediatez y un poder dramático ausentes en películas más caras y más técnicamente sofisticadas.⁵⁶

Por otro lado, una producción independiente es un largometraje de ficción realizada fuera del control de un estudio cinematográfico de Hollywood: “realizada por cineastas e intérpretes consolidados y con frecuencia es distribuida nacionalmente por la rama de distribución de uno de los estudios de Hollywood o por un distribuidor que no tiene relación con los estudios.”⁵⁷ Estas producciones normalmente hallan financiamientos distribuidos por varios participantes o modelos externos al sistema tradicional de un gran estudio productor, los cuales influyen en la aceptación del producto, con la búsqueda de ganancias en taquilla. “La New World Pictures de Roger Corman, en los años setenta una productora pequeña”⁵⁸ que apostó por varias películas comerciales de bajo presupuesto con la intención de afianzar el espacio para nombres y estilos menos convencionales como es el caso del director Jonathan Demme, quién después dirigiría la aclamada *El silencio de los inocentes*, desde mediados de los años ochenta “New Line Cinema ha sido una de las independientes de más éxito en la historia del cine, estrenando varios grandes éxitos de taquilla”⁵⁹ gracias a películas *slasher* como *A Nightmare on Elm Street* en 1984.

Miramax en 1994 afirmó su influencia como productora de películas independientes de calidad tras el éxito que *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino cosechó con la crítica y su aceptación en el festival de Cannes; esto estableció una convención, así como ciertas expectativas alrededor de las producciones independientes con cierto prestigio de calidad artística y honestidad creativa alejada del frívolo consumismo de las grandes productoras.

La distribución se define como: “... la comercialización de películas destinada a los exhibidores, a su reparto y a la organización de su transporte para su proyección en salas

⁵⁶ Ibídem

⁵⁷ Ibídem

⁵⁸ Ibídem

⁵⁹ Ibídem

comerciales, y a la promoción, dirigida al público, de un filme...”⁶⁰ por lo que el éxito o fracaso económico está directamente relacionado con el trabajo de las compañías y la serie de esfuerzos mercadotécnicos y de promoción en torno a la implantación de una película dentro de la enorme capacidad de posibilidades. La naciente industria del siglo pasado ya consideraba el valor de la distribución del capital filmico debido a su capacidad de convocatoria; desde entonces la industria cinematográfica ha ejercido acciones de control económico en la producción de películas:

En 1909, las 10 compañías de producción más importantes del mundo formaron la Motion Picture Patents Company con el fin de consolidar el control sobre las patentes, el equipamiento y la película virgen, pero también para controlar la distribución cinematográfica. Estas compañías acabaron siendo derrotadas por las «independientes», las cuales, a su vez, se convirtieron en grandes estudios cinematográficos y obtuvieron el control de la distribución y de la exhibición.⁶¹

La producción “independiente” fuera de aquel monopolio se concentró en el *studio system* hollywoodense de la época clásica; sin embargo, las grandes productoras y distribuidoras han perdido espacio por la amplia cantidad de medios de distribución, desde la oferta extranjera, acuerdos de distribución internacionales, así como “paquetes creativos” que impulsan la producción varios presupuestos y financiadas de forma independiente: “Debido a las grandes cantidades de dinero necesarias para financiar y distribuir largometrajes y al gran riesgo que comporta, el criterio económico de las grandes compañías resulta determinante para una cantidad estimable de las películas que vemos y para la calidad de los productos cinematográficos en general”⁶².

Hoy en día la oferta cinematográfica está dominada por grandes conglomerados de medios de comunicación y entretenimiento en el cual *The Walt Disney Company* es el grupo líder en el mundo, acompañado por grupos como: *Sony Pictures Entertainment (Columbia & TriStar)*, *Paramount Pictures* y *Warner Brothers*. Las grandes campañas de distribución, marketing y publicidad buscan colocar las producciones en mercados altamente lucrativos, lo que a su vez conlleva un control creativo sobre las películas. La financiación de las

⁶⁰ Ibid., p. 171

⁶¹ Ibídem

⁶² Ibídem

obras está fuertemente influenciada por los intereses económicos de la industria cinematográfica. Por otro lado, las producciones más pequeñas, que a menudo se consideran independientes, quedan a merced de los intereses y los períodos de rentabilidad establecidos por los grandes conglomerados mediáticos para la distribución masiva. Sin embargo, también existen compañías de distribución especializadas en ciertos tipos de películas, como producciones extranjeras, experimentales, educativas y pornográficas, que, dentro de sus áreas de especialización, siguen replicando los modelos de promoción y mercadeo.

La exhibición es el “Pase público de una película, generalmente ante un público de pago en una sala comercial”⁶³. Esta se relaciona directamente con el espacio y le da una relevancia particular al colectivo, así como lo masivo de la experiencia, la cual siempre se trató como un lugar de ocio a cambio de una transacción monetaria. A principios del cine sonoro las grandes compañías productoras distribuían sus películas en sus propias salas de cine; este acto monopólico permaneció hasta que: “En 1948, el Tribunal Supremo, en la Sentencia Paramount, estableció que esta propiedad verticalmente integrada de producción, distribución y exhibición era una violación del comercio justo y, por tanto, era ilegal. La exhibición se consideró una empresa aparte y libre, y esto hizo independientes a las salas”⁶⁴.

El proceso de exhibición también está impulsado por intereses económicos, y con el tiempo, espacios como los programas dobles y los autocinemas han ido desapareciendo en favor de los complejos cinematográficos con múltiples salas, asientos y una variedad de formatos. Actualmente, los acuerdos con las grandes productoras limitan los espacios disponibles para las producciones alternativas, no comerciales o de género. Últimamente los modelos de exhibición se encuentran en una crisis debido a la caída de los ingresos en taquilla causada por las complicaciones del sistema sanitario y la democratización de las plataformas de *streaming*, un fenómeno todavía en escrutinio y análisis.

En medio de esas formas de producción, de forma casi orgánica, la producción en masa de bajo presupuesto está alentando la creación cinematográfica en México, surgiendo así un nuevo cine de explotación orientado a la temática de la narco cultura, vendido a los

⁶³ Ibid., p. 213

⁶⁴ Ibídem

inmigrantes y descendientes en Estados Unidos de los cuales extraen sus guiones de los conocidos corridos de la cultura popular, graban de forma masiva y barata para distribuir en Estados Unidos obteniendo suficientes ganancias para mantener la cadena de producción.

2.2.2 El entretenimiento

Dentro de la tradición académica de los estudios cinematográficos, ricos en análisis semióticos alrededor de la imagen y el lenguaje audiovisual, el uso de esos instrumentos en la configuración de un texto sujeto a la lectura se ha decantado por la interpretación textual del medio con el fin de desacreditar ciertos efectos y técnicas, separando al arte-cine del producto-cine; no obstante ¿cuál es la intención real de la separación? Cualquier producción fílmica es producto de una inversión y distribución; asimismo el interés creativo del quehacer cinematográfico siempre es el entretenimiento, o pensado de otro modo, el goce de la experiencia. La cultura como bien económico, como patrimonio y sujeto de consumo, ha servido como elemento de enlace en las relaciones políticas y sociales de los grupos, convirtiéndose en medio de propaganda o ejercicios de coerción entre estados, grupos sociales e individuos.

La *industria cultural* como concepto aparece en 1944 con el ensayo “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en el que Theodor W. Adorno y Max Horkheimer describen cómo la cultura de masas dentro de su propio sistema tanto en sistemas fascistas como capitalistas tiene por objetivo principal vender productos e ideologías a través de los medios de comunicación para asegurar la obediencia de los individuos a los intereses del mercado. Los grupos de personas son controlados por este sistema y obligados a comprarlo para formar parte de él. La crítica de la ilustración que hacen en su texto Adorno y Horkheimer se centra en la manipulación y explotación de la naturaleza y el conocimiento con fines mercantiles; esta relación utilitaria con la naturaleza se refleja en los medios de comunicación.

Una de las funciones del complejo industrial de los medios de comunicación es proporcionar distracción, con la intención de evitar la reflexión. Se busca excluir cualquier duda sobre la necesidad del producto, y a través de esta manipulación se legitima el sistema, promoviendo la conformidad y el control social. La estandarización del producto y

del consumo cumple con todas las supuestas "necesidades" de los individuos mediante la producción en serie.

La democratización de la información da como resultado la democratización del consumo. La conciencia individual está al servicio de la economía actual, la misma industria cultural permite la constitución de su propio público, ofrece una jerarquía de cualidades en serie fácilmente reconocibles por sus consumidores con la implementación del "género", facilitando el acercamiento a una apropiada clasificación de su consumo sin perder su uniformidad.

... los elementos sensibles, que se limitan a registrar la superficie de la realidad social, son ya producidos según el mismo proceso técnico de trabajo y expresan su unidad como su verdadero contenido. Este proceso de trabajo integra a todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela preparada ya en vistas al film, hasta el último efecto sonoro. Es el triunfo del capital invertido. Imprimir (...) su omnipotencia en el corazón de los desposeídos en busca de empleo es el significado de todos los film independientemente de la acción dramática que la dirección de producciones escoge de vez en cuando.⁶⁵

El trabajo de interpretación y asimilación del producto es un fantasma del sistema que ha esquematizado y clasificado previamente dentro de la misma producción; este se ata en una serie de expectativas de confort y satisfacción, que son los elementos con los que juega la agencia de la misma industria, que estructuran el entretenimiento. Existen múltiples modelos de lectura e interpretación con los cuales la crítica cinematográfica desestima el entretenimiento como medio de intercambio comercial, puesto que se vale de la conexión emocional como intermedio de construcción de productos, consumos, a través de repeticiones de esquemas que fácilmente se identifican con grupos focalizados específicos. El cine que desborda estos esquemas, constantemente alabado en espacios de valoración artística, es también una reproducción esquemática de modelos, fácilmente reconocibles entre los consumidores asiduos de estos espacios, puesto que el consumo no se aleja de las nuevas invenciones artísticas: "El film no puede entenderse aisladamente como una forma

⁶⁵ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; MURENA, Héctor A. *Dialéctica del iluminismo*. Sur, 1971., p. 36

artística «sui generis», sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica.”⁶⁶ Si bien la sospecha al momento de acercarse al cine como arte puede considerarse ácida, los posteriores trabajos de Adorno no quitaron el dedo del renglón al observar los productos culturales dentro de la cultura de masas; simplemente la estética misma no puede escapar del sistema que la cobija. El mundo entero está leído por la visión de la industria y su lectura económica.

La técnica cinematográfica ofrece visiones completas e integrales en la duplicación de los productos estandarizados en serie, lo cual hace creer que el mundo exterior a estos es simplemente una prolongación de la “realidad” expuesta en el cine; el discurso crea formas de afrontar la realidades, es una reproducción mecanizada en propósito de la acumulación de distracción y entretenimiento de las masas: “Al no reconocer más que los detalles acaba con la insubordinación de éstos y los somete a la fórmula que ha tomado el lugar de la obra. La industria cultural trata de la misma forma al todo y las partes. El todo se opone (...) a los detalles...”⁶⁷ La vida ya no puede distinguirse de la cinematografía, esta termina influyendo en los hábitos y formas de representación de la vida cotidiana; el consumo de cine introduce una experiencia específica, una perspectiva ideológica que no distingue el mundo histórico del mundo ficticio.

Las fórmulas narrativas y dramáticas, respaldadas por un modo de representación específico, se basan en la simplicidad de conocer los puntos clave o situaciones desencadenantes que conducen a un desenlace, una recompensa y una identificación. A lo largo de una educación audiovisual, a la cual hoy en día no se puede escapar debido a la abrumadora cantidad de pantallas a las que estamos expuestos durante toda nuestra vida, se aprende esta fórmula, que es parte del sistema de consumo capitalista. La recompensa y la necesidad están intrínsecamente vinculadas a la estructura misma de producción. La omnipresencia de los estereotipos es otro elemento bien establecido en la estructura repetitiva, que se encuentra plasmada en manuales de guion y en las formas de vender una idea a un productor. Estas transacciones están orientadas a repetir lo ya conocido.

⁶⁶ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Editorial Fundamentos, 1981. 4ta edición, 2005. Madrid, p.13

⁶⁷ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; Óp. Cit., p. 37

El *amusement*, como lo mencionan Adorno y Horkheimer en el texto, es el entretenimiento, la capitalización de la diversión, el bien de consumo de la industria cultural, sobre el cual ejerce su poder sobre los espectadores, necesidades de un público cuidadosamente adaptadas a las cifras de venta y distribución, sostenidas por la industria de la diversión.

El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. Solo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*.⁶⁸

A partir de la visión de Adorno sobre el modelo de vida estadounidense y su crítica a los medios de comunicación de masas, se puede entender que el entretenimiento es una transacción segura entre la fuerza laboral y los medios de producción. El cine se convierte en el núcleo de la compleja relación capitalista de la industria cultural, ya que ofrece lo que los consumidores desean, desplazando así la reflexión crítica. De manera ingenua, se es incapaz de reconocer las múltiples capas discursivas y se ignora la discontinuidad de la realidad ficticia. El cine expone cuidadosamente el placer, el deseo y la satisfacción, que se encuentran meticulosamente integrados en los modelos de creación:

La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca. Al exponer siempre de nuevo el objeto del deseo, el seno en el sweater o el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, se ha convertido desde hace tiempo en puramente masoquista. No hay situación erótica que no una a la alusión y a la excitación la advertencia precisa de

⁶⁸ Ídem., p. 44

que no se debe jamás llegar a ese punto. (...) Las obras de arte son ascéticas y sin pudores; la industria cultural es pornográfica y *prude*.⁶⁹

Defender el uso de la belleza como forma de explotación comercial, por medio del erotismo, la sugerencia, el gesto y el rostro que fue cuidadosamente escogido fotografiado e iluminado, significa la exteriorización de la imagen como activo del lenguaje, diálogo que surge en medio de la representación no de una realidad, sino de la pretensión del discurso aprehendido sesgado por la visión de una estructura social, política y económica, con sus propias agencias e ideologías, intercambiadas entre los individuos no interesados en leer el texto de forma consciente y de forma entera.

En aquel vaivén del entretenimiento, el placer visual es la moneda de intercambio en la expectativa del sujeto de consumo, el hombre cisgénero heterosexual, de cuya educación audiovisual se ha filtrado en las expectativas de todos los consumidores, sin importar su género o preferencia sexual. El cine en su discurso ha sabido vender ciertos placeres, así como ocultar los disidentes, el contexto de la industria cultural ha servido como catalizador para la implantación de ciertas expectativas cotidianas por medio de ficciones controladas, disparadas por la representación consciente del objeto del productor de trabajo, el hombre. Adaptada a la funcionalidad, en las películas características de Hollywood la música se convierte de instrumento de las situaciones proyectadas en un remunerador más de la industria cultural:

Toda la música en el film está bajo el signo de la funcionalidad y no bajo el de un «alma» que se expresa cantando. Del compositor de música para películas no se puede esperar una inspiración lírico-poética, y, además, esta clase de inspiración iría en contra de la función de adorno y de servicio que es lo que la praxis de la industria exige en realidad al compositor.⁷⁰

⁶⁹ Ídem., p. 46

⁷⁰ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. Óp. Cit., p. 22

Capítulo 3. Violencia en la cinematografía

3.1 El asesino

Las películas de género, particularmente las de terror, reflejan un contexto social específico que se caracteriza por un estado político centralizado y cerrado. Estas películas abordan una serie de miedos arraigados relacionados con la distinción de razas y contextos económicos. Existe una marcada división entre la población rural de Estados Unidos y la población urbana concentrada en un puñado de ciudades. Los valores profundamente arraigados de puritanismo, misoginia y racismo influyen y perpetúan una serie de violencias que se filtran en la mentalidad cultural a través del miedo. Estas representaciones culturales son ejemplos concretos de la ideología dominante y sus implicaciones en la sociedad. Es importante analizar críticamente estas representaciones para comprender cómo perpetúan y refuerzan estereotipos y prejuicios, y así trabajar hacia una mayor conciencia y transformación social.

... esos grupos blancos cargados de valores conservadores y nativistas no solo ocupan ese mundo rural tradicional del campo, las granjas y las pequeñas ciudades del Sur y del Centro sino que en parte, igual que la población negra a la que desprecian y con la que ahora deben competir, se van trasladando a esas grandes ciudades del Norte, modernas, industriales, llenas de una modernidad y unas nuevas formas de vida que les parecen pecaminosas, que les inspiran mucho miedo y les generan un gran rechazo, pero en las que creen que es también más fácil encontrar trabajo mejor pagado e incluso mejorar socialmente; algo que no siempre resulta verdadero porque no todos lo logran; y en esos casos, el fracaso incrementa en ellos su rechazo por ese nuevo mundo urbano de ocio, de pecado, de libertades femeninas y de consumo clandestino de drogas y licores, mundo con cuyos nuevos valores siguen estando en pleno desacuerdo.⁷¹

⁷¹ ACOSTA, Vladimir, *El monstruo y sus entrañas: Un estudio crítico de la sociedad estadounidense*, Editorial Galac, Venezuela, 2020, pp. 537-538

La problemática de la cultura estadounidense que se ata a la industria cultural que dispersa los discursos históricos de las fantasías violenta del miedo instaura a las producciones culturales en un discurso de odio sostenido en la superioridad ideológica: “La pureza racial fue desde el comienzo tema sagrado para la sociedad estadounidense blanca, anglosajona y puritana.”⁷² La fascinación de la cultura estadounidense por los asesinos seriales es un fenómeno que ha dejado una marca significativa en la mentalidad colectiva. Esta obsesión se arraigó especialmente en la percepción de la "América profunda", una región alejada de las grandes ciudades y con una identidad propia. Esta representación de la América rural y menos cosmopolita ha estado asociada con el racismo, la misoginia y el miedo social hacia lo diferente.

... en términos de su formulación moderna, ese fundamentalismo cristiano es un producto del país y constituye una de sus más arraigadas expresiones culturales. En fin, que en esa sociedad que pretende ser modelo superior y excepcional de modernidad, de separación de Estado e Iglesia, el dominio de la religión y de la Biblia es total y del mismo participan todas las corrientes y sectas propias del protestantismo.⁷³

Las acciones horrorosas llevadas a cabo por personajes desequilibrados y marginales, que en muchas ocasiones se basan en eventos reales, han alimentado la imaginación y el morbo de la audiencia. Estos asesinos seriales se convierten en símbolos de la oscuridad y la perversidad que se perciben como amenazas latentes en la sociedad. Sin embargo, es importante destacar que esta fijación cultural también puede ser una manifestación de la necesidad de enfrentar y comprender el mal en todas sus formas. A través de las representaciones de los asesinos seriales, se exploran temas como la psicopatía, la violencia y los desórdenes mentales, lo que permite reflexionar sobre la complejidad de la condición humana y los límites de la civilización.

En el afán de construir nuevas narrativas identitarias, algunas figuras perturbadoras como Ed Gein y Ted Bundy han capturado la atención de la sociedad. Estos individuos han sido

⁷² Ibid., p. 143

⁷³ Ibid., p. 27

objeto de un interés morboso y han dejado una marca indeleble en la historia de la criminalidad.

Ed Gein, conocido por sus horribles crímenes y su perturbadora obsesión por los cadáveres, se convirtió en una figura icónica que inspiró películas de terror y personajes ficticios en el cine. Sus acciones macabras y su estilo de vida grotesco han sido retratados y reinterpretados en numerosas ocasiones, lo que ha contribuido a la creación de una narrativa aterradora en la cultura popular.

Por otro lado, Ted Bundy, un asesino en serie extremadamente carismático y manipulador, dejó un rastro de violencia y muerte en su camino. Aprovechándose de la indiferencia social hacia la violencia contra las mujeres, Bundy actuó impunemente durante años, llevando a cabo una serie de asesinatos brutales que impactaron profundamente a la sociedad. Su perfil y sus crímenes se convirtieron en objeto de atención mediática, y su figura se asoció con el miedo y la fascinación en la industria hollywoodense.

Estas representaciones mediáticas y su repercusión en la conciencia colectiva han influido en los temores sociales y en la creación de productos culturales que buscan explorar y explotar los miedos más oscuros de la sociedad. La industria del entretenimiento ha encontrado en estas historias macabras una fuente inagotable de inspiración, perpetuando así la fascinación por el lado más sombrío de la naturaleza humana.

Es importante reflexionar sobre el impacto de estas narrativas y cómo contribuyen a la formación de la identidad cultural. La representación de personajes como Gein y Bundy plantea desafíos éticos y morales en cuanto a cómo se aborda la violencia y la criminalidad en los medios de comunicación, y cómo se puede equilibrar el entretenimiento con una mirada crítica hacia estos temas sensibles.

La figura de Gein sirvió de inspiración para el libro *Psycho* de Robert Bloch. La anécdota de un hombre marginal recurriendo al canibalismo y necrofilia con una imponente figura materna le sirvió a Bloch para hablar de la mente perturbada de Norman Bates, acosado por el recuerdo de su madre termina por asesinar a las mujeres que se cruzan en su camino. Unos años más tarde, el británico Alfred Hitchcock dirige su emblemática *Psicosis* (1960), esta película terminó por cimentar las bases y estructuras sobre las que la figura del asesino

serial encontraría su lugar en el cine. Si bien los asesinatos cometidos por Norman Bates no son numerosos, la forma en que se presentan en la narrativa cinematográfica subraya su origen en un ambiente represivo y en la disforia de género causada por la presencia dominante de la figura femenina en su vida. Esta disonancia entre su deseo y su represión lo lleva a travestirse como mujer y a asesinar a aquellos que representan objetos de su deseo. Esta representación preconcebida en la cultura del odio hacia las mujeres como motivación asesina se hace eco de casos como el de Ed Gein.

Esta historia encuentra una nueva representación literaria en la novela *El silencio de los corderos* de Thomas Harris, que luego fue adaptada al cine en 1991 bajo la dirección de Jonathan Demme. En esta adaptación, el asesino, inspirado también en la figura de Ed Gein, es un personaje transgénero que ha sido rechazado en su solicitud de una operación de reasignación de sexo. Como resultado, asesina a mujeres con el fin de utilizar su piel para confeccionar su propio cuerpo femenino. Esta representación cinematográfica refuerza la conexión entre la violencia, la identidad de género y los prejuicios arraigados en la sociedad.

Estos antecedentes establecen la idea de una psicopatía surgida de una frustración sexual reprimida. La película "Psicosis" hereda el arquetipo del personaje masculino aparentemente funcional pero socialmente marginado y torpe, quien oculta una agresión homicida dirigida especialmente hacia las mujeres. A partir de su estreno en 1960, junto con la película "La masacre de Texas" en 1974, el subgénero del *slasher* comienza a tomar forma, incorporando los ideales del terror de la Guerra Fría, el miedo nuclear y el intervencionismo estadounidense en Vietnam. Estos eventos históricos reflejan un temor social y un interés ideológico, aunque la mentalidad subyacente sigue arraigada en los valores de los años cincuenta.

En 1963, el director Herschell Gordon Lewis presenta *Blood Fest*, una película que marca la transición del cine de explotación convencional a una manifestación más violenta. Esta película se centra en una excesiva cantidad de sangre, desnudos femeninos gratuitos y una considerable dosis de violencia y asesinatos. En esta etapa, la trama simple pasa a un segundo plano, y lo realmente importante es la capacidad de mostrar cada vez más sangre. A pesar de tener un presupuesto y tiempo de rodaje limitados, surge el cine *splatter*, que

combina elementos de comedia corporal (*slapstick*) con la destrucción del cuerpo humano como una propuesta artística. La industria cinematográfica capitaliza los miedos proyectados por la sociedad, ya que estas películas atraen constantemente a una audiencia ávida de este género y no requieren grandes inversiones económicas. Es en este contexto donde se desarrolla la representación del asesino como figura central.

En el típico *slasher*, un demente enmascarado –y armado con un cuchillo, machete o cualquier otro objeto punzocortante– se dedica a acechar y dar cuenta de un grupo de jóvenes atractivos de maneras “creativas”. Para Adam Rockoff, autor de *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film 1978-1986*, sin embargo, lo cierto es que el *slasher* no es fácil de definir: se trata de un género “duro, problemático y ferozmente individualista”. Al igual que los asesinos mismos.⁷⁴

La película *La masacre de Texas* (1974), considerada como una de las primeras películas emblemáticas del género *slasher*, encuentra su resonancia en la figura de Ed Gein y su infame reputación en la cultura popular. Gein, conocido por confeccionar muebles y objetos utilizando la piel de cadáveres exhumados del cementerio local, se convierte en una inspiración para el personaje central de la trama.

La historia sigue a cinco jóvenes que deciden aventurarse en los inhóspitos territorios de Texas para visitar la antigua casa de sus abuelos. En su camino, recogen a un autoestopista que afirma trabajar en el rastro local, pero su extraña actitud comienza a incomodar a los viajeros. Finalmente, tras atacar a uno de ellos, Franklin, el hermano en silla de ruedas de Sally, la única sobreviviente, decide expulsarlo del vehículo. La trama de la película se caracteriza por su simplicidad y sigue un patrón reconocido en el género *slasher*, donde un grupo de jóvenes se encuentra en un entorno aislado y son perseguidos por un asesino siniestro. En este caso, la tensión se construye a medida que los protagonistas enfrentan peligros y horrores inimaginables en su intento por sobrevivir a la masacre.

⁷⁴ CAMARILLO Antonio, “El retorno del género *slasher*: la noche en que ellas volvieron a casa”, *Cine Premiere*, México, 2022, revisado en <https://www.cinepremiere.com.mx/genero-slasher-muerte-muerte-muerte-y-halloween.html> 10 de octubre de 2022

Esta cinta introduce un nuevo tipo de asesino: el monstruo sin personalidad, encarnado en el conocido *Leatherface*, casi una criatura sin identidad, sin diálogo, sólo una serie de movimientos torpes que termina por amenazar a los protagonistas con una sierra de gasolina, la imagen abyecta de la violencia extrema que usa una máscara de piel humana exageradamente maquillada.

Este monstruo es reconociblemente humano, pero virtualmente indestructible, puente sobre natural de la maldad pura, sin determinación más que la violencia de asesinar; en este caso se trata de un estado casi infantil que es explotado por su capacidad de matar, tratado como un animal por los suyos. *Leatherface* es el hermano del autoestopista anterior; ninguno presentó signos de disforia de género como los asesinos calcados del Norman Bates de Hitchcock, ambos parecen atrapados en una mente infantil. No hay una prevalencia en el asesinato de mujeres; sin embargo, cinematográficamente, las muertes y torturas que nos detenemos a observar son las femeninas; los hombres del grupo mueren fuera de cámara o simplemente desaparecen.

Las películas que se produjeron a principios del siglo XXI y que revistan nuevas versiones de los “clásicos” *slasher* hacen un hincapié en el carácter infantil del asesino de la sierra. El remake precuela del 2010 le da un nombre al asesino, así como una historia de origen: su madre ha dado a luz en el rastro de la localidad durante su jornada laboral; el recién nacido es desechado junto con la basura del establecimiento, pero es rescatado por una mujer de bajos recursos que aparenta algún retraso intelectual para criarlo como el hijo de una familia marginal reconocible a los llamados *rednecks* o *white trash* de la “América profunda”. Es tratado de *imbécil* por su familia adoptiva y termina trabajando en el mismo rastro donde nació como máquina descuartizadora de la carne de los animales que ahí son sacrificados. Se le da un tratamiento de origen a la maldad y misantropía de la familia asesina, obligada por cuestiones económicas y marginación social al canibalismo. El terror social es producto de las desigualdades económicas y sociales del sistema; sin embargo, no inyecta ningún tipo de crítica al respecto. Estos lugares desolados son incómodos amplios, una propia imagen de que nada puede salir bien; la historia terrible que ocurre antes de los acontecimientos de la familia está fijada en el espacio de la película, que en el laberinto oscuro y sinuoso

Into such houses unwitting victims wander in film after film, and it is the conventional task of the genre to register in close detail the victims' dawning understanding, as they survey the visible evidence, of the human crimes and perversions that have transpired there. That perception leads directly to the perception of their own immediate peril⁷⁵

Las armas de fuego no aparecerán en manos del asesino, puede que sirvan de ayuda a proteger a las jóvenes víctimas; sin embargo, éstas, al igual que cualquier otra ayuda mecánica como elevadores, teléfonos, alarmas o autos no funcionaran en ningún momento crucial. El asesino preferirá los objetos cortantes, armas blancas, simples y penetrantes como cuchillos, hachas o picahielos que implican la cercanía del ataque, que son extensiones del cuerpo que coloca al atacante en un estado primitivo y animal. El *slasher* evidencia una fascinación con la carne y la piel que nos deja ver, con la ayuda de efectos especiales y prostéticos, el cuerpo abierto.

3.1.1 La chica final

Las víctimas van en aumento conforme se asienta el género entre las películas de terror. Donde la que fue la única víctima en *Psicosis: Marion Crane*, y su emblemático asesinato, hasta las catorce víctimas de la tercera parte de *Viernes 13* convirtiéndose en una serie de hermosas mujeres violentamente asesinadas, en quienes comenzaron siendo adultos para que con la serie de secuelas se fueran convirtiendo adolescentes. La fijación sexual de las víctimas mujeres comenzó con Marion Crane quien muere en su momento vulnerable desnuda en la ducha.

La destrucción de la víctima temprana se virtualiza al incluir el sexo en la narración. Estos adolescentes buscan un espacio ilícito para estar, directamente tener relaciones sexuales o transgredir las leyes de los adultos, inmediatamente o después del coito son asesinados. Matar a aquellos que buscan sexo sin autorización es un motivo genérico del *slasher film*. Las mujeres hermosas y voluptuosas son la marca de la víctima perfecta, deben ser el prototipo de *damisela en peligro* y sexualmente libres, es la estética de belleza femenina

⁷⁵ CLOVER, Carol J *Men, women, and chainsaws*. Princeton University Press, 2015, pp. 30-31

como adorno del deleite visual: "...‘tits and a scream’ are all that is required of actresses auditioning for the role of victim..."⁷⁶ El fetiche de la joven bella muerta comenzó como un tropo literario del que se afianzó Hitchcock para retratar el sufrimiento de sus mujeres rubias por las que son famosas sus películas; detrás no hay personaje real sino un motivo para la postura estética.

As horror director Dario Argento puts it, "I like women, especially beautiful ones. If they have a good face and figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man." Brian De Palma elaborates: "Women in peril work better in the suspense genre. It all goes back to the Perils of Pauline. . . . If you have a haunted house and you have a woman walking around with a candelabrum, you fear more for her than you would for a husky man." Or Hitchcock, during the filming of *The Birds*: "I always believe in following the advice of the playwright Sardou. He said, 'Torture the women!' The trouble today is that we don't torture women enough."⁷⁷

A los directores del género no les interesan los temas y el crecimiento de sus personajes femeninos; utilizan la belleza inalcanzable de las actrices como pretexto de orden artístico alrededor de escenas violentas como fantasías estéticas por lo que la lectura sexista del género no es intercambiable; cimbra fuertemente en la percepción del espectador diseñado para aspirar al placer de la pantalla.

Los hombres y varones adolescentes también mueren accidentalmente cuando se meten en el camino del asesino o intentan detenerlo; cuando atraviesan un territorio prohibido, se introducen por su cuenta al matadero. Mueren porque cometen errores; sin embargo, hay personajes que mueren porque son mujeres. Los personajes masculinos son despojados de personalidad, algunos, incluso figuras de autoridad, son vistos como incompetentes; ninguno permanecerá con vida al final de la película.

Existen personajes que, por su condición como mujer, relacionada con alguno de los personajes o indirectamente con el asesino hay una fijación por ellos. En la película "La

⁷⁶ Ibid., p. 35

⁷⁷ Ibid., p.42

masacre de Texas” hay una fijación peculiar en el personaje de Sally, quien no es inmediatamente desmembrada como sus compañeros; se toman tiempo de secuestrarla, sentarla en la mesa armada con partes humanas, explicarle la situación de la familia e intentar que el abuelo la desnude y drene su sangre como antiguamente se hacía en el matadero en el que trabajaba. La cámara se detiene en su rostro registrando el terror, se detalla la violencia contra ella y repara poco a poco en sus gritos que son muy importantes.

Normalmente la cámara en primera persona representa el campo de visión del asesino, vemos todo a través de sus ojos, el espacio es poco comprensible, en *Psicosis*, la vista de Marion Crane es a través de los ojos de su asesino; la observa sin su consentimiento en un momento de total vulnerabilidad para su placer sexual frustrado. En *Viernes 13*, en la primera parte, todos los asesinatos son en primera persona, detallando en el proceso el acto de violencia como el perpetrador.

A phenomenally popular moment in post-1974 slashers is the scene in which the victim locks herself in (a house, room, closet, car) and waits with a pounding heart as the killer slashes, hacks, or drills his way in. The action is inevitably seen from the victim's point of view; we stare at the door (wall, car roof) and watch the surface open to first the tip and then the shaft of the weapon. (...) The penetration scene is commonly the film's pivotal moment; if the victim has up to now simply fled, she now has no choice but to fight back.⁷⁸

Clover habla del cambio en el proceso de identificación con el espectador. Representar el miedo a partir de la situación con la forma y el movimiento de la cámara, el punto de vista funciona como estabilizador y desestabilizador: esto nos vincula con la experiencia del terror que divierte tanto a las audiencias. La ambientación, la cámara, el espacio y la visibilidad concretan el proceso de identificación del espectador. Objetivar a la mujer hace que el espectador se identifique contra ella.

La sobreviviente, la llamada Chica final (*final girl*), es la heroína de la trama del *slasher* moderno quien lucha contra el asesino y sale victoriosa, quien vence al mal mismo; avanzando la película el punto de vista es el de ella, al escondernos junto con ella lo

⁷⁸ Ibid., p. 31

objetivo se vuelve subjetivo y la experiencia se vuelve real, el asesino es expulsado de la visión narrativa, ya no simpatizamos con él, la catarsis de la victoria final con la muerte del asesino es más efectiva. Todo el proceso de construcción cinematográfica mira con admiración a la heroína.

She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is an abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued...⁷⁹

Si el espectador puede identificarse fuera de las marcas de género ¿por qué en pantalla los sexos no son intercambiables? Si supuestamente la experiencia del terror no tiene género ¿por qué se hace especial énfasis en el propósito fálico del asesino? Existen asesinatos masculinos en pantalla, pero hay una especial fijación en el cuerpo femenino y su sufrimiento. Esto no es accidental; una de las marcas del cine de explotación es mezclar la violencia y el sexo, fusionando películas de pornografía ligera con descuartizamientos violentos. En *La masacre de Texas*, los hombres mueren fuera de cámara, son arrastrados a extrañas habitaciones para después aparecer muertos o se pierden de la vista de sus compañeros, en cambio hay que detenernos a ver el horror en los rostros femeninos con quienes se es especialmente violento.

La *final girl* es representada de una forma no completamente femenina, fuera del interés masculino, no tiene un particular atractivo visual, se separa de las otras chicas y algunas ocasiones incluso su nombre es poco femenino, es reticente al sexo a diferencia de sus compañeras; es más lista que el resto, más competente y más práctica, la única que presiente que sucede algo malo, que hay peligro. La acción narrativa gira en torno a la relación de la *final girl* con el asesino y establece un progreso y cambio psicológico en los acontecimientos que experimenta. Realiza la investigación y tiene la revelación del

⁷⁹ Ibid., p. 35

asesino, los demás mueren sin conocer las circunstancias, lucha con el asesino en inteligencia y astucia para triunfar sobre el mal. No es una representante de la feminidad triunfando sobre la perversión sexual; en algunos casos es quien permanece virgen hasta el final, o no es particularmente la encarnación del deseo sexual.

¿Puede el espectador masculino identificarse con el triunfo de una mujer hermosa que sirva para algo más que su deleite? ¿Podría identificarse con un hombre femenino? No existen dudas en la representación en pantalla, los hombres son lo típicamente masculino y las mujeres lo femenino, encajan en los roles sociales impuestos y son hegemónicamente atractivos; lo diferente, las disidencia son el epicentro de la maldad: el travestismo, la disforia de género, el deseo sexual no heteronormado: "... he ranges from the virginal or sexually inert to the transvestite or transsexual, and is spiritually divided ("the mother half of his mind") or even equipped with vulva and vagina."⁸⁰ En el propósito de hacer de la violencia hacia las mujeres una propuesta estética ¿donde termina la literalidad?

La chica final está ligada a la represión sexual, es un contexto en el que concretan las ideologías adolescentes sobre los roles sociales y las construcciones simbólicas del sexo-género, la chica final se apropiara de herramientas fálicas con las que el asesino ha ido acabando con sus amigos y los usará contra él. Curioso que el medio del "empoderamiento" sea el falo (cuchillos, sierras, picahielos, machetes): "If the slasher film is "on the face of it" a genre with at least a strong female presence, it is in these figurative readings a thoroughly male exercise, one that finally has very little to do with femaleness and very much to do with phallogentrism."⁸¹

3.1.2 La agencia femenina

El análisis simbólico de las estructuras narrativas del cine slasher revela la representación e identificación visual de los personajes femeninos y plantea la cuestión desde dónde se sitúa el análisis. Se reconoce la falta de agencia femenina debido a situaciones anecdóticas y casuales, así como a la acumulación de malas decisiones. El género *slasher* se caracteriza

⁸⁰ Ibid., p. 47

⁸¹ Ibid., p. 53

por la representación visual de todo lo que puede salir mal en una situación determinada, alimentado por el miedo social a la marginación.

Aunque se reconoce el deseo voyerista de la imagen y la cosificación femenina en el cine *slasher*, que se utiliza como medio de violencia y tortura, es importante señalar que las mujeres son vistas principalmente como objetos estéticos en lugar de seres humanos completos. A pesar de tener nombre y diálogo en la trama, su propósito dentro del género es ser asesinadas de manera espectacular, enfatizando los elementos de terror en ellas, como los gritos, para el entretenimiento de un público mayoritariamente masculino y heteronormativo.

Hay un reencuentro necesario de las experiencias femeninas a través de la corporalidad de la que no se puede desprender y que terminan por guiar las acciones determinadas de la vida: “... en el circo del régimen binario heteropatriarcal a las mujeres les corresponde el papel de la bella y de la víctima...”⁸² La experiencia del terror no tiene sexo, pero sí género. El miedo a la mutilación está delimitado por la ideología que marca la narrativa de los personajes en la trama; un hombre heteronormado y hegemónicamente masculino, tendrá una experiencia vulnerable distinta a la de un hombre con rasgos femeninos y homosexual. Lo diferente es identificado como malo en la disforia de género de los asesinos en el cuerpo transexual: “... mi subjetividad, mi cuerpo, mi psique, fueran considerados, según el saber que ustedes profesan y defienden, como patológicos”⁸³.

Existe una dimensión política significativa en la vida y la muerte que está intrínsecamente ligada a la corporalidad en la que ocurren. La discusión sobre el análisis corporal desde una perspectiva feminista en el cine, a través de ejemplos tan específicos, debe plantear suficientes cuestionamientos para evitar que el enfoque se vuelva ingenuo o manipulador. Es fundamental detenerse a comprender las razones detrás de la representación de las realidades trans y asumir la responsabilidad de brindarles voz y espacio en la conversación.

... «hombres heterosexuales blancos y burgueses en el psicoanálisis», puesto que la mayoría de los discursos psicoanalíticos giran en torno al poder discursivo y

⁸² PRECIADO, Paul B. *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama, 2020, p. 27

⁸³ *Ibid.*, p. 31

político de ese tipo de animales necropolíticos masculinos que ustedes tienen tendencia a confundir con el «humano universal» y que han sido, al menos hasta ahora, el sujeto de enunciación central de los lenguajes y de las instituciones psicoanalíticas de la modernidad colonial.⁸⁴

El análisis se encarga de situar a los elementos narrativos en las expectativas necesarias para desempeñar un papel relevante en el argumento cinematográfico. Esto se aplica especialmente a los dos actores más importantes del género *slasher*: el asesino y la última sobreviviente. A lo largo del tiempo, la última sobreviviente ha ganado mayor agencia en su lucha contra el mal, adaptándose a las épocas que representa.

No es la intención darle lecturas sospechosas al cine de género *slasher* que se produce con poco presupuesto y que pretende intereses inmediatos y sencillos, sino usar como pretexto esa cultura generada alrededor y que particularmente se consume de formas muy específicas para hablar de las condiciones del cuerpo en el cine, en particular el cine que muere o es violentado. Hay una agenda crítica del género en el análisis de una película, porque el contexto que la produce está en inserto en una narrativa heteronormada y un sistema patriarcal: “El goce de estos filmes consiste pues en exorcizar los temores de su audiencia masculina al hacerlos explícitos, mientras los espectadores se hallan a salvo en sus butacas”⁸⁵.

El desgaste del género necesitó de nuevas narrativas que avanzan con la audiencia, las muertes aumentaron, la violencia fue cada vez más explícita y la necesidad de catarsis final en la muerte del asesino ocupaba de una protagonista más involucrada con la violencia hacia el asesino, pero en el afán del empoderamiento situado en la experiencia, porque la experiencia femenina no existe en la trama sino la imagen preconcebida de una acción determinada la cual nunca dejó de ser masculina. Los personajes femeninos no son particularmente brillantes, los personajes masculinos carecen de personalidad, el entretenimiento es verles cometer errores, entrar a donde no deben y enfrentarse a la maldad. El diálogo entre representación y análisis es el primer camino a transitar desde la

⁸⁴ *Íbid.*, p. 20

⁸⁵ PASZKIEWICZ, Katarzyna. la violencia y su doble: víctimas y agresoras en el cine popular 1. *Violència i identitat*, 2017, p. 105

lectura que hace Clover cuando mira hacia las mujeres en el cine violento; el cuerpo y el discurso se entremezclan aun en la ausencia visual, pero las metáforas del miedo, el sexo y el deseo son permanente para el goce y el entretenimiento.

3.2 La venganza

En el libro anteriormente citado, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Clover introduce su texto partiendo de *Carrie*, película de 1976 dirigida por Brian de Palma y basada en la novela homónima de Stephen King, en la que la protagonista enfrenta una encarnizada venganza en contra de sus compañeros de preparatoria que la ridiculizaron por años. Ocurren aquí una serie de problemáticas en torno a las dinámicas sociales de las mujeres jóvenes, que explotan debido al tratamiento de sus cuerpos y sus procesos; la sangre menstrual es el punto de partida, la referencia en cuanto a la sexualidad. Carrie vive en la dominación y sumisión, primero ejercida por su madre y después por la sociedad estudiantil, la violencia que inflige la madre a Carrie por ser una “mujer” que en su abyección representa la tentación de lo sexual y el pecado en los hombres, por medio de la ignorancia, el miedo y los castigos físicos y psicológicos de puritanismo recalcitrante de la visión esquizofrénica del pecado sexual.

La relación de Carrie con las ideologías cristianas de moral aplastante que determina el miedo a su cuerpo y ocultamiento de la sociedad es la que termina por recriminarle ese miedo burlándose de sus actitudes, razón por la cual tomará venganza. Como jueza y verdugo, la protagonista bañada en sangre de cerdo en la icónica masacre del baile de preparatoria es el monstruo a temer y señalar, asesinando a su abusadora madre y convirtiéndose en la leyenda de terror en el condado, siendo enviada directo al infierno, Clover menciona: “But where exactly is the horror here? If "women's liberation is the fear, is Carrie its representative monster, and if she is, who is the victim, and who is the hero?”⁸⁶ La mujer, desde este emblemático ejemplo es el pretexto para encarnar el horror, como víctima o victimaria, necesariamente unido a la representación de la sexualidad, como privación del deseo o motivo de él.

⁸⁶ CLOVER, Carol J. Óp. Cit., p. 4

... lo monstruoso femenino [está] 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 (...) este proceso de abyección de lo femenino [está definido] 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.⁸⁷

El cuerpo femenino es el límite natural del deseo y el pecado, está manchado por la sangre, pero bendecido por ella, ya que posee la capacidad de dar vida, es de temer en el orden de los hombres, pues es tentación y virtud, por lo que esa relación esquizoide con la mujer no es culturalmente aceptada. Carrie es la fantasía masculina de la venganza por medio de la humillación ¿por qué no cabría la empatía en Carrie, si su compañera Sue Snell sí la tuvo por ella? Por empatía o lástima, Sue es torturada con la culpa de la masacre: en la escena final de la película sueña con llevarle flores a la tumba de Carrie, los restos de la casa que destruyó y “envió al infierno” junto con su madre pero que Sue cree que la arrastra también acabando la cinta con el grito de desesperación de la joven.

La venganza femenina, a partir de este hito cinematográfico, se vuelve un tema a tratar en la explotación cinematográfica; da pie al uso de violencia gráfica, escenas sexuales y desnudos gratuitos ¿cuál es el propósito que la cinta de De Palma comience con un repertorio de mujeres jóvenes completamente desnudas retozando en los baños escolares?

Incluso la protagonista es representada como una fantasía de higiene femenina, en una escena que parece más una representación masturbatoria que una práctica genuina de limpieza. Esta escena desencadena el horror corporal asociado con la sangre menstrual. Carrie se siente herida y es humillada por sus compañeras, quienes le arrojan tampones mientras se ríen en cámara lenta. Aunque no se muestra desmembramiento, esta escena conlleva violencia y horror.

La sangre es la tortura de Carrie, su condición de mujer la vuelven el monstruo en sí

⁸⁷ CASTAÑEDA, Ana Patricia, Óp. Cit., p. 148

mismo, ambos unidos en la icónica escena en que termina bañada en sangre de cerdo al ser coronada reina del baile, convirtiendo a la película en un panfleto moral en contra del *bullying*. Un tema recurrente en el cine adolescente y el cine de terror.

Lo abyecto: “la acción de arrojar fuera”. Pretende separar lo propio de lo impropio, en el caso de los fluidos que salen del cuerpo, implican un punto de la completud que es el cuerpo con la naturaleza de lo *otro* que se halla fuera de él. Es por eso que la sangre delimita la acción y el deseo hacia las mujeres; en este caso la menstruación es lo oculto, hablar de ello es un acto personal y solo en el contexto de lo femenino debe suceder, pero el puritanismo religioso le impide al contexto de Carrie siquiera vislumbrar. La violencia de Carrie es abyecta porque tiene carga sexual interiorizada, fuera del deseo heteronormado. La venganza misma está fuera del orden natural de las cosas, existe fuera del plano jurídico y religioso motivada únicamente por situaciones extremas que involucran el corte de la dignidad humana, en el caso de los hombres el acoso a su propiedad: su esposa, sus hijos, su hogar. En el de las mujeres es su cuerpo lo que es corrompido.

Quentin Tarantino usa la venganza como motivación de la mayoría de sus películas, para él es el pretexto de la violencia y arco redentor de sus protagonistas, puesto que bebe de la tradición del cine de explotación de serie B, toma los motivos, pero no hace comentarios profundos al respecto, son fantasías de locura ultraviolenta como pretexto estético; aunque su violencia no es motivada por el sexo, sí es representada por las películas que le precedieron y de las que termina apropiándose. Su épica de venganza más icónica es *Kill Bill* (2003), la cual en dos partes retrata el viaje de una mujer por retribución. Abre con un proverbio *klington*⁸⁸: “la venganza es un plato que se sirve frío” como epígrafe de su cinta que divide en capítulos. Las acciones de su protagonista serán violentas, calculadoras, que se asientan en la tranquilidad y reflexión de sus actos.

La corrupción del mundo de la protagonista parte de una relación romántica, un sentimiento de traición, por el que el maquinador de los actos: Bill, se apodera de su cuerpo y la priva de su hija, dejándola en coma durante cuatro años en los que es sometida a múltiples violaciones por el personal médico, no importa su conciencia, su cuerpo es vendido. La catarsis y la empatía hacia el personaje femenino es construido con la

⁸⁸ Raza extraterrestre ficticia de la mitología de la *Space Opera* televisiva “Star Trek”

narración desordenada de sus actos, de modo que primero vemos sus ataques violentos antes de entender el contexto que los causaron, quitándole en el proceso, su nombre, debemos desear la destrucción de sus enemigos antes de concederle una personalidad.

En la obra de Tarantino, la venganza se presenta de forma descontextualizada y no se profundiza en ella. El aspecto psicológico del estado corporal de la mujer se relega en favor de su papel como madre y la interpretación que se hace de su feminidad. Sus experiencias se reducen al amor y la maternidad, y no toma represalias por el despojo de su identidad, incluso llega a ser enterrada viva en la tumba de otra mujer. Además, su maternidad es idealizada, considerada como el único motivo para abandonar su vida como asesina a sueldo y suficiente razón para que la mujer encargada de matarla le perdone la vida.

Tarantino recurre también al *slasher*, un subgénero del cine de terror de los años setenta que aún hoy se asocia con el universo masculino. Incluso trabajos feministas como los de Carol Clover (1992) o Barbara Creed (1993), que cuestionaron el cliché de que las películas de terror están hechas solamente por y para hombres para satisfacer sus fantasías sádicas-voyeristas contra las mujeres, juzgan «masculino» este género, ya que la mayoría de los espectadores implícitos de estas cintas son chicos adolescentes.⁸⁹

En *Death Proof* (2007), un grupo de mujeres jóvenes, atractivas y violentamente mueren en un accidente automovilístico provocado por un conductor sádico que también es un especialista en acrobacias automovilísticas y utiliza su automóvil "a prueba de muerte" como arma. Este hombre sigue y hostiga a mujeres hermosas, a quienes finalmente asesina con su automóvil en la carretera. Los automóviles adquieren un valor fetichista que se entrelaza con la cosificación femenina, algo culturalmente aceptado en la idiosincrasia estadounidense. Desde el principio, estos autos representan la virilidad masculina que se ejerce a través del violento asesinato de mujeres.

La persecución en carretera cambia cuando el siguiente grupo de mujeres que identifica el asesino no solo sobreviven a su ataque sino que pretenden obtener retribución violenta hacia aquel que las acosó; ejercen una violencia fuera de los cánones del cine de

⁸⁹ PASZKIEWICZ, Katarzyna, Óp. Cit., p. 105

explotación como ejecutoras del asesinato final, sin embargo la descontextualización de la carga del género es extraña, ya que en ningún momento la mirada del deseo heterosexual las abandona, siempre son sexualizada en el ejercicio de su venganza. El propósito de la película, siempre voyerista de la escopofilia, es la mirada es intrusiva, sexual y objetivante, no trata de empoderamiento o emancipación, sino que les permite la agencia violenta y juguetona por su apariencia.

3.2.1 La violación

La presentación de elementos disruptivos en el deseo heterosexual es lo que incomoda al espectador, la disidencia de lo normal y el deseo acechan a los contenidos que se censuran o prohíben; elementos tabúes como el incesto o la pedofilia es un discurso disruptor que se usa de pretexto a explotar morbosa y monetariamente. La violación no es un tabú, hay una cultura detrás que la normaliza y la promueve dentro del deseo de dominación masculino. Relacionar la psique femenina con el sexo es el error de la segunda ola del feminismo y es la representativa incomodidad que terminó por filtrarse en la estética del cine y su tratamiento del cuerpo femenino como discurso narrativo: "... horror's concretizing nature means that gender will be represented by bodily sex; being impressionable or emotionally open is gendered feminine; therefore, emotional openness will be represented as female bodily openness"⁹⁰.

El sexo puede ser motivador del amor, pero también un pretexto para el odio. No hubo entendimiento cabal de la relación sexual y el coito en la socialización femenina porque el sujeto es despojado de deseo y se le instauró solamente como el objeto receptor de él. La relación de la dominación y el ejercicio de poder en el sujeto masculino es lo que también instaura la cultura que elude e ignora completamente al consentimiento porque el sujeto femenino está despojado de toda agencia sobre su sexualidad.

I spit on your grave es una película del año 1978 en el que una aspirante a escritora es violada en grupo por hombre, violación que en pantalla es retratada con tal veracidad y de forma gráfica que terminó censurada en múltiples territorios, así como directamente prohibida por años. Esta película también sería objeto de *remakes* y secuelas en el siglo

⁹⁰ CLOVER, Carol J., Óp Cit., p. 101

XXI, trayendo a esta particular mezcla de cine *gore*, *slasher* y venganza femenina a la conversación de la agencia femenina, la representación del cuerpo y el diálogo con el sexo y el placer.

En la película, el cuerpo femenino se convierte en un territorio en disputa, donde la violencia ejercida contra él es subvertida y transformada en una herramienta de respuesta y revancha. La película desafía las convenciones sociales y cinematográficas al mostrar a una mujer como protagonista de su propia historia, rompiendo con los estereotipos de fragilidad y pasividad asociados a las mujeres en el cine de explotación. A través de una mirada crítica, se busca comprender cómo esta obra cinematográfica aborda la temática de la venganza femenina y examina las representaciones del cuerpo femenino en el contexto de la violencia y la explotación. Además, se pretende analizar el impacto y la recepción de la película, así como su relevancia en el cine de género y su influencia en obras posteriores que exploran temas similares. Es el camino para reflexionar sobre la representación de la violencia de género en el cine, cuestionando los límites de la representación y explorando las posibilidades de empoderamiento y resistencia que pueden surgir en medio de una narrativa perturbadora.

Incluso en la actualidad, la compleja relación entre el cuerpo, el consentimiento y el placer genera conflictos en el ámbito jurídico y social, permitiendo que los hombres ejerzan violencia y dominación dentro de una cultura que promueve la violencia hacia las mujeres. Esto se debe a que la discusión sobre la sexualidad femenina queda excluida de los ordenamientos sociales que se centran en la naturaleza del amor y las relaciones familiares. Sin embargo, no era la intención del director Meir Zarchi abrir el debate sobre los límites del placer y el consentimiento. Al presenciar una violación en grupo, decide utilizar la fantasía de la venganza como pretexto en el cine *gore*.

Si en sus inicios el cine *gore* pretendió hacer uso del sexo como medio del cuerpo descuartizado, mezclando la pornografía con escenas de desmembramiento, en este caso el cuerpo femenino posee agencia, pero no hay entendimiento de las necesidades y relaciones del coito y la socialización del placer femenino, hay una disociación en la mujer que solo encuentra el empoderamiento y la emancipación con la desaparición de su sexualidad de forma violenta; nuevamente la disforia es la razón para matar; glorifica la violación e incita a futuras incidencias: “There is no doubt that I Spit on Your Grave is an extreme case. But

case it is—an almost crystalline example of the double-axis revenge plot so popular in modern horror: the revenge of the woman on her rapist, and the revenge of the city on the country”⁹¹. El acercamiento a la fantasía es en efecto peligrosa si no se atañe la crítica pertinente, puesto que, para el espectador habitual, insensibilizado ante la violencia, mal interpretará el simbolismo cultural de la violación. Lo visceral y explícito de la violencia es una manifestación del ejercicio de poder y un instrumento neutralizador que despoja de derechos a los interlocutores de esas herramientas políticas. ¿Cuál es el contexto social de la violencia en términos femeninos? La relación del deseo sexual con la mentalidad femenina, en el que se eludido con el fin de dar paso al deseo heterosexual masculino debido.

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, despojándose de su poder (castración simbólica) y convirtiéndose en una figura monstruosa más.⁹²

Vagina dentada (Teeth) es una película del año 2007, dirigida por Mitchell Lichtenstein, que trata de una joven cristiana que en un intento de violación le arranca el pene a su agresor con su vagina debido a una condición llamada justamente “vagina dentada”. Dawn, la protagonista, no solo es parte de un grupo cristiano que promueve la abstinencia entre las jóvenes también ostenta un anillo de “pureza” que se le dio en una reunión del grupo, por lo que tiene un miedo descomunal al sexo; ese nerviosismo y miedo a la violación es justamente lo que causa el método de protección sacando los dientes de su vagina que se contraen cuando acepta la actividad sexual. Sin embargo, los acercamientos a este son sin su consentimiento por lo que ha arrancado los dientes de su ginecólogo además del pene de su agresor. Con ese conocimiento emprende una búsqueda de venganza debido a la reciente

⁹¹ Ibid., 115

⁹² CASTAÑEDA, Ana Patricia, Óp. Cit., p. 149

muerte de su madre, en una cruzada de aniquilación fálica hacia los hombres siempre posibles agresores sexuales.

La represión sexual, simbolizada por el miedo a la castración y la penetración, es utilizada como medio para representar el placer. En el caso de Dawn, la masturbación no provoca la aparición de dientes en su vagina, pero el miedo subyacente a la violación y al poder masculino se convierte en el vehículo de su empoderamiento. Ella busca preservar su pureza en lugar de buscar su pleno desarrollo como mujer. Aunque podría estar en sintonía con su cuerpo, el puritanismo cristiano y el temor cultural hacia el poder sexual de los hombres la separan de esta conexión. En la tradición cinematográfica, existe un consenso en que las mujeres son consideradas mejores víctimas. Sin embargo, es importante analizar más a fondo el papel de las mujeres en el cine y desafiar estos estereotipos para promover una representación más equitativa y empoderada.

Capítulo 4. El problema del reconocimiento

La aceptación del individuo como un “yo” es el problema sobre el cual se habla de “reconocimiento”: el caer en cuenta de la otredad y de la individualidad por medio de las distinción, comunicación y separación; este proceso en la psique humana es la estructuración de la individualidad, una problemática social enmarcada por los complejos procesos de socialización. Sin embargo, el tema a tratar es el uso del medio audiovisual y los productos que ahí suceden en aquella socialización implica el conocer y apropiarse de los deseos normalizados por el discurso insertado en el producto cultural; este deseo es heteronormativo y cisgénero, el cual se vuelve verdad y realidad para el consumidor acrítico e irreflexivo.

La implicación en el orden social como agente vivo y representativo de ese deseo es la represión e invisibilización de las disidencias, este acto de legitimidad y ocultamiento no solo está presente en las interacciones sociales, se reproduce en el consumo constante, tanto del entretenimiento como de la cultura en general; es por tal que la crítica de género es pertinente en el análisis de las narrativas del cuerpo expuestas en el discurso cinematográfico. La representación de esa corporalidad es también un medio de aprendizaje en el complejo proceso del reconocimiento y de la subjetividad. La interpretación del mundo sucede en la réplica de las verdades que se han dejado bien asentadas en la educación audiovisual sostenida en el consumo de la industria cinematográfica.

Dentro de la misma estructura, el sujeto es un ente de uso y disposición, y como se ha explicado, un objeto de trabajo, de capital y sugestivo al poder; todo este sistema de consumo y representación visual le da legitimidad a la jerarquía imperante, que ordena y normaliza a partir del binarismo sexual; una lectura limitada que ocultó las disidencias y posibilidades de la realidad que le convenía representar, para eludir la existencia aquello que el sistema no lograba clasificar.

El sujeto que se presenta a sí mismo por *otro* que facilita aquel reconocimiento es el proceso que se inicia en el reflejo mutuo, el cual tampoco es “el resultado de la fusión del uno con el Otro (...) ni una proyección que aniquila la alteridad del Otro”⁹³. Esto sucede en

⁹³ BUTLER, Judith , *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006, p. 190

la verbalidad, así como el contexto que lo sujeta que lo transforma de acuerdo a la práctica comunicativa en que se interviene, estas estructuras determinan las relaciones y rupturas con los *otros* y los objetos del deseo. La destrucción puede tornarse también en reconocimiento del deseo en búsqueda de la renovación del objeto en objeto de *deseo* que continúa deseándose así mismo desdoblándose en el proceso.

Dentro de un orden cultural el individuo halla su estructura de acuerdo a las representaciones que acepta, fantasías aceptadas, deseos, vínculos y formas simbólicas del inconsciente. Todo esto articula, crea nudos y distribuye el conocimiento, por lo tanto, el poder. El discurso normativo del cuerpo femenino es un ejercicio de poder. ¿De qué modo ese discurso se reproduce en el acto cinematográfico? Una vez que se ha identificado una tradición discursiva ¿qué disidencias artísticas surgen, critican y pueblan esos discursos para crear nuevos espacios?

Estos discursos en el lenguaje cinematográfico no representan la realidad, pero sí construyen un sistema de significaciones que conforma y ordena las relaciones dentro de él. A través de la identificación con los elementos visuales dentro de la tradición de reconocimiento y representación, se validan ciertas formas y conductas basadas en estereotipos. La construcción social de la corporalidad se ve influenciada por la imagen, el consumo y la normalización, especialmente en el binarismo masculino/femenino, que sustenta ciertas identidades y establece un "modo de ser".

Podríamos entender lo femenino representado en la oposición binaria como lo femenino especular y lo femenino excluido y eliminado de ese conjunto binario cómo lo excesivo femenino. Sin embargo, tales nominaciones no son válidas porque en el último modo, lo femenino, estrictamente hablando, no puede nombrarse en absoluto y, en realidad, no es un modo.⁹⁴

La construcción de "lo femenino" como algo que nunca puede ser realmente representado, está sujeto a las condiciones de legitimidad sexual, repeticiones y reestructuraciones en torno a socializaciones y regulaciones. El "sexo" es una construcción idealizada que se materializa mediante ciertas prácticas a través del tiempo. La mirada de contradicciones de

⁹⁴BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2012, p. 72

la representación femenina, idealizada y filtrada por el deseo masculino ha cosificado el cuerpo como objeto de la realización de la masculinidad; la representación masculina está asegurada pues se vende como la articulación del deber ser del hombre, que aprende a ejercer poder a través de la sexualidad, no solo en su socialización sino en la cultura en la que se inserta.

La mujer como objeto es signo y significación de una identidad heterosexual ininterrumpida, prueba de que el hombre heterosexual no solo nunca experimentó algún otro tipo de deseo ni duda, sino que desplaza la historia preexistente como un rasgo lineal, prueba de que se trata de un “hombre”. El cuerpo se interpreta como *real* solo en relación con una fantasía culturalmente aceptada en los límites del binarismo, instaurada en el lugar de lo “literal” dentro de las normas de género que acomoda los cuerpos en las exigencias y capacidades del *deseo* que sobrepasa los límites del cuerpo físico, su *objeto* se encapsula en el sistema pene/vulva. La discontinuidad entre el placer sexual y las partes del cuerpo implica una imaginación que se encausa en la ocasión en que sucede con el uso de apéndices y transformaciones que le dé una narrativa en la sociedad heterosexual.

El deseo es impuesto a las mujeres por medio de la cultura de masas, y ese deseo es la heterosexualidad compulsiva desde la mirada masculina, la relación con la corporalidad está atada a las expectativas del placer masculino, socialmente aceptado, visual, culturalmente erotizado por la educación audiovisual. El tratamiento de la exterioridad es impuesto por las necesidades del grupo en el poder, por medio de narrativas “románticas” heterosexuales y binarias:

...resultado de una corporización de las normas, una reiteración de normas, una encarnación de la norma racial y de clase que es a la vez una figura, la figura de un cuerpo, que no es ningún cuerpo particular, y también el ideal morfológico que continúa siendo el modelo que regula la actuación, pero al que ninguna actuación puede aproximarse.⁹⁵

El sometimiento del actuar femenino, reflejado en las narrativas que giran en torno al cuerpo en los productos de consumo masivo, impacta de manera significativa en la construcción de identidades individuales y sociales. La identificación con estos discursos

⁹⁵ Ídem., p. 189

moviliza y articula el imaginario colectivo, influyendo en la forma en que son asimilados a través de la educación audiovisual y teniendo un impacto en la psique de los individuos. Sin embargo, existe un movimiento de reapropiación de los medios de expresión por parte de las mujeres, con el objetivo de restablecer una mirada femenina y desafiar las convenciones establecidas. Aunque no ha existido una tradición visual establecida, sí ha surgido una creciente interrogante sobre el consumo generalizado de productos culturales y su representación de género.

Este cuestionamiento busca romper con los estereotipos y patrones impuestos, promoviendo una diversidad de voces y perspectivas. A través de la creación y promoción de obras que desafían las normas establecidas, se busca generar un cambio en la forma en que se representa y se consume la cultura, permitiendo así una mayor inclusión y representación de la experiencia femenina en el ámbito cinematográfico y cultural en general.

El cuerpo humano es el receptor de una ley cultural inevitable que lo somete a una anatomía diferenciada en el contexto del binarismo de género. En este sentido, se podría decir que la cultura ejerce una influencia determinante en la forma en que se interpreta y se asignan significados al cuerpo. El cuerpo es siempre objeto de interpretación y está sujeto a los códigos culturales establecidos, los cuales le otorgan una existencia marcada incluso antes de la aparición de las marcas de género que determinan su lectura y percepción por parte de la sociedad.

La cultura, en su conjunto, establece normas, roles y expectativas en relación al cuerpo, influyendo en la forma en que se construye la identidad y se establecen las representaciones corporales. Estas representaciones y significados culturales pueden variar en diferentes contextos y sociedades, generando una multiplicidad de lecturas y perspectivas sobre el cuerpo humano.

Es importante reconocer que la relación entre cultura y cuerpo es compleja y está en constante cambio. A medida que evolucionan las perspectivas y los discursos en torno al género y la identidad, se cuestionan y se desafían los roles y las concepciones preestablecidas sobre el cuerpo. Este proceso de reevaluación y deconstrucción cultural es fundamental para fomentar una mayor diversidad, inclusión y aceptación de las diversas manifestaciones corporales y de género en nuestra sociedad.

... no tendría sentido definir género como la interpretación cultural de sexo, si éste ya de por sí una categoría dotada de género. No debe ser visto únicamente como inscripción cultural de significado en un sexo predeterminado (concepto jurídico), sino que también debe indicar el aparato mismo de producción mediante el cual se determinan los sexos en sí. Como consecuencia, el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través de la cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre* *cual* actúa la cultura.⁹⁶

La persona adquiere cierta identidad encarnada como una diferencia biológica, lingüística o cultural en la que el género adquiere cierto significado dentro de la interpretación del cuerpo que *ya* ésta sexualmente diferenciado únicamente en relación con el significado del sexo *opuesto*. La mujer se vuelve lo no representable dentro del lenguaje masculinizado falocéntrico, por lo que el género se marca únicamente en contextos concretos especial y socialmente construidos, siempre dentro de las relaciones construidas dentro del marco de lo normal que es lo masculino, que establece toda la estructura de significaciones a las que se somete. El sexo femenino se limita a su cuerpo que se transforma en el instrumento de su libertad; sin embargo, este no corresponde necesariamente a la anatomía binaria. Butler pregunta: ¿a través de qué acto de negación lo femenino se construye como una corporeidad?

Beauvoir afirma que el cuerpo femenino debe ser la situación y el instrumento de la libertad de las mujeres, no una esencia definidora y limitadora. [Beauvoir recoge el ideal nominativo del cuerpo a la vez como una “situación” y un “instrumento” y Frantz Fanon lo adopta respecto de la raza]⁹⁷ (...) la teoría de la encarnación en que se asienta el análisis de Beauvoir está restringida por la reproducción sin reservas de la distinción cartesiana entre libetar y cuerpo.⁹⁸

⁹⁶ BUTLER, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007, pp. 55-56

⁹⁷ “Fanon concluye su estudio de la colonización apelando al cuerpo como un instrumento de la libertad, la cual, a modo cartesiano, es comparable a una conciencia capaz de dudar...” *Ibíd.*, p. 293

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 63

De esa manera el cuerpo estaría marcado por el discurso masculinista forzosamente. En este sentido el cuerpo masculino en su función universal no se encuentra nunca marcado fuera de lo significable. Este punto de partida deja fuera de los discursos de género a las experiencias masculinas, por lo que su condición como objeto de deseo no ofrece una interpretación dentro de la cultura ¿de qué forma es posible desear el cuerpo masculino? ¿Está la mujer como sujeto cultural desprovista de deseo? ¿En qué espacio de la estructura de significado el placer sexual femenino tiene lugar? por lo que de igual manera el objeto de deseo de una mujer hacia lo femenino queda fuera del campo de significación.

4.1 La perspectiva femenina

Los primeros críticos de las teorías autorales partieron de separar la elección consciente de qué ver, algo ineludible por las ilimitadas opciones de consumo. Cualquier educación artística queda desplazada en los intereses de la sociedad, para la cual es importante la producción cultural y sin embargo le niega a los individuos la consciente e interesada participación de ésta, segregando a espacios controlados, estériles e inadecuados para la experiencia personal; en cuanto a la relación de la población con el cine, está queda arrinconada a la banal formación del *blockbuster* representada en carteleras sin conciencia de distribución, de manera que aquella educación audiovisual está atada a las expectativas mercantiles de la industria, la cual busca el manejo de los discursos emocionales para preservar las ideologías que le permitan manipular a los consumidores y a su fuerza de trabajo.

...el cine tiene como objetivo último perpetuar el funcionamiento del sistema, los valores hegemónicos de una sociedad concreta, neutralizarlos, indicar a cada individuo de una comunidad cuál es su lugar y su papel en el entramado social. Parte del dispositivo socio-ideológico en su conjunto que afecta inevitablemente a la constitución de sujeto, (...) podemos decir, crea “una representación imaginaria de condiciones reales de existencia” (Althusser) que crea *reconnaissance* para el sujeto y contribuye a la naturalización del *statu quo* como estructura jerarquizada y jerarquizante.⁹⁹

⁹⁹ COLAIZZI, Giulia. Óp. Cit., p. i

Queda ahogado, entonces, el entendimiento del cine en el concepto del entretenimiento, la crítica del tema y el análisis se pierde en la difusa y pretenciosa representación literaria de poco alcance; la pregunta es ¿Qué le ofrece la crítica periodística a la educación cinematográfica? ¿Acaso han llegado consumidores conscientes, críticos y analíticos capaces de entrever las ideologías que la industria les impone? El papel de la crítica feminista no es la imposición de cuotas sino el desembocar en la reflexión constante de los discursos en qué son presentados. Hay un hueco en las perspectivas nuevas puesto que carecen de la reflexión pertinente con conciencia postcolonial, de raza y de clase.

El desarrollo de la teoría filmica feminista en los últimos treinta años se puede entender como parte de la dimensión pragmática del cine como modo de representación, discurso e institución, y como parte integral del acto cinematográfico en la medida en que un modo de representación nos remite necesariamente a un modo de producción y a modos de recepción.¹⁰⁰

El cuerpo femenino no se percibe como un objeto material pasivo, de deleite visual sino como una plataforma de creación artística, reflejo de una ideología y de un ejercicio de poder sobre la cual se suscriben conductas, deseos, fantasías sexuales y sociales; por medio de la distorsión y manipulación de la realidad y construcción de lo “femenino” o “feminizado” con fin de legitimar el orden social y económico del sujeto-mujer en el sistema heteropatriarcal. La mirada masculina, la normatividad del género y la estricta regulación social establecen expectativas en la belleza-estética, el comportamiento, vestimenta o modos de pensamiento.

El discurso feminista empresarial, impulsado por intereses comerciales en la lucha social, ha introducido en las producciones cinematográficas la inclusión de personajes femeninos fuertes con el objetivo de reivindicar su presencia en roles protagónicos de los cuales han sido excluidas en el pasado. Sin embargo, estas representaciones no logran establecer un diálogo completo con las complejidades del movimiento social y carecen de fundamentos teóricos que brinden una perspectiva más profunda de las temáticas femeninas en los

¹⁰⁰ Ídem., p. iii.

medios de comunicación masiva. En su lugar, se centran en valores ya internalizados que buscan satisfacer el placer masculino, resultando en discursos superficiales y vacíos.

La cuota de género ha reverberado en la imposición de herramientas que permitan a los espectadores captar la desigualdad de la que han sido parte en más de cien años de historia cinematográfica, instrumentos como afamado “Test de Bechdel”¹⁰¹ el cual se usa como modelo para evaluar la brecha de género en las películas, series y otros productos culturales, este surge con la historietista Allison Bechdel quien en 1983 describe en su historieta *Unas lesbianas de Cuidado* el diálogo en que se afirma solo el interés en películas que cumplan con tres requisitos: “1. Tiene que tener al menos dos mujeres; 2. Esas dos mujeres deben hablar entre sí. Un diálogo mínimo; 3. Lo que se dicen no puede tratarse de hombres.”¹⁰² Por tal parteaguas en la conciencia de la brecha de género, el tema de la representación adquiere particular alcance entre los círculos críticos.

No obstante, esta fórmula de análisis ha quedado corta para los intereses de la representación de las mujeres en el cine. La militancia del feminismo pop usó de estandarte el *test* para incidir en preguntas pertinentes: “La dibujante Allison Bechdel había soltado estas preguntas en una viñeta cómica y el feminismo decidió adoptarlas para observar si Hollywood ofrecía dinámicas de mujeres con cierta complejidad, sin basar sus papeles únicamente en su interacción con los hombres”¹⁰³. Esto ha quedado fuera de las nuevas conversaciones puesto que las dinámicas de los personajes femeninos se han complejizado por lo que la relación con los hombres no necesariamente señala las problemáticas de la brecha de género en su totalidad. Las intenciones y el papel activo del personaje también se han monitorizado por medio de sus objetivos y el cumplimiento de un arco narrativo convencional.

¹⁰¹ Exite la pagina web www.bechdeltest.com la cual pone a disposición de los interesados una lista de películas que no cumplen con tales requerimientos y que está en constante actualización por parte de los usuarios, tales calificaciones también han sidos sujetas de crítica por parte de público masculino en su mayoría.

¹⁰² DE ALMEIDA, Fátima Cristina, *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid. 2012, p. 29

¹⁰³ GIMFERRER, Pere Solá. “¿ El test de Bechdel está pasado de moda? Creadoras proponen otras alternativas”. *La Vanguardia*, 2017, vol. 22, <https://web.ua.es/unidad-igualdad/xii-encuentro-2019/documentos/el-test-de-bechdel-esta-pasado-de-mod-a--creadoras-proponen-otras-alternativas.pdf> p.1

4.2 La mirada femenina

La expresión: mujer en el refrigerador, acuñado por la escritora de cómics estadounidense Gail Simone en el sitio web "Women in Refrigerators" en 1999. Esta expresión surge como crítica y análisis del papel de la mujer, específicamente para describir un incidente en el cómic Linterna Verde #54 publicado en 1994. En dicho cómic, el héroe regresa a casa y descubre el cuerpo de su novia asesinada, colocada en el refrigerador por uno de sus enemigos. Este incidente ejemplifica cómo las mujeres, en las narrativas de los cómics, son asesinadas, torturadas o despojadas de su poder como un recurso para avanzar la historia de un protagonista masculino.

Esta expresión pone al descubierto el claro sexismo que existe dentro de la producción cultural, en particular en la llamada cultura pop. El recurso narrativo de violentar a las mujeres y despojarlas de su humanidad no se limita solo a la literatura de cómics, sino que también se ha trasladado a la producción cinematográfica, especialmente en el denominado cine de venganza. En este tipo de películas, las vejaciones hacia un personaje femenino, que carece de agencia, personalidad o arco narrativo propio, se convierten en el vehículo utilizado por los personajes masculinos para ejercer violencia en la trama y cumplir con sus propios objetivos narrativos dentro de la película. Estos actos violentos son particularmente humillantes reduciendo el cuerpo en un espacio de acción misógina por medio de violencia sexual. Los espectadores masculinos encontraron en este análisis una paranoia y exageración hacia el hecho de que las muertes de personajes personalmente relevantes para los protagonistas es inevitable para el avance de un arco de personaje o de una trama dramática. Puede ser esto, por la comodidad de entender a las mujeres como accesorios, o debido a lo habituado que está el público a consumir las historias alrededor de hombres como "universales".

La mirada masculina implica en este caso la objetivación de la categoría mujer, implica el uso, primordialmente del cuerpo únicamente para la humillación y que se tal el motivo para impulsar al hombre protagonista, en especial porque en este contexto las mujeres son directamente una propiedad por la relación que tienen con los hombres, actores reales en la trama ficcional. Es por tal, que la importancia del desuso de este tropo (el cual es simple en su utilidad y da vista de una aflojamiento en la escritura, una salida fácil) para motivar

nuevas perspectivas que coloquen a la figura femenina fuera de la configuración sexista de los productos culturales.

Si existe la posibilidad de una mirada femenina primero habría determinar qué es lo que implica mirar en el acto cinematográfico, esto es algo que ocurre dentro de un marco colaborativo en el que se involucran las pretensiones productoras que no se limitan a un solo autor sino a la amalgama de las múltiples habilidades y conocimientos que se ponen en juego en el quehacer cinematográfico; a su vez la manera en que aquellas intenciones se desplazan en el diálogo sobre todo en el accionar de los personajes y las dinámicas que ahí se suceden, pero no dejando de lado las perspectivas y el encuadre que ocurre dentro del movimiento narrativo que involucra al personaje. Sin embargo, un punto importante a considerar es la percepción que sucede a nivel espectador, ya que esta es susceptible a cambios contextuales y sociales así como está a merced de un cambiante horizonte de expectativas que determinan o limitan la interpretación que pueda suceder y que no necesariamente comulgan con las pretensiones detrás de un guion o de un personaje de peso como el nombre de un director de cine. Una película nunca depende solo de una persona, ni de una sola mirada.

En esta triangulación de factores ocurre la mirada, que no es solamente una, sino que cambia y se mueve dependiendo de los vértices en que se sitúe la percepción y la perspectiva. Con el paso del tiempo, dentro de los estudios interdisciplinarios de cine, las nociones sobre la representación hegemónica en el cine se han sostenido sobre la anteriormente citada “mirada masculina” la cual fue producto de los intentos de la segunda ola del feminismo de disolver al sujeto masculino como el marcado universal a partir de la reivindicación de la experiencia femenina, algo que en su momento llegó a inscribirse dentro del mercado binarismo de género y de la heteronorma. Esta imposición heteronormada se sostiene en la escopofilia:

Desde el punto de vista psicoanalítico, las miradas sobre el objeto no son sólo una búsqueda de impresiones obtenidas del mundo exterior y transformadas en información para el observador, sino que son también producto de una pulsión

escopofílica, un instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación gozosa, placentera y gratificante, que Freud (1973 [1905]) relacionó con el placer sexual.¹⁰⁴

En su análisis, Mulvey señala que esta idea de "ver algo agradable" y encontrar en ello el objeto del deseo es fundamental para comprender cómo se construye textualmente al cuerpo femenino como lo *otro* dentro del sistema patriarcal. El cuerpo femenino se convierte en un complemento de lo considerado normal y natural, que es lo masculino, y se objetiva a la mujer en este proceso. El movimiento de la cámara, los encuadres y el uso de primeros planos seleccionados específicamente, despojan de agencia al personaje femenino y lo exponen desnudo ante la mirada masculina, generando placer visual para el espectador.

Este enfoque perpetúa la cosificación y la subordinación de la mujer, reforzando así las estructuras de poder patriarcales presentes en la sociedad y en la industria cinematográfica. Es necesario cuestionar y desafiar estas representaciones para lograr una mayor equidad y una mirada más inclusiva en el cine. "La violencia es un recurso que la sociedad y la cultura ponen a disposición en "caso de necesidad", dejando a criterio de cada uno cuándo surge ese requerimiento¹⁰⁵". Sin embargo, esta determinación de elementos dentro de la heteronorma dejan de lado la posibilidad de la mirada femenina que está desprovista de deseo sexual, puesto que el cuerpo masculino no es objeto de la anatomía simbólica dentro del binarismo sexual.

Las pretensiones de la segunda ola del feminismo ignoran las disidencias del placer sexual. Butler, como anteriormente se señaló, identifica la heterosexualidad como la primera marca de opresión en el sujeto, puesto que antes de atender a las políticas propias del poder primero se identifica, incluso antes de nacer como hombre o mujer, cuyo influjo también afecta al deseo sexual que es único y unilateral sobre el sexo opuesto.

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

¹⁰⁴ FINOL, David Enrique; DE NERY, Dobrila Djukich; FINOL, José Enrique. Semiótica del discurso fotográfico: desnudo, mirada y escopofilia. *situArte*, 2012, vol. 7, no 12, p. 11

¹⁰⁵ EXPÓSITO, Francisca, et al. Violencia de género. *Mente y cerebro*, 2011, vol. 48, no 1, p. 22

cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan extendida 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.¹⁰⁶

La primera indeterminación de la propuesta de la mirada femenina era la ingenua idea de que objetivando el cuerpo masculino le otorgaba agencia al sujeto femenino haciendo palpables sus deseos. Sin embargo, ese ejercicio de deseo no se separa de la opresión heterosexual que señala Butler. La mirada femenina que intenta arraigar en la producción cinematográfica actual plantea situarse en la humanidad, la vulnerabilidad y la empatía esto ejercido en cualquier personaje sin importar su marca de género; tal ejercicio funciona como crítica cultural e invitación a la interseccionalidad.

De acuerdo con el paradigma de Mulvey, si las mujeres que miraban disfrutaban mirando películas que tenían mujeres mutiladas y aterrorizadas, ellas podían identificarse sólo con el punto de vista masculino sádico. Y el masoquismo, todos pensábamos en esa época, era anatema para las mujeres. De todas formas, no pasó mucho tiempo hasta que las feministas empezamos a teorizar modelos más fluidos para ver el cine, ni hasta que escritoras como Carol Clover, Gaylyn Studlar, yo misma y otras cuestionamos el modelo de placer visual de Mulvey desde fines de la década del ochenta (...) Mientras seguía siendo significativa la crítica de los placeres masculinos a expensas de los de las mujeres, pensar más allá de la heterosexualidad, del psicoanálisis y, por supuesto, del cine hollywoodense que le había permitido a Mulvey crear sus axiomas en primer lugar, se volvió más importante.¹⁰⁷

El placer visual en la cinematografía actual como objeto de estudio se ha construido una serie de cuestionamientos desde la mirada feminista al famoso manifiesto de Mulvey. La

¹⁰⁶ DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Universitat de València, 1992, p.64

¹⁰⁷ SMIRAGLIA, Romina, et al. Las películas se mueven y nos mueven: entrevista a Linda Williams. *imagofagia*, 2017, no 16, pp. 271-272

aportación de la académica Linda Williams quien desde los años noventa deja entre ver el hueco en los estudios sobre el porno, sobre todo en papel que toma la crítica de la construcción de la corporalidad como deseo masculino. Williams menciona:

En esos días (mediados y finales de los setenta) era axiomático que el placer visual cinematográfico fuera construido por varones sobre los cuerpos de las mujeres. A principios de los ochenta, era más probable que si unx citaba ese trabajo fuese para encontrar alguna (leve) excepción a la verdad axiomática del “placer visual” de las narrativas clásicas y sus gemelas “avenidas de escape”: veneración fetichista o vigilancia voyeurística. Para la idea ubicua de que “la mirada es masculina”, por ejemplo, me pregunto qué pasa en el cine cuando es la mujer la que ‘mira’.¹⁰⁸

Justamente dentro del cine de terror existe la complejidad de la mirada que obvia las necesidades de representación femenina, ya que solo puede sentirse identificada por la persecución del monstruo. Las películas con una mirada situada desde lo femenino pretenden acercarse a lo real con el ejercicio de la empatía sin la necesidad de pasar por las cuotas de género o ceder la silla de dirección a una mujer.

Hay que tomar en cuenta que el cuerpo objetivado del que hablaba Mulvey era siempre cisgénero, ignorando e invisibilizando las experiencias de las disidencias del binarismo sexual hembra/macho; durante mucho tiempo tales experiencias fueron no solo silenciadas sino ridiculizadas, tratadas de trastorno y emparejadas con las disonancias de la heterosexualidad lineal, historia y única puesto que pone en tela de juicio el deseo por la mujer-objeto como ejercicio del *hombre único, universal y heterosexual*.

Siguiendo a Mulvey, esperaba encontrar un género en el que la supremacía del falocentrismo y el pene erecto o en perpetua eyaculación pudieran satisfacer todos los requerimientos del placer masculino. En su lugar, me encontré con un género que no podía terminar de convencerse de que había alcanzado el conocimiento elusivo del placer femenino.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Ibidem

De igual manera las críticas acerca del tratamiento de la raza han sido más severas en los últimos años al revelarse la falta de atención del feminismo de la segunda ola por las violencias que se ejercen sobre los cuerpos racializados. El ejemplo del cuerpo objetivado, blanco, cisgénero y heteronormado suprime el reconocimiento y la experiencia de la mujer racializada y afrodescendiente a la cual no se le permite mirar. Ya desde principios de los años noventa las críticas en torno a la objetivización femenina, Bell Hooks en su ensayo de 1992 propone el concepto de la mirada oposicional para contrarrestar las nociones de Mulvey, aceptando la identidad cultural en la representación, silenciada en la normalización de una sola experiencia cultural de la identidad blanca. La “mirada” tiene un contexto político inherente y no pretende desprenderse de él; explica Hooks:

The “gaze” has been and is a site of resistances for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that “looks” to document, one that is oppositional. In resistance struggle, the power of the dominated to assert agency by climbing and cultivating “awareness” politicizes “looking” relations...¹¹⁰

Es necesario aprehender la lucha dentro de la visión y situar la crítica de forma oposicional dentro de la rebelión cultural que puede ser el cine. Hooks enfrenta la mirada normativa del espectador caucásico que niega el cuerpo afrodescendiente. Debido a que hay un *poder* real en la mirada, que es atrayente por naturaleza, se comienza por admitir que el sistema cinematográfico reproduce y mantiene la supremacía blanca; es el poder en los discursos que legitima la violencia.

4.3 La prisión del cuerpo

Existe una falta de educación en el público femenino, alejándose de representaciones relevantes para construir una identificación cultural de su corporalidad fuera de las expectativas masculinas. Incluso en la actualidad, a pesar de las actualizaciones propuestas por Laura Mulvey, se encuentra resistencia académica para confrontar la mirada masculina predominante. En círculos intelectuales, se cree que el empoderamiento de la representación femenina en el cine se logra a través de la acción sexual de las mujeres. Sin

¹¹⁰ HOOKS, Bell. The oppositional gaze: Black female spectators. En *Black American Cinema*. Routledge, 2012, p. 95

embargo, esta discusión ha sido limitada entre las propias mujeres. La crítica de la segunda ola del feminismo también ha dejado espacios de diálogo para impulsar nuevos modelos de análisis, pero esto requiere confrontar ideas en lugar de rechazarlas rotundamente.

Las mujeres leídas como poderosas en la cultura popular cinematográfica, expresan ese poder por medio de estereotipos de feminidad, como el cuidado, la maternidad, la empatía; despojadas de deseo sexual y de una actitud placentera. Continuando con la facilidad de la asimilación de lo femenino como lo agradable. Es importante entender que ser objeto de consumo no es empoderador. Para lograr una representación cultural más precisa de la corporalidad femenina, es necesario ser conscientes de las relaciones subyacentes en esta corporalidad. Estas relaciones han sido ignoradas debido a la falta de comprensión por parte del espectador femenino.

El error en las políticas de producción cinematográfica radica en dirigirse siempre a un público genérico, que se ajusta a descripciones fallidas de edad, clase social y nacionalidad. La industria cinematográfica cultural tiene claro que no existe un "espectador femenino" y, si se ofrecen productos culturales dirigidos a las mujeres, se limitan a la venta de productos domésticos y de belleza, sin considerar sus pretensiones intelectuales. El consumo de cine de terror se basa en una mentalidad masculina y aquellos que no la comparten deben adaptarse a ella.

En los años ochenta, surge una respuesta al feminismo de segunda ola, un espacio para la mujer trabajadora e independiente, liberada de las restricciones de la familia y el hogar, aunque aún anhelando relaciones heterosexuales ideales. El propósito era domesticar las demandas emocionales de las mujeres blancas de clase alta. Esta tendencia continuó permeando en el cine comercial hasta la primera década del siglo XXI, conocida como cine postfeminista. Según esta visión, las mujeres ya no necesitan liberarse del patriarcado, ya han logrado todo lo que se proponían, solo les falta alcanzar el final feliz.

En el año 2000 la película de bajo presupuesto dirigida por canadiense John Fawcett: *Ginger Snaps* irrumpió en la ya amalgamada base de fans del cine de terror. La historia se centra en las hermanas adolescentes Ginger (interpretada por Katharine Isabelle) y Brigitte

(interpretada por Emily Perkins), quienes son marginadas sociales y tienen una obsesión compartida por la muerte.

La vida de las hermanas da un giro cuando Ginger es atacada por una extraña criatura en el bosque. A partir de ese momento, su comportamiento comienza a cambiar de manera drástica y preocupante. Ginger experimenta una serie de cambios físicos y emocionales. A medida que Ginger se transforma más y más en una criatura sedienta de sangre, la relación con su hermana se complica; así como cambian las expectativas que ambas tenían sobre la feminidad.

En este caso la película aborda temas de la pubertad, la sexualidad, la identidad y la alienación social. *Ginger Snaps* combina elementos de horror y metáforas sobre la feminidad y el paso a la adultez, presentando una historia oscura y visceral con actuaciones convincentes y un enfoque único en el género de hombres lobo. El tema central es el cuerpo femenino y su relación con el cambio y la transformación. Desde el principio, se describe con temor debido a la represión, el control y el ocultamiento. Esto implica una falta de conexión directa con el cuerpo. Durante la adolescencia, el paso y la formación de la identidad sexual se ven influenciados por construcciones culturales que limitan la expresión. Ginger y su hermana desprecian lo típicamente femenino, desde las relaciones con hombres, un gusto frívolo por la belleza, todo esto está representado por la reacción que ambas tienen a la primera menstruación de Ginger, hecho que no solo les causa desprecio sino también asco, desde las quejas por el dolor menstrual hasta el hastío por comprar toallas o tampones.

Durante su primera menstruación, Ginger es atacada por un licántropo, y los cambios que experimenta despiertan su deseo sexual. Se convierte en aquello de lo que antes se burlaba, una chica suplicando atención masculina. La metáfora de la sexualidad es poderosa, pero a mi parecer, está matizada por el verdadero centro de la acción: la relación entre mujeres. En este caso, las relaciones contribuyen a la construcción de la corporalidad. La sólida amistad entre las hermanas se quiebra cuando una siente que la otra la ha traicionado, y esto ocurre en un constante vaivén donde ambas se separan, se lastiman y se extrañan al mismo tiempo.

Es responsabilidad de Brigitte detener el apetito de su hermana, quien no solo mata perros en el pueblo para saciar su sed, sino que también ataca a sus compañeros en un frenesí sexual y termina asesinando a su acosadora escolar, una imagen típica de la chica mala del colegio: rubia, atlética y popular. Aquí se revela otra relación, la forma en que la competencia entre mujeres se fomenta en algunos casos por la atención masculina. El horror de la adolescencia es constante en el proceso de crecimiento y en el miedo a perpetuar la feminidad que la sociedad castiga. Por lo tanto, el ocultamiento, la incomodidad y la violencia hacia uno mismo están presentes en la metáfora del hombre lobo en la película.

Es de importancia destacar que esta película fue escrita por una mujer, y el tratamiento del tema no se basa en descalificar la construcción de las relaciones entre mujeres. Más bien, pone de manifiesto la falta de sexualización dentro del contexto de jóvenes en la preparatoria, donde las mujeres jóvenes se convierten en un fetiche de consumo masculino.

La estética visual característica del cine gore de directores como Peter Jackson o Sam Reimi se halla en la película, con tomas angulares y movimiento violentos; una clásica sensación de peligro motivada por la cámara en mano. La primera secuencia recuerda a *Braindead* y la fijación por los perros desmembrados parece ser una cita directa a ella. Las imágenes de las hermanas desmembradas en distintas poses para un trabajo escolar también reproducen otras obras de tradición gore en el cine de explotación. Las imágenes nubladas de Canadá le dan un toque de antigüedad, clásico en el cine de bajo presupuesto. Es evidente el interés de los realizadores por emular aquella estética; si bien no hubo grandes repercusiones monetarias, la película goza de un pequeño culto de fanáticos que se ha mantenido alimentado por las secuelas que vieron la luz poco después. Si bien, no queda claro que haya un eco en la película *Jennifer 's body* del año 2009; parece que hay un juego de espejos entre los intereses de ambas cintas. Pero con una estética “emo”¹¹¹ propia de los años 2000. Para ese entonces las jóvenes adolescentes se volvieron un

¹¹¹ Se refiere a un estilo o subcultura que surgió en la música y la moda durante la década de 2000. Se caracteriza por una apariencia emocionalmente expresiva, melancólica y a menudo introspectiva. En el cine su estética se caracterizaba por fotografía sobresaturada, paisajes del medio oeste estadounidense, colores grises y azules; y con temática escolar de preparatoria

objetivo de consumo. Sus temas e intereses gozaron de gran popularidad a finales de los años 2010.

Jennifer 's Body es una película de terror y comedia del año 2009 dirigida por Karyn Kusama y escrita por Diablo Cody. La trama gira en torno a dos amigas de toda la vida, Jennifer (interpretada por Megan Fox) y Needy (interpretada por Amanda Seyfried) que después de asistir a un concierto, Jennifer es ofrecida en sacrificio a una entidad demoníaca por la banda de rock; sin embargo, al no ser virgen es transformada en una seductora y peligrosa criatura sedienta de sangre. A medida que su apetito asesino crece, Jennifer comienza a devorar a los jóvenes del pueblo. La película combina elementos de comedia oscura, horror sobrenatural y exploración de la amistad femenina en un tono despreocupado que no se toma muy en serio al abordar cuestiones consideradas frívolas del mundo adolescente. Aborda temas de sexualidad, poder y estereotipos de género, al mismo tiempo que ofrece una mezcla de humor negro y violencia gráfica. Su tono satírico destaca como una mirada subversiva y entretenida al género del terror, equilibrando la exquisitez de la fotografía y la frivolidad impulsada por la exageración. También sobresalen las actuaciones y las temáticas.

Karyn Kusama debutó como directora en 2000 con su aclamada película *Girlfight*, que recibió el premio al Mejor Director en el Festival de Cine de Sundance. A lo largo de su carrera, ha dirigido películas como *Aeon Flux* (2005), basada en la serie animada del mismo nombre, *Jennifer 's Body* (2009), protagonizada por Megan Fox, y *The Invitation* (2015), un thriller psicológico. Es reconocida por su enfoque en personajes femeninos complejos y su habilidad para crear atmósferas tensas y perturbadoras. Su trabajo ha sido elogiado por su estilo visual distintivo y su narrativa audaz. A lo largo de su carrera, ha desafiado convenciones y explorado temas como la identidad, el poder y la violencia.

La escritora de la cinta, Diablo Cody¹¹² Es conocida por un estilo distintivo y enfoque en historias femeninas y temáticas relacionadas con la subcultura. Ella tuvo una experiencia como *stripper* en un local de *striptease* en Minneapolis, Minnesota antes de embarcarse en como guionista. Este tiempo influyó en su perspectiva y en su capacidad para explorar temas relacionados con la sexualidad, el poder y la feminidad gracias a su comprensión de

¹¹² Seudónimo de Brook Busey-Maurio. Guionista, escritora y productora estadounidense

diferentes aspectos de la vida de las mujeres y sus relaciones. Los diálogos de esta cinta demuestran una serie de desconfianza entre mujeres, reclamos emocionales que explotan en un asesinato, una secuencia en que finalmente Needy apuñala a su mejor amiga y amor de su vida para detener los asesinatos que Jennifer cometía.

Cody ganó reconocimiento como guionista por la película *Juno* (2007), dirigida por Jason Reitman. La película ganó el premio de Mejor Guion Original en los Premios de la Academia. En esta habla del embarazo adolescente desde la responsabilidad y empatía; con su humor sarcástico, diálogos ingeniosos y su habilidad para explorar temas como la identidad y la feminidad, camina entre los códigos emocionales de las jóvenes preparatorias, criadas en un ambiente hipersexualizado que constantemente las castiga. En esta cinta Cody hace clara su interés por las películas de explotación, ya que varios diálogos se centran en éstas.

Jennifer representa el arquetipo de la porrista bella y popular, mientras que su mejor amiga Needy es más convencional, quien se siente incómoda siendo considerada una nerd dentro de los clichés de este tipo de películas. La amistad entre ellas resulta extravagante para el espectador. Tras un prólogo en una institución mental, la primera secuencia muestra cómo los demás perciben su relación como una relación lésbica. En este punto, se hace evidente el estigma de la homosexualidad. Sentir amor por otra mujer no es considerado correcto, se espera que ambas tengan relaciones heterosexuales. La amistad se vuelve unilateral, centrándose en los deseos de Jennifer, con Needy que se siente obligada a hacerla feliz. A medida que avanza la película, se revela que la atracción de Needy hacia su amiga es real e incluso es fomentada por ella para satisfacer sus propias necesidades.

La película aborda el tema de la sexualidad femenina y la compulsión hacia la heterosexualidad al explorar la relación entre las dos amigas. El sacrificio que se ofrece es el cuerpo de Jennifer, quien queda maldita y atada a él. Atrapada en su belleza, ofrece sexo y atención a cambio de poder. En un bar donde habrá una actuación de rock, es rodeada por varios pretendientes a quienes rechaza. Su presa esa noche será el vocalista "emo", quien planea sacrificar a una virgen para alcanzar fama. Él asume que como "chica pueblerina" está disponible, pero Jennifer solo busca provocar.

En *Ginger Snaps*, la misma mujer lobo menciona después de un asesinato que no se espera que las mujeres sean capaces de aquello. O bien son consideradas *putas* o vírgenes. Esto se debe a que la disponibilidad sexual es vista como un medio para relacionarse con las mujeres. A los hombres se les educa para verlas como objetos de consumo en lugar de personas. Jennifer misma sabe que su forma de relacionarse con el mundo implica jugar con esa disponibilidad para obtener lo que quiere. Sin embargo, ella no es virgen ni provoca, simplemente sigue sus necesidades sexuales. Lo ve como algo natural, sin el peso simbólico que le otorga la sociedad conservadora y los dogmas religiosos.

Esa clara perspectiva desde la experiencia de una mujer no necesariamente enlaza las preocupaciones de las teorías feministas o de género. El arte no está necesariamente obligado a la congruencia teórica, no existe un reclamo en la visión de la directora; sin embargo, es el argumento y la temática el peso fundamental en la revisión de lo verdaderamente importante en la cina: la amistad entre mujeres.

La relación entre mujeres y la identificación entre ellas como medio esencial para la supervivencia femenina; es necesario controvertir la forma en que la sociedad empuja las relaciones entre mujeres encadenadas a su disponibilidad sexual hacia los hombres, como medios de reproducción y de poder sobre propiedad privada. “Dentro del psicoanálisis, la bisexualidad y la homosexualidad son disposiciones libidinales, y la heterosexualidad es la elaboración laboriosa basada en su represión gradual”¹¹³

Según esta perspectiva, la heterosexualidad requiere de un proceso de adaptación y represión de los deseos inconscientes, que se desarrolla a lo largo del desarrollo psicosexual de un individuo. Esta visión sugiere que la heterosexualidad no es simplemente innata, sino una construcción social y psicológica resultado de la represión y el control de la sexualidad. Las intensas emociones de rabia y miedo que experimentan las mujeres en relación a la sexualidad y su conexión con el poder y el dolor son reales.

Si la corporalidad está vinculada a las relaciones culturales, ¿qué sucede con el placer? Este cuerpo se encuentra inmerso en sensaciones, pero la cultura intenta sofocar esa sensibilidad. Se busca someter al cuerpo y su construcción simbólica ocurre a través de la

¹¹³ BUTLER, Judith, Óp. Cit., p. 168

privación y la represión. Existe un ejercicio de poder en la heterosexualidad, donde ese deseo en particular se construye mediante la negación de otras posibilidades. La reproducción se convierte entonces en el pretexto para ejercer control tanto corporal como simbólico:

... puede entenderse que la ley crea o despierta el deseo que presuntamente reprime. El objeto de la represión no es el deseo, al que considera su objeto aparente, sino las numerosas configuraciones de poder en sí, cuya pluralidad mismas traslada la supuesta universalidad y necesidad de ley jurídica o represora.¹¹⁴

Raw es una película de terror franco-belga del año 2016, escrita y dirigida por Julia Ducournau que impregna su visión única del horror corporal femenino, tema que exploró en su anterior cortometraje “Junior”. La historia gira alrededor de una joven llamada Justine (interpretada por Garance Marillier, también protagonista de “Junior”), quien ingresa a la carrera de veterinaria en la universidad. Justine proviene de una familia en extremo vegana, pero durante una serie de desafíos de iniciación, se ve obligada a comer carne cruda por primera vez en su vida. A partir de ese momento, comienza a experimentar cambios físicos y emocionales drásticos; se encuentra con una serie de eventos inquietantes y perturbadores que desafían su percepción de sí misma y su relación con su familia, despiertan en ella apetitos insaciables por la carne, y su hambre se extiende más allá del apetito convencional con lo que sus instintos y deseos se vuelven cada vez más violentos.

La película explora temas como la sexualidad, la represión, la identidad y la transformación personal. "Raw" es conocida por su intensidad gráfica y sus imágenes impactantes, pero también se ha elogiado por su enfoque en la exploración psicológica y emocional de su personaje principal en un mundo oscuro y visceral. A partir del hambre, el simbolismo de la sexualidad reprimida motiva la secuencia de la imagen; se convierte en una pasarela de situaciones extremas que pretenden causar conmoción; sin embargo, no es el extremismo que aleja la mirada y quita al espectador de su butaca de cine, es también el placer de dejarse llevar por la sensación del alimentarse, tanto de carne cruda como humana.

¹¹⁴ Ibid., p. 167

Las relaciones que mantiene la protagonista Justine se dividen entre su compañero de cuarto, un atractivo joven gay que persigue con una mirada intimidadora; así como con su hermana mayor, quien también es estudiante de veterinaria. Es su hermana quien la obliga finalmente a comer carne durante uno de los tantos rituales de iniciación en la universidad. Resulta curioso que en la escuela de veterinaria se vean pocas clases, es el contexto en que suceden una serie de eventos propios del inicio del año escolar, en los que se promueve la participación y humillación de los novatos; primero bañándolos en sangre de caballo al que atestiguan su sacrificio, obligados a comer riñón de conejo crudo, a involucrarse sexualmente en público y participar en una fiesta infinita dentro de la facultad.

El nuevo apetito por la carne lleva a Justine a explorar nuevos rincones de su cuerpo, también motivada por su hermana mayor. La parte erótica del consumo humano, la posesión sexual del cuerpo se entre mezclan porque la intención es la explotación, tal como se espera de las convenciones del género, en este caso también se involucra la situación del “género corporal en el cine”; se presupone el asco, la comezón y en ansia provocados en el espectador, pero también el hambre ya que se hace un gran trabajo para enmarcar la carne consumida por la protagonista. El punto clímax en las relaciones sexuales de Justine es la prueba de la sangre humana, el corte de la carne. Una práctica arraigada en la familia, todos veganos, todos veterinarios y todos caníbales.

Esta nueva rama del cine de explotación, conocido como *nuevo extremismo francés* pone una clara línea entre la convencionalidad del cine de terror, referente a la corporalidad extrema, que buscaba el susto en el espectador por medio de elementos de corte y edición. En este caso, las últimas tres películas analizadas usan el medio fílmico como vehículo de la atmósfera, mostrar elementos corporales, no para su socialización sino para construcción de sensaciones más allá del terror o de la excitación, sino mucho más variadas y que, sin embargo, no han sido todavía notadas por las discusiones académicas.

Si bien se menciona que el género se ha sofisticado en el siglo XXI, los comentarios sobre el miedo hacia adentro son interesantes de analizar. Lo interesante es el miedo interno, hacia las represiones y pulsiones, en las tres películas es la relación femenina, la represión del placer, la heterosexualidad compulsiva y el apetito poco convencional. Estas nuevas propuestas desde la feminidad, algunas con perspectiva de género, permiten ver hacia

adelante en las configuraciones culturales de la mujer y su cuerpo como narrativa y discurso.

A lo largo de las propuestas del terror, el *slasher*, la ciencia ficción o la fantasía se hallan también diálogos pertinentes, no solo en la construcción cultural del consumo sino de su implementación en los modelos de estilo y distribución. Desde los años ochenta se mezcló el cine de género con las experimentaciones artísticas y autorales que surgieron en los territorios de Francia e Italia.

La posesión del placer como el entendimiento nuevo del cuerpo desatado de las expectativas de la cultura de la feminidad que se explora en estas tres películas que juegan con la estética del exceso y la incomodidad; como lo fue *Possession* (1981) de Andrzej Zulawski, en la cual Anna, interpretada por Isabelle Adjani concerta relaciones sexuales con una siniestra criatura parecida a un pulpo. Este ser la complace de tal forma que es arrojada una volátil y desesperada expresión de emociones, culminadas en la escena del metro en la que el cuerpo de Anna es poseído por el placer a tal grado que se golpea contra el suelo y la pared. La hipnótica secuencia termina en una segregación de fluidos en lo que parece ser un aborto inducido por la posesión. La relación que inicia con la criatura la hace abandonar a su esposo e hijo sometiéndose únicamente a los deseos carnales.

La película se suscribe en la explotación cinematográfica, pues sucede en exceso. Hay un desbordamiento en las emociones de Anna llevando al límite a su intérprete. Cada fotograma es la mirada directa que reta al espectador. El consumo de la mujer por el placer, fuera del agradable espacio para una persona tan bella como lo era Adjani en aquella época, una gran diva del cine francés en medio del atrofiamiento mental detrás de una película tan personal sobre el derrumbamiento de un matrimonio causado por la negligencia de una mujer. Cabe mencionar que las acciones suceden en el Berlín dividido por la guerra fría, el estilo sobrio de la fotografía y la luz, así como la fragmentación de los espacios nos muestran una realidad no solo desprovista de felicidad, sino también coartada en las relaciones de este hombre con esta mujer; en la que en medio se encuentra el extraño, el otro, la criatura cuyos instintos son explorados por la excitación de Anna. Si algo puede aportar a la conversación aquí vertida es la corporalidad motivada por el placer sexual, ignorado en la historia cultural de las mujeres y que fue retomado por los géneros

del cuerpo, mezclando en esta cinta en particular el terror, la ciencia ficción y el melodrama.

Conclusiones

El breve recorrido contextual aquí expuesto, a partir de la descripción del cuerpo femenino en el cine de explotación, con la pretensión de definir los elementos dentro la tradición en el género, se trata de un repaso de varios estilos y nacionalidades, partiendo de los estilos del *slasher*, así como los temas de la posesión y la venganza. Al final se pretendió describir algunas de las nuevas miradas femeninas en la configuración del cuerpo de acuerdo al cine producido, dirigido y escrito por mujeres dentro del nuevo género de explotación en las primeras dos décadas del siglo XXI. Debido a la democratización de los medios, las perspectivas configuradas ahora desde los movimientos antipatriarcales y anticolonialistas, han permitido abrir las líneas de diálogo y crítica.

Para responder a las pregunta planteadas en la introducción de esta tesis: primero, sobre el exceso como un sistema de organización estético, se ha llegado a la conclusión, con la revisión de teóricos y argumentos en favor de hacer un análisis y estudio de los espacios no considerados cultos por la crítica del medio cinematográfico, que el exceso y la explotación de ciertos temas, enmarcado en un sistema de distribución, también ha sido el espacio para la experimentación del estilo y de necesidades autorales. Sin embargo, ha habido poco interés en fomentar las herramientas para su lectura adecuada, si bien las investigaciones y documentos pertinentes existen en gran cantidad, falta el apoyo académico en aquel terreno de exploración.

Continuando con la cuestión sobre el papel qué tiene la exhibición cruda del cuerpo femenino en la organización estética del exceso en el cine de explotación, se trata de la duda surgida en el repaso de la bibliografía pertinente. La construcción visual del cuerpo femenino sucede en un interés estético, como un medio de atractivo visual para atraer el público, claro que el masculino siente atracción, pero de igual forma la expectativa femenina también se construye, en torno al cuerpo que puede ser deseado y aceptado en el mundo.

Hay una lectura desde la perspectiva feminista en la categoría del entretenimiento y del cine popular, puesto que los roles creativos y ejecutivos fueron depuestos en favor de una imagen aspiracionista de la sociedad hollywoodense, es decir educada por los valores y las

estrellas de esta industria. Esas dudas en torno a la imagen de la mujer en el cine no son inquietudes nuevas, han surgido también a lo largo de las diferentes expresiones y olas del feminismo. El poder cultural de las mujeres en la pantalla ha estado unido al placer visual de enmarcarlas como objetos estéticos, con lo que ha habido múltiples transformaciones corporales y violentas modificaciones para quienes no encajaban en los estándares de belleza que se buscaban vender.

Dentro de la historia del cine de explotación, directores como Herschell Gordon Lewis, incluían desnudos gratuitos femeninos con el fin de atraer audiencia masculina joven, así como mantenerlos entretenidos con turbias representaciones de violencia gráfica y humor desgarrado. Las mujeres en el cine clásico, no solo en el terror son configuradas como medios de atención y belleza, todas deben ser agradables a la vista, aquellas que no lo sean serán relegadas a roles marginales o negativo; de modo que la sociedad se acostumbra a esta lógica sobre la que ha sido educada.

En el siglo XXI los papeles creativos han sido revocados por nuevas intenciones femeninas. Las realizadoras sí fueron educadas en la experiencia de la integración y la distracción que fue el cine durante su historia, por medio de miradas masculinas e historias universales, sin embargo han sabido reapropiarse de los canales de comunicación con el interés de revelar nuevo conocimiento sobre la categoría mujer en un contexto social, político y privado. En el caso de la imagen es liberar al cuerpo narrado desde el deseo heterosexual y configurado como objeto de consumo, para convertirlo en el contenedor de la individualidad del personaje activo y humano, válido por sí mismo, implementando discursos que culturalmente fueron negados como lo es el placer sexual.

Puede el personaje femenino en el cine ser analizado a través del cuerpo como una narrativa que dentro de la cinematografía sufre una despersonalización con el propósito de funcionar como un recurso de identificación masculina, especialmente en el contexto del cine de explotación, donde se cree que el público objetivo es principalmente masculino, representaciones que culturalmente tienen repercusiones en la forma en que el espectador femenino consume, se identifican y socializan en la perpetuación de un sexismo que afecta los juicios de valor y de interpretación de los productos culturales.

En la película, el espectador participa identificándose con los personajes, lo que se construye además a través de la empatía en las situaciones y la mirada, que construye el tema visual de la historia, que se presenta como una secuencia de cadenas saturadas de información. En ese sentido, la referencia de Deleuze a la imágenes-afección crea una identificación personal y sentimental que ejemplifica los efectos que la manipulación de las emociones con fines discursivos puede tener en una audiencia. poner a las masas en una posición psicológicamente vulnerable. Aunado a los discursos preexistentes que visualizan a la mujer como objeto de consumo es que son aprendidas y construidas las experiencias estéticas.

Las herramientas de la película en sus diversas presentaciones comerciales y expositivas no cambian el diálogo con la realidad vivida por el espectador, la fetichización del cuerpo, el encuadre del placer visual y erótico en torno a una belleza realmente inalcanzable es retocada por el mismo ambiente que se mueve entre la violencia y la autorrealización masculina. Esto significa que lo insoportable no puede separarse de la revelación o la iluminación, juega con las expectativas del espectador. La conciencia individual sirve a la economía actual, la misma industria cultural permite formar su audiencia, proporciona a los consumidores una jerarquía fácilmente reconocible de características seriales a través del "género", lo que facilita el acceso a una clasificación adecuada, hacia un consumo sin perder la unidad del cine como placer visual, así como al uso y explotación del desbordamiento del cuerpo. A través del análisis de cómo se construye el cuerpo femenino en el cine es que se llega a comprender mejor los mecanismos de poder, las normas de género y las dinámicas de identificación presentes en la sociedad

Como conclusión y para evaluar si los objetivos planteados en la investigación inicialmente se han cumplido, debido a que la amplia revisión de literatura en torno a la historia del cine, de los géneros de la explotación; así como de la teoría pertinente sobre la crítica, el juicio y el análisis de los géneros alejados de la legitimidad académica o artística. En la revisión sobre lo *camp* que justamente hace un compromiso con el exceso con el fin de dar una experiencia estética particular que desafíe los entendimientos preestablecidos. Aquel interés por comprender la necesidad de un cine de bajo presupuesto, motivado por el morbo y la explotación es una constante en el modelo de distribución hollywoodense, el cual ha permanecido en los procesos actuales de producción. En la

actualidad la conversación ha superado la experiencia cinematográfica, es decir: la referencia ha aniquilado a la cita, el diálogo ha sido sobrepasado por la opinión subjetiva que se generaliza en las cámaras de eco de la fanbase del internet. Es mejor decir que algo se ha visto que en realidad verlo, puesto que el modelo al que se ha referido tiende a la voluntad de distracción, de emulación, compensación de las penas de la vida y sustitución de las vidas no resueltas, tal como la descripción que hace Adorno del entretenimiento. No obstante, el interés de las creadoras femeninas pretende hacerse de aquella distracción para incomodar, la nueva explotación se hace de una mejor estrategia hoy en día que se ha democratizado tanto la tecnología de grabación como los medios de producción.

Las películas revisadas en el paso de los temas en torno a la figura femenina llevaron a su vez a un encadenamiento de discusiones alrededor del cuerpo, al principio como el espacio político del poder entre las relaciones sexistas: la desviación del género expresada en el *slasher*. La mujer como el depósito de la empatía en contra de la transgresión sexual del asesino entre los actos violentos hacia adolescentes configurados activamente sexuales. De igual manera en la unión de la venganza y la violación también el cuerpo es el espacio del empoderamiento, sucede ahí la humillación y vejación sexual con el propósito de ofrecer la fuerza de la dominación sobre los hombres perpetradores. Sin embargo, las películas escogidas para visitar las necesidades de la narrativa femenina el cuerpo es el espacio del placer, la búsqueda de la identidad se centra en el proceso corporal para visibilizar aquello que se ocultó de la mirada cultural puesto restringía el deseo heterosexual masculino. El poder no es la dominación de la emoción, sino el uso de esta en el agresivo mundo de los hombres.

Los diversos géneros de la explotación centrados en las figuras femeninas son posibles derivados de futuras investigaciones, sobretudo alrededor de mujeres no normativas, ya sea fuera de los cánones de belleza, de la categorización heterosexual o fuera de la edad aceptable para el placer estético cinematográfico ¿Qué diferentes lecturas en cuanto a la representación *queer* en el cine? Así como el constante desprecio por el envejecimiento que no parecen experimentar los hombres en la industria.

Durante el proceso de realización de esta tesis se asistió a una multiplicidad de nuevas visiones en torno al entendimiento del cine como objeto de estudio en el campo de las humanidades, alejado de los estudios estilísticos y semióticos para sobreponerse al

contexto fuera de los valores nominales y universales de la modernidad, no como el arte absolutos sino como el medio para la reflexión y creación de nuevos conocimientos, así como de nuevas formas de relacionarse con la realidad; recuperar la satisfacción y el entretenimiento pero siendo conscientes de su influencia para acercarse críticamente a los productos culturales, incluso aquellos que se consideran de baja calidad. La coherencia entre el fondo y la forma tiene más de una sola vía de interpretación. De modo que la tesis presente es una defensa por el gusto, tanto como una mirada incisiva en la construcción de la identidad femenina para quien experimenta tal entusiasmo por el medio.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Vladimir, *El monstruo y sus entrañas: Un estudio crítico de la sociedad estadounidense*, Editorial Galac, Venezuela, 2020.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Editorial Fundamentos, 1981.

ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. *El cuerpo y sus representaciones*. Enrahonar: Quaderns de filosofia, no 38-39, 2007.

ALCALÁ, BR SERGIO JOSÉ AGUILAR. *Análisis Cinematográfico del Cine de Terror: el caso de Kilómetro 31*. Diss. Universidad Autónoma De Yucatán, 2014.

ÁLVAREZ, Ana Quiroga. *Análisis Del Deseo A Través Del Primer Plano Y La Imagen Afección*. GIMEC, 2018.

AMORÓS, Celia; DE MIGUEL, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Minerva ediciones, Madrid, 2005.

ARCE Julio. "Con "S" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición.", 2014.

ARREGUI, Gemma Vicente. *Cuerpo Femenino y liberación. La Escuela de Frankfurt y el discurso feminista*. Thémata. Revista de filosofía, 2012, no 46.

ASIÁIN, Enrique Álvarez. *De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica*. Eikasía, 2011, vol. 41, p. 93-111.

AUMONT, Jacques, et al. *Estética del cine*. Paidós, 1991.

BAEZA, Rita Vega. De un afortunado GAG. Cine y filosofía en Libertarias de Vicente Aranda. *Opción*, 2015, vol. 31, no 6, p. 875-887.

_____. Fellini pulsional o la creatividad como deriva: El metacine como excedente estético. En *Análisis y enfoques novedosos para contenidos culturales*. Tirant Humanidades, 2020. p. 461-470.

_____ . Pasolini or the spike of melancholy. The misunderstanding of the sacred in "theorem". En *CUICIID 2022: congreso Internacional sobre Comunicación, Innovación, Investigación y Docencia. Libro de actas*. Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI), 2022. p. 961.

BENAMOU, Catherine L. *"Con amor, tequila, y gasolina: Lola, the Truck Driver and Screen Resistance in cine fronterizo."* *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Routledge, 2009.

BENET, Nuria Gómez; LAVÍN, Mónica; SEFCHOVICH, Sara. *El cuerpo femenino y sus narrativas*. UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2019.

BURGOS HERNÁNDEZ, Vera, et al. *La representación de la violencia de género en el cine español (1997-2011): procesos de victimización, marcos de reconocimiento y estrategias narrativas*. 2017. Tesis Doctoral. Universitat Jaume I.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2012.

_____, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.

_____, *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

CABRERA, David, and Mario Federico. "El peso de la escritura: crítica feminista y ficciones del cuerpo." *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas* 22.1 (2020): 1-16.

CALVO, Rodolfo Wenger. *El cine como "imagen del pensamiento" según el constructivismo filosófico de G. Deleuze*. *Amauta*, vol. 14, no 27, 2016.

CAMARILLO Antonio, "El retorno del género slasher: la noche en que ellas volvieron a casa", *Cine Premiere*, México, 2022, revisado en <https://www.cinepremiere.com.mx/genero-slasher-muerte-muerte-muerte-y-halloween.html>, 10 de octubre de 2022.

CÁRDENAS, Otto Rosales. *El cuerpo joven como mito: una propuesta de antropología narrativa I*. Revista GEARTE, 2017, vol. 4, no 1, p. 108-126.

CARRASCO, Silvia Guillamón. *Escribir Contra La Norma: Identidad, Género Y Narración En, El Cine De Mujeres. Identidad De Género Vs. Identidad Sexual*, 2008.

CARRERAS, María Ruiz. *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Autora: Carol J. Adams. Páginas: 534. Edición en español: Ochodoscuatro Ediciones, Madrid, 2016. Edición original en inglés: Continuum International Publishing Group, Nueva York, 1990. Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research, 2019, no 1, p. 11.

CASTAÑEDA, Ana Patricia Ponce. *Víctima, monstruo o ser humano en pantalla: Agencia femenina, diversidad funcional y el derecho a ser un monstruo en "Hush"*. Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia, no 16, 2021.

CASTAÑEDA, Sandra Pérez. *¿Es posible una narración sin cuerpo?*, Daimon Revista Internacional de Filosofía, 2016, p. 313-321.

CAVARERO, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades, 2009.

CAVARERO, Adriana. *Para una teoría de la diferencia sexual*. Debate feminista, 1995, vol. 12, p. 152-184.

CHURCH David. *Grindhouse nostalgia: Memory, home video and exploitation film fandom*. Edinburgh University Press, 2015.

CLOVER, Carol J., *Her body, himself: Gender in the slasher film*. Representations, 1987, vol. 20.

_____, *Men, women, and chainsaws*. Princeton University Press, 2015.

COLAIZZI, Giulia. *El acto cinematográfico: género y texto filmico*. Lectora:

revista de dones i textualitat, 2001, no 7.

CORDERO, Karen; SÁENZ, Inda (ed.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007.

CREGO, Juan García. *El Cine de Wes Craven*. Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

DE ALMEIDA, Fátima Cristina, *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid. 2012

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Universitat de València, 1992.

DEEPWELL, Katy. *Nueva crítica feminista de arte*. Ediciones, 2000.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984.

_____, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986.

DORTA, WALFRIDO. "Cubaxploitation: el cine de Jorge Molina (voyeurismo, fetichismo y la mujer monstruosa)." *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 9.4 (2020).

ESLAVA GARRUÉS, Saioa. *El cine de terror: las sagas slasher. 2015*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València.

EXPÓSITO, Francisca, et al. Violencia de género. *Mente y cerebro*, 2011, vol. 48, no 1.

FINOL, David Enrique; DE NERY, Dobrila Djukich; FINOL, José Enrique. *Semiótica del discurso fotográfico: desnudo, mirada y escopofilia*. *situArte*, 2012, vol. 7, no 12.

FRASER, Nancy; LAMAS, Marta. *La lucha por las necesidades: esbozo de una*

teoría crítica socialista-feminista de la cultura política del capitalismo tardío. Debate feminista, 1991, vol. 3, p. 3-40.

GARCIA-ARQUIMBAU, Adriana. "*Placeres grotescos: estéticas*" *Trash como herramientas de subversión al canon heteropatriarcal en el cine norteamericano de los 60 y 70*. (2017).

GARRIDO, Miguel Carrera. "Sangre, persecuciones y hormonas: El género slasher y su presencia en el reciente cine español". En: BUCZEK, Olga; FALSKA, Maria (ed.). *La violencia encarnada. Representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*. Editorial Padilla Libros, 2016.

GIMFERRER, Pere Solá. ¿ El test de Bechdel está pasado de moda? Creadoras proponen otras alternativas. *La Vanguardia*, 2017, vol. 22, <https://web.ua.es/unidad-igualdad/xii-encuentro-2019/documentos/el-test-de-bechdel-esta-pasado-de-moda-.creadoras-proponen-otras-alternativas.pdf>

GÓMEZ, Santiago Andrés. *El cine en busca de sentido*. Universidad de Antioquia, 2010.

GRANT, Barry Keith, et al. *Schirmer encyclopedia of film*. Detroit: Schirmer Reference, 2007.

GREGORIO Fernández, Noelia. "Una mirada al cine chicano: Robert Rodríguez en la era transnacional." *Una mirada al cine chicano*, 2020.

GUARINOS, Virginia. *Mujer y cine. Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120), 2008.

GUBERN, Román. *Historia del cine*. Anagrama, 2016.

GUERRERO, Olaya Fernández. *Eva en el laberinto: una reflexión sobre el cuerpo femenino*. 2010. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.

HASKELL, Molly. *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. University of Chicago Press, 2016.

HAWKINS, Joan, *Cutting edge: Art-horror and the horrific avant-garde*, U of Minnesota Press, 2000

HOOKS, Bell. The oppositional gaze: Black female spectators. En *Black American Cinema*. Routledge, 2012

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; MURENA, Héctor A. *Dialéctica del iluminismo*. Sur, 1971.

I MONCASÍ, Arnau Vilaró. *Hacia Una Lógica De La Sensación. Una Lectura Deleuziana Al Cine Contemporáneo A Partir De Mulholland Drive*. Área Abierta, Vol. 21, No 1., 2020.

IBÁÑEZ BIONDI, Carolina del Carmen, "*No en mi película*": *Sexualización de la violencia en el género slasher. El caso de Scream*. 2019.

IRANZO, Iván Pintor. "Dobles sesiones, cine comparado y fugas del canon: Bynwr (bynwr. Com)." *Secuencias 49-50*, 2019.

JANISSE, Kier-La. *House of psychotic women: an autobiographical topography of female neurosis in horror and exploitation films*. SCB Distributors, 2015.

JONES, Alan, and Rubén Romero. "Abecedario del cine exploitation comentado por Quentin Tarantino." *Cinemanía 142*, 2007.

JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?*, Paidós Ibérica, 2005.

KARLYN, Kathleen Rowe. *Scream, cultura popular y el feminismo de la tercera ola: "Yo no soy mi madre"*. Lectora: revista de dones i textualitat, 2005.

KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine. Vol. 3*. Ediciones Akal, 2004.

KRATJE, Julia. *Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey. Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2019, no 20.

KUSCHNIR, Clara. *La narrativa, el cine y las mujeres*. Labrys, 2005, no 8.

LARA, Alberto Añón. *Crítica social en La noche de los muertos vivientes y su remake: aportaciones al rol de la mujer en el cine de terror*. Ars Longa. Cuadernos de arte, 2020, no 29.

LÁZARO-REBOLLI, Antonio. "*Perversa América Latina*": *the reception of Latin American exploitation cinemas in Spanish subcultures. Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Routledge, 2009.

LEAL REYES, Carlos Alberto. *La representación de las mujeres en el cine slasher: aproximaciones interseccionales*, 2020.

MANTEROLA, Lorenzo Vilches. *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Caligrama, 2017.

MARTÍN ORTEGA, Nieves Rosa. *La evolución de la mujer en el subgénero de cine de terror slasher: análisis desde una perspectiva de género*. Trabajo de Fin de Grado en periodismo, Universidad de La Laguna, España, 2019.

MARTÍNEZ, Juan Pablo. *Not Quite Hollywood: The Wild Untold Story of exploitation!*. El Amante Cine 199 (2008): 45-45.

MONTOYA, Guillermo Alberto Freydell. *Configuración de identidad en la narrativa del cuerpo vivido*. Encuentros, 2019, vol. 17, no 1.

MORENO, Erika Tiburcio. *A Nightmare on Elm Street: una pesadilla cultural de la que era difícil escapar*. Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico, 2016, vol. 4, no 2, p. 227-246.

MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.

NEIRA-RUIZ, Veronica; FREIRE-VALDIVIEZO, Paulo. *Cuerpos que hablan: construcción de narrativas del cuerpo enfermo, a partir de estéticas de la disidencia*. Universidad-Verdad, 2020, no 77, p. 58-69.

OLAVARRÍA, José. *Hombres, identidades y violencia de género*. Revista de la

Academia. N° 06. Año 2001, revisado en
<http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/2861>

ORBE, Fernando Bárcena; MÉLICH, Joan-Carles. *El aprendizaje simbólico del cuerpo. Revista complutense de educación*, 2000, vol. 11, no 2, p. 59.

OSCULLO Yétez, Diego, *Estereotipo y fetichismo: la construcción de cuerpo femenino en la producción de cine pornográfico*. Tesis de Licenciatura, Quito: UCE. 2016.

PAGÉS, Natalio. *La erotización del nazismo en el cine de autor italiano. Un acercamiento al ciclo sadiconazista a partir de "Il portiere di notte" (Cavani, 1974)*. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual 10.1 (2021): 200-224.

PARRA, Pavel Cendrós; Hernández, Osvaldo. *La filosofía de cine de Gilles Deleuze y la imagen-tiempo*. Revista Qualitas, 2021, Vol. 21, No 21, P. 012-024.

PÁRRAGA, Javier Martín. *De Caperucita Roja a las slasher movies: reescrituras del cuento tradicional en la ficción cinematográfica norteamericana*. Extravío: revista electrónica de literatura comparada, 2011, no 6.

PASZKIEWICZ, Katarzyna. La violencia y su doble: víctimas y agresoras en el cine popular. En *Violència i identitat*, 2017.

PELÁEZ, Rodolfo. *Esculpir el tiempo, de Andrey Tarkovski*. Estudios Cinematográficos, 2020, no 2

PIMENTEL PRIETO, Sebastián. *La imagen-tiempo en la filosofía del cine de Gilles Deleuze*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

PRECIADO, Paul B. *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama, 2020.

PULEO, Alicia. Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, 2005, vol. 2, no 2, p. 35-67.

Pulp, exploitation, noir, & melodrama, revisado en <https://web.archive.org/web/20130211032950/http://www.tysto.com/articles04/q2/20040504pulp.shtml>

QUARLES, Mike. *Down and Dirty: Hollywood's exploitation filmmakers and their movies*. McFarland, North Carolina, 2010.

QUINTANA, Àngel. *Pensar La Teoría Cinematográfica Después De Gilles Deleuze*. Archivos De La Filmoteca, 1998, No 30, P. 182.

RICH, Adrienne. Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 1996,

RICHARD, Nelly. *La crítica feminista como modelo de crítica cultural. Debate feminista*, 2009, vol. 40.

RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina, 2012.

RODRIGUEZ, Manuel Silva. *Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood*. NEXUS COMUNICACIÓN, 2015.

RODRÍGUEZ, Virginia Sánchez, Et Al. *Música Y Cine En Los Albores De La Teoría Crítica*. Artyhum: Revista Digital De Artes Y Humanidades, 2014, No 4, P. 199-215.

ROMERO, Rubén. "Todo lo que debes saber sobre Grindhouse." *Cinemanía* 142, 2007.

SALA, Angel. *Fantascienza: La mutación comercial de un género, Nosferatu*. Revista de cine. 34, 2001.

SÁNCHEZ TRIGOS, RUBÉN. *Una aproximación al zombi en el cine: Rasgos característicos en la producción española*. Universidad Rey Juan Carlos. Facultad De Ciencias De La Comunicación. Departamento Comunicación I (2013).

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno*. Vértigo (La Coruña), 1995, vol. 11, 1995.

SÁNCHEZ, Laura Antón. *Sobre una tendencia del deseo femenino en el cine "mainstream". La reconstrucción de la identidad en el díptico audiovisual Gravity (2013) y El viento (1928)*. Fonseca, Journal of Communication, 2021, no 22.

SÁNCHEZ, Rubén. "Antonio Lázaro-Reboll, Spanish horror film, Edinburgh, University Press Edinburg, 2012." *Brumal*. Revista de Investigación sobre lo Fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic 1.2 (2013): 403-406.

SCONCE, Jeffrey, *Trashing The academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, Screen, vol. 36, no 4, 1995,

SHIPKA, Danny. *Perverse titillation: the exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*. McFarland, 2011.

SMIRAGLIA, Romina, et al. *Las películas se mueven y nos mueven: entrevista a Linda Williams*. *Imagofagia*, 2017, no 16, p. 267-283.

SOLÓRZANO, Fernanda. *Misterios de la sala oscura: ensayos sobre el cine y su tiempo*. Taurus, México, 2017.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. DEBOLSILLO, España, 2011.

ST-GEORGES, Charles. "El cine de terror en Argentina." *imagofagia* 11, 2015.

STRAYER, Kirsten. *Art, Horror, and International Identity in 1970s Exploitation Films*. Transnational Horror Across Visual Media. Routledge, 2013. 119-135.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 2002.

THROWER, Stephen. *Nightmare USA: The Untold Story of the Exploitation Independents*. Fab Press, New York, 2020

TRIGOS, Rubén Sánchez. *Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo*. Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos 1.1, 2013.

VALERO, Vicente Javier Pérez. *El Carácter Innovador De La Dirección De Fotografía En Cine Giallo Y Su Influencia En El Cine Actual*, 2019. Revisado en https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61517840/El_caracter_innovador_de_la_direccion_de_fotografia_cine_Giallo_Vicente_J._Perez20191215-111208-11ij91g-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1638213268&Signature=b-2MODBXVrjy18mjnjaL0nOoITefqyQ52ceJSJs89ApXQeO85RLLLftgDrgjWkcfKMfHZa5yeE2E1-LYLgoBUK8Ju-LIb4VfRt11EIEC9yM7tmSon-tqlvLI2Veom3t1UP6ZiFCpLdAXb~Md5amFGEAH88dSE-6lrbZZjSCeXfDfldEqZwkMVNhkNdkxwq2pLARv57zaBI98J6nghWrok8RMu2rkUjqEhXvt9MZ1-v21uodelTFwki3OoC4tT4MdDI8A8WDSKh-35fptGASnFyGWRkC6Uz13WrTyJdweSf~tZqrb38p55b5vPYA~FuHU5R6HQmoT3p7VLJkW6HGw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

VELÁZQUEZ-Zvierkova, Valentina. "Frankencine o la estética de la abyección: Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50." *El ojo que piensa*. Revista de cine iberoamericano, 2018.

VICENTE, Alex. *¡Llega la latino exploitation made in USA!:'Machete'*. Fotogramas & DVD: La primera revista de cine 2004; 2010.

VILLEGAS, Juan Carlos Suárez; MARTÍNEZ, Eva Hernández. *Cartografía de los micromachismos: dinámicas y violencia simbólica*. Dykinson, 2020.

WILT, David. "Based on a True Story: Reality-Based Exploitation Cinema in Mexico." *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Routledge, 2009.

WOOD, Richard, et. Al., *AMERICAN NIGHTMARE: Essays on the Horror Film Festival of Festivals*. Canada, 1979.

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2010.

ZÚÑIGA AÑAZCO, Yanira. *Cuerpo, género y derecho*. Apuntes para una teoría

crítica de las relaciones entre cuerpo, poder y subjetividad. *Ius et Praxis*, vol. 24, no 3, 2018

FILMOGRAFÍA CITADA

BROWNING, Tod. *Freaks*, Estados Unidos, 1932.

CRAVEN, Wes. *Scream*, Estados Unidos, 1997.

DE PALMA, Brian. *Carrie*, 1976.

DEMME, Jonathan. *El silencio de los inocentes*. Estados Unidos, 1990.

DUCOURNAU, Julia. *Voraz*. Francia, 2016.

FAWCETT John. *Ginger Snaps*, Canadá, 2000

HITCHCOCK, Alfred. *Psicosis*, Estados Unidos, 1960.

HOOPER, Tobe. *La masacre de Texas*. Estados Unidos, 1974.

KUSAMA, Karyn, *Diabólica Tentación*, Estados Unidos, 2009.

LEWIS, Herschell Gordon, *Bloodfest*, Estados Unidos, 1963

LIEBESMAN, Jonathan. *La masacre de Texas: El inicio*, Estados Unidos, 2006

LICHTENSTEIN, Mitchell. *Vagina dentada*, 2007.

MYRICK, Daniel. SÁNCHEZ, Eduardo, *The Blair Witch Project*, Estados Unidos, 1999.

REITMAN, Jason, *Juno*, Estados Unidos, 2007

RODRIGUEZ, Robert, et. al., *Grindhouse*, Estados Unidos, 2007.

TARANTINO, Quentin, *Kill Bill. Vol 1 & 2*, Estados Unidos, 2003

_____, *Death Proof*, Estados Unidos, 2007.

ZARCHI, Meir. *Escupiré sobre tu tumba*, Estados Unidos. 1978.

ŻUŁAWSKI, Andrzej. *Possession*, Francia/Alemania. 1981.