

Investigación joven con perspectiva de género VI

Edición y coordinación:
Marian Blanco-Ruiz
Clara Sainz de Baranda



Investigación joven con perspectiva de género VI

Edición y coordinación:

Marian Blanco Ruiz

Clara Sainz de Baranda Andújar

Maquetación:

Jacqueline Johana Peña Cañas

Edita: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2021

Creative Commons Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Edición electrónica disponible en internet en e-Archivo:

<http://hdl.handle.net/10016/33822>

ISBN: 978-84-16829-69-9

La responsabilidad de las opiniones emitidas en este documento corresponde exclusivamente de los/as autores/as. El Instituto Universitario de Estudios de Género de la Universidad Carlos III de Madrid no se identifica necesariamente con sus opiniones. Instituto Universitario de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2021

Libro de Actas del VI Congreso de jóvenes investigadorxs con perspectiva de género (Getafe, 16, 17 y 18 de junio de 2021)

EDITORIAL	6
La consolidación del interés investigador joven en los Estudios Feministas y de Género	6
MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y REPRESENTACIONES DE GÉNERO	8
EL FILTRO BURBUJA Y SU PAPEL EN LA POLARIZACIÓN DE LAS POSTURAS CONTRARIAS AL FEMINISMO. EL CASO DE FACEBOOK.....	9
EL FENÓMENO FEMVERTISING: ENCUENTROS Y (SOBRE TODO) DESENCUENTROS ENTRE EL FEMINISMO Y NEOLIBERALISMO	21
ACTIVISMO GORDE DIGITAL. LA GORDESFERA COMO ESPACIO DIGITAL DONDE SE ENCUENTRA EL ACTIVISMO GORDE.....	33
LA CULPA FEMENINA EN LA ERA #METOO: EL CAMBIO DE PARADIGMA DESDE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO EN LAS SERIES DE FICCIÓN	43
SLASHER AL TERROR SOBRENATURAL: DOMESTICIDAD, TRAUMA Y GÉNERO EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO DIRIGIDO POR MUJERES	54
CIBERVIOLENCIA CONTRA LA MUJER Y COVID-19: DESAFÍOS INMEDIATOS Y SITUACIÓN EN AMÉRICA LATINA	63
HISTORIA Y ARTE	73
LA MIRADA OTRA(S). CARTOGRAFÍAS, IMÁGENES, IMAGINARIOS, ARCHIVOS Y MICROPOLÍTICA DE LA MUJER RURAL EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL.....	74
BAJO EL OJO FEMENINO: MUJERES, GUERRAS Y SU PERCEPCIÓN EN EL EXPRESIONISMO DE VANGUARDIA	82
LA SEXUALIDAD FEMENINA EN LAS TERRACOTAS ERÓTICAS PALEOBABILÓNICAS	93
REMODELAR LOS GÉNEROS DESDE EL GÉNERO: OTRA PINTURA Y ESCULTURA EN LA OBRA DE ELEANOR ANTIN	101
HUMANIDADES Y FILOSOFÍA	112
ESCRIBIR EL VIH/SIDA EN FEMENINO	113
REPENSAR EL CUERPO GORDO DESDE LA FILOSOFÍA DE MICHEL FOUCAULT: BIOPOLÍTICA, DISCIPLINA Y GÉNERO	123
ÁNALISIS SOCIAL	135
REGULACIONES Y AGENCIAMIENTOS DE LA SEXUALIDAD ENTRE MUROS. EL CASO DE UNA UNIDAD PENITENCIARIA FEMENINA DE ARGENTINA.....	136
EL ANÁLISIS INTERSECCIONAL DENTRO DE LOS ESTUDIOS MIGRATORIOS: UNA PROPUESTA TEÓRICA	145
CONSTRUYENDO UN NUEVO INTERNACIONALISMO. TRANSNACIONALIDAD FEMINISTA A TRAVÉS DE LAS PRINCIPALES MOVILIZACIONES CONTEMPORÁNEAS.....	152
PROBLEMAS DE LAS MUJERES RACIALIZADAS AFRODESCENDIENTES EN LA UNIVERSIDAD: PERSPECTIVAS INTERSECCIONALES	163
EVALUACIÓN DEL PROTOCOLO ÉTICO DE INVESTIGACIÓN CON VÍCTIMAS DE VIOLENCIA DE GÉNERO DEL PROYECTO EMPATÍA-CM DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA, ANTIEDADISTA E INCLUSIVA.....	173
LITERATURA Y LENGUAJE	181
EL CONCEPTO DE LA VEJEZ EN LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA.....	182
DERECHO	191
GENERANDO UNA INTERPRETACIÓN DEL DERECHO EN CLAVE DE IGUALDAD DE GÉNERO	192

SLASHER AL TERROR SOBRENATURAL: DOMESTICIDAD, TRAUMA Y GÉNERO EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO DIRIGIDO POR MUJERES

Heras Martínez, Clara

Universidad Carlos III de Madrid
claraherasm@gmail.com

RESUMEN:

La presente investigación analiza la manera en que las mujeres cineastas están reimaginando los subgéneros del cine de terror a través de la elaboración de relatos sobre la experiencia femenina. En esta investigación se explora como se están produciendo estos cambios en las estructuras clásicas del slasher, el gynaehorror, el home invasión y el terror sobrenatural. El análisis utiliza conceptos propios del psicoanálisis y las teorías feministas de gran recorrido en los estudios sobre cine de terror, con el fin de realizar un análisis de contenido sobre cuestiones de representación y discurso que haga evidentes los cambios en las estructuras de los subgéneros.

PALABRAS CLAVE: análisis cinematográfico, estudios de género, cine de terror, mujeres cineastas, géneros cinematográficos, feminismo

1. Introducción

La presente investigación analiza una serie de películas de terror de los últimos años, abarcando el periodo entre 2014 y 2019, dirigidas por mujeres.

Este paper tiene una finalidad doble: por un lado, busca contrastar la hipótesis principal, siendo esta que el auge de mujeres cineastas que dirigen cine de terror está creando nuevos relatos y subvirtiéndolos las narrativas habituales del cine de género y sus subgéneros. Por otro lado, y de manera más general, busca cuestionar las lecturas conservadoras sobre este tipo de cine, que son hegemónicas desde algunas perspectivas, como el psicoanálisis. Estas lecturas están relacionadas con la representación femenina en el cine de terror de una manera que, por un lado, apuntala estereotipos de género, y, por otro lado, perpetúa el sufrimiento femenino como entretenimiento.

Por ello, el artículo parte del trabajo de Madison Alisa Johnson *Woman as Place: The Utilization of the Female Body in Horror Film* (2016), centrándose en el concepto de *woman as place*. Se trata de un concepto con raíces en las teorías feministas de Luce Irigaray, especialmente las desarrolladas en *Ethique de la différence sexuelle/Ética de la diferencia sexual* (1984), y en las teorías filosóficas sobre el espacio de Yi-Fu Tuan. Veremos como ambas ideas interaccionan con conceptos propios del análisis del cine de terror como el de *final girl*, elaborado por Carol Clover en *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992) y que se utilizarán en la presente investigación precisamente para elaborar una lectura feminista y progresista de estas películas, así como analizar los cambios en los tropos y estructuras habituales del género.

Con este fin, la investigación se dividirá en tres partes: en primer lugar, analizaremos *Prevenge* (Alice Lowe, 2016) y su utilización del *slasher* y el *gynehorror*, usando para

ello el concepto de *woman as place* y su relación entre la mujer “como lugar” y su vínculo con la maternidad. Veremos como la directora altera la estructura de ambos subgéneros y como crea nuevas narrativas sobre la maternidad.

En segundo lugar, analizaremos *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) y *Ich seh, Ich seh/Goodnight Mommy* (Verónika Franz y Severin Fiala, 2014) como *home invasions*. La categorización de estas películas bajo ese subgénero surge de la conexión entre la invasión del lugar físico del hogar (la casa) y la invasión de los cuerpos y las mentes de las mujeres (y por tanto de la mujer como lugar que se invade) como ya hicieron *Rosemary's Baby /La Semilla del Diablo* (Roman Polanski, 1968) o *Demon Seed/Engendro mecánico* (Donald Cammell, 1977). Sin embargo, tanto *Little Joe* como *Ich seh, Ich seh* sitúan la amenaza en el propio interior del hogar, siendo las madres de la unidad familiar cómplices y víctimas al mismo tiempo de la desintegración del hogar.

Finalmente, analizaremos como *Saint Maud* (Rose Glass, 2019) y *The Wind* (Emma Tammi, 2018) exploran el terror sobrenatural como una indagación sobre el trauma y el aislamiento de la mujer en la esfera doméstica. En ambas películas, el desplazamiento de las mujeres y su reclusión en el ámbito privado es la fuente del desequilibrio de los personajes femeninos, lo que permite analizar a estos personajes y sus relatos desde una óptica diferente de la habitual. Es decir, no como simples receptáculos (as places) de las necesidades de la película de género sino como potenciales relatos feministas.

2. Marco teórico

2.1. Irigaray: la mujer como “lo otro”, el objeto

Uno de los conceptos más ampliamente desarrollados en las teorías de Irigaray es el de “indiferencia sexual”. Este concepto entiende que, desde Aristóteles a Freud, todas las ramas de conocimiento parten de la existencia de un solo sexo, el masculino. Lo masculino opera como patrón definitorio y lo femenino se define como la otredad. Es el hombre quien define a la mujer, colocándola en una posición de alteridad en relación con una jerarquía, que subordina lo femenino. Para Irigaray, lo femenino no tiene lugar más que dentro del modelo masculino, funcionando el sexo femenino como soporte, lo que elimina la posibilidad de la existencia de dos sexos. (Irigaray, 1977). La autora critica las teorías freudianas elaborando un concepto denominado *especulación de lo femenino*, por el cual la idea de lo femenino funciona únicamente como proyección, como espejo de la historia, necesidades, sexualidad y deseo masculino. De esa manera, los cuerpos femeninos se entienden como no-cuerpos, sino soportes a los que se les imponen diferentes funciones (Irigaray, 1974). Para entender cómo funciona este proceso, la autora toma el análisis sobre la mercancía de Marx para hablar del mercado de las mujeres, “donde los cuerpos femeninos son el valor de cambio para establecer relaciones entre hombres” (Cardenal, 2010, p.357). Esto conlleva una transformación en la idea de valía de lo femenino, pues como mercancías no tienen valor como tal, sino que valen en la medida en que cumplen una función.

En su libro *Ethique de la différence sexuelle* (1984), desarrolla esta función utilitarista de las mujeres sugiriendo que los procesos mediante los cuales las mujeres se adhieren a su función (como esposas, como madres) les hacen perder su singularidad y su individualidad, en la medida en que los términos “madre de” y “esposa de” indican que otra persona depende de ellas, que su existencia es definida por la existencia de otro.

2.2. Woman as place

Este concepto nace en el trabajo de Madison Alisa Johnson: *Woman as place: the utilization of the female body in horror film* (2016) en el cual se desarrolla una teoría sobre la utilización del cuerpo femenino en el cine de terror.

Para entender las raíces del concepto, debemos acudir al geógrafo Yi-Fu Tuan, quien en *Space and place: the perspective of experience* (1977) elabora una definición de places como aquellos lugares en los que las necesidades biológicas son atendidas. Esta definición hace referencia a cómo los animales entienden los espacios y el territorio.

Johnson se sirve de esta definición para llegar hasta el concepto de *Final Girl*. Esta idea tiene su origen en el conocido trabajo de Carol Clover *Men, Women, and Chainsaws* (1992) en el que construye el arquetipo de "última superviviente" recurrente en el *slasher*, pero no restringido al mismo, pues podemos encontrar este arquetipo en numerosas películas de terror: desde Audrey Hepburn como Susy Hendrix en *Wait Until Dark* (Terence Young, 1967) hasta Heather Donahue en *The Blair Witch Project/El Proyecto de la Bruja de Blair* (Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1999), pasando por Sissy Spacek como *Carrie* (Brian De Palma, 1976) o Julie Christie como Susan Harris en *Demon Seed* (Donald Cammell, 1977)

A grandes rasgos, la *final girl* es un concepto elaborado sobre la base de ideas psicoanalíticas, feministas y de análisis estético de los géneros cinematográficos. Se trata de un modelo de personaje femenino cuya perspectiva domina la narrativa: es el objetivo principal del asesino, *stalker* o fuerza sobrenatural. La película se centra en sus intentos por sobrevivir al acoso y violencia del antagonista, ya sea este una amenaza determinada (normalmente masculina) como en el *slasher* clásico (*Halloween*, John Carpenter, 1978) o más abstracta (*Carnival of souls/El carnaval de las almas*, Herk Harvey, 1962). Johnson utiliza la idea de la *final girl* para sugerir una conexión entre el cuerpo femenino de la *final girl* y su función como receptor de las ansiedades y preocupaciones del espectador y la sociedad. Así, la *final girl* funciona como el *lugar* al cual acudimos para liberar tensiones. No solo eso, sino que también sirve de receptáculo para las necesidades genéricas de la propia película. De esta manera, Johnson desarrolla la idea de la mujer *como lugar*, una concepción del personaje femenino como espacio de uso y necesidad que pone de relevancia su carácter utilitario tanto desde la perspectiva del espectador/sociedad (que lo usa como recipiente de sus ansiedades, preocupaciones y miedos) como de las necesidades de la película de género (es el personaje sobre cuyo viaje y sufrimiento se construye la película como film de terror).

3. Metodología

Se utilizarán conceptos del psicoanálisis y las teorías feministas con el fin de realizar un análisis de contenido en cuestiones de representación y discurso de las películas. El objetivo es lograr un mayor entendimiento sobre cómo el trabajo de estas mujeres cineastas están transformando los subgéneros del cine de terror.

4. Resultados

4.1. El slasher en Prevenge (Alice Lowe, 2016)

Prevenge es la primera incursión de Alice Lowe en la dirección de cine, aunque tiene una amplia experiencia como actriz, especialmente dentro del cine de género. *Prevenge*, que Lowe también guioniza y protagoniza, nos narra la historia de una mujer embarazada (Ruth) que comienza a escuchar la voz de su hijo no nato, que le pide que cometa diversos asesinatos.

Las dos primeras escenas de *Prevenge* se encargan de mostrarnos el tono de la película: un pequeño epílogo, donde vemos al personaje de Lowe sola y visiblemente triste, y una segunda escena donde comete el primer asesinato en una tienda de animales. Estas dos escenas nos sirven síntesis para lo que nos encontraremos después: *Prevenge* es un *slasher* desde el punto de vista de la asesina, una mujer embarazada extremadamente vulnerable cuya respuesta a las diferentes violencias cotidianas, es el asesinato. De esta manera, *Prevenge* cuestiona diversas materias.

Por un lado, la propia estructura del *slasher* clásico y el *gynaehorror*³. *Prevenge* sitúa la narración desde el punto de vista de la asesina (que también es víctima) pero opta por presentarla como un personaje de gran vulnerabilidad, deshumanizando a las víctimas de Ruth, presentándolas casi como caricaturas. Además, y como se muestra más adelante en el film, las motivaciones de los asesinatos de Ruth tienen que ver con actitudes hostiles o paternalistas hacia ella como mujer embarazada, rompiendo también con las motivaciones clásicas del *slasher*, que rara vez tienen causa que se preste tan fácilmente a una lectura sobre una cuestión de carácter colectivo. Al mismo tiempo, *Prevenge* es, evidentemente, un *gyneahorror*. A pesar de que los cambios en el cuerpo de la mujer no sean el eje central de la película, la experiencia de estar embarazada es la esencia del film. En especial, es de vital importancia la sátira que hace Lowe de esa romantización de la conexión entre la madre y el hijo durante el embarazo: el bebé de Ruth es quien le incita a cometer los asesinatos, y lo hace con un tono incisivo y malvado.

Por otro lado, la elección de construir el personaje protagonista como una mujer embarazada permite reflexionar sobre diversas cuestiones. A pesar de que la mujer embarazada representaría casi el paradigma de *woman as place* desde el punto de vista utilitario más literal del cuerpo de las mujeres, Lowe se permite experimentar con el personaje protagonista en dos sentidos. Por un lado, es víctima, es una *final girl* de una sociedad que espera determinado comportamiento de las mujeres embarazadas, que las infantiliza y aparta del sistema productivo. Lowe se recrea en diversas escenas pre-crimen: la mujer de recursos humanos que se niega a darle trabajo a Ruth por estar embarazada, la enfermera que la instiga a "mantenerse positiva" a pesar de saber que el marido de Ruth ha muerto recientemente, el hombre de carácter infantil con el que liga en una fiesta. Por otro lado, Lowe decide no quedarse en ese aspecto dramático y no sólo ridiculiza abiertamente a sus víctimas, sino que da a Ruth una agencia que las víctimas clásicas del *slasher* no tienen. Porque Ruth no es solo la *final girl* de la historia, sino que también es una asesina fría y mordaz, con mucho humor negro e ironía. Si bien se trata de una mujer muy vulnerable y dolida, Ruth se niega a ser solo una víctima.

³ Películas de terror centradas en el sexo, la sexualidad y la reproducción femeninas (Harrington, 2014)

4.2. Home invasión y domesticidad: *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) y *Ich seh, Ich seh* (Severin Fiala y Veronika Franz, 2014)

El *home invasión* es un subgénero del cine de terror cuyas raíces pueden encontrarse en películas más orientadas al thriller como la mencionada *Wait Until Dark* y más adelante *Straw Dogs/Perros de paja* (Sam Peckinpah, 1971) y que ha tenido su expresión dentro del cine de terror con *The Strangers/Los extraños* (Bryan Bertino, 2008) o *Funny Games* (Michael Haneke, 1997). A nivel narrativo, las películas suelen mostrarnos la incursión de una amenaza dentro de un hogar, compuesto normalmente por una familia nuclear de clase media o de una pareja heterosexual. La invasión es literal: suelen tratar de extraños que intentan entrar en el hogar, pero la amenaza no es solo representada por esa invasión, sino por los conflictos que nacen a raíz de ella, que resquebrajan la unidad familiar. Sin embargo, la invasión no siempre se produce de manera violenta ni siempre son extraños quienes irrumpen. En ocasiones, se trata de una invasión de la intimidad de la familia por un personaje que se gana la confianza de alguno de los miembros con intenciones perversas, véase *The Gift/El regalo* (Joel Edgerton, 2015) o *The Hand That Rocks the Cradle/La mano que mece la cuna* (Curtis Hanson, 1992)

Tanto *Little Joe* como *Ich seh, Ich seh* suponen una revisión del *home invasión*: ambas películas se centran en madres solteras que comienzan a percibir algo inquietante en la unidad familiar. Sin embargo, la amenaza, lo *uncanny*, viene de dentro. Existe, además, una conexión entre la fisicidad de las mujeres y la casa, el hogar. Esta analogía, que también está presente en películas como *Rosemary's Baby/La semilla del diablo* (Polanski, 1968) explora de nuevo el papel de las mujeres *as place*, en referencia tanto al espacio físico como al cuerpo de las mujeres.

En *Little Joe*, Alice (Emily Beecham) es una madre soltera que trabaja como científica en el desarrollo de especies vegetales transgénicas. Su última invención, una planta cuyo polen tiene propiedades curativas, parece prometer un gran avance terapéutico. En secreto, decide regalarle a su hijo Joe una muestra, que apodan como "Little Joe" Sin embargo, no tarda en inquietarse por los efectos que el polen parece tener sobre la actitud de su hijo, quien se muestra frío, aunque extremadamente educado y complaciente. Por su lado, *Ich seh, Ich seh*, nos cuenta la historia de dos gemelos quienes comienzan a desconfiar de que su madre sea quien dice ser cuando vuelve de una operación facial y comienza a comportarse de manera distinta.

Tanto Hausner como Franz construyen dos historias que oscilan alrededor de la maternidad, pero también de la sospecha y la desconfianza. Hausner opta por narrar la historia a través del personaje de Alice, de manera que se nos permite profundizar en aspectos sobre la crianza. Pronto descubrimos que Alice, a pesar de ser una mujer exitosa en su trabajo, arrastra una fuerte culpa por "trabajar demasiado" y que siente una fuerte necesidad de conectar con su hijo. La planta Little Joe y sus efectos juegan el papel simbólico del desconcierto y perplejidad que experimenta Alice al ver crecer a Joe, quien comienza a desarrollar su individualidad. En este sentido, no solo busca cuestionar el arquetipo de buena madre, de carácter dulce y entregado, sino que indaga precisamente en los sentimientos de desorientación y ausencia de instinto.

En *Ich seh, Ich seh*, la historia está contada a través de los gemelos de la familia, quienes empiezan a pensar que su madre es una impostora tras volver ésta de una operación facial. Aquí, la invasión parece producirse en principio por una mujer extraña que quiere hacerse pasar por la madre de la familia. Las sospechas de los gemelos se fundan en el fallo de la mujer a la performance maternal: mantiene su cara vendada,

se comporta fríamente con los gemelos y es distante. Los hermanos deciden “destapar” la mentira, y comienzan a comportarse de forma hostil y violenta. La elección de mantener el punto de vista narrativo es tradicional desde el punto de vista del subgénero: se busca empatizar con las víctimas, en este caso los niños, pero es curioso cómo se construye la percepción de amenaza desde su punto de vista, ya que lo que perciben como peligroso no es más que la ausencia relativa de cuidados, la falta de una maternidad más tradicional. El villano es la mujer como la *no-madre*, que se percibe como inquietante. Si bien es cierto que la alteración del punto de vista narrativo en el tramo final “tradicionaliza” la película y reubica a la mujer como víctima, el resto de la película resulta un ejercicio interesante de *reimaginación* del *home invasion* tradicional, así como de una representación poco habitual del *monstrous-feminine*⁴.

4.3. Aislamiento y reclusión en la esfera doméstica: *Saint Maud* (Rose Glass, 2019) y *The Wind* (Emma Tammi, 2018)

Tanto *Saint Maud* como *The Wind* comparten la premisa de mujeres protagonistas dedicadas a los cuidados y la esfera doméstica. Ambos films profundizan en el aislamiento y la exploración del trauma desde lo paranormal, como ya hicieran propuestas como *Babadook* (Kent, 2014), *Verónica* (Plaza, 2017) o *Los otros* (Amenabar, 2001). Los relatos, contados desde el punto de vista de la protagonista, juegan a la ambigüedad, y lo paranormal se manifiesta como expresión del dolor del personaje principal.

Saint Maud nos cuenta la historia de Maud, una enfermera interna encargada de cuidar a una antigua artista de la danza, quien se encuentra impedida por una enfermedad. Maud siente una fuerte conexión espiritual con Dios, y cree que su misión es salvar el alma de su paciente. Según avanza el relato, el desequilibrio de Maud va en aumento, fruto del aislamiento. El personaje de Maud oscila entre la vulnerabilidad y la crueldad: se construye como una fundamentalista católica cuya fe se afianza a base de flagelaciones físicas. Maud está sumida en una profunda soledad e incomprensión, y el mundo se le presenta duro y hostil. A medida que avanza el metraje, Maud va convirtiéndose en un personaje peligroso para sí misma y para los demás, pero está dotado de tal fragilidad que se aleja de ser una villana al uso. Su desequilibrio es fruto del aislamiento y la incomprensión, así como de una fuerte represión sexual. Es interesante que Glass opte por mostrar abiertamente escenas de flagelación, ya que ese aspecto es uno de los más interesantes en la construcción del personaje. El sufrimiento físico infligido por una misma (de forma tan gráfica) es una revisión de la idea de *woman as place*, ya el cuerpo como lugar de Maud se usa primero como recipiente de las ansiedades de la propia Maud (en forma de flagelación), segundo como receptáculo de las ansiedades de la audiencia y tercero como recipiente de las necesidades genéricas de la película (que se define como bodyhorror). Sin embargo, y a pesar del carácter utilitario de Maud como personaje, lo cierto es que la directora construye un personaje intencionadamente ambiguo, puesto que es víctima y villana al mismo tiempo.

⁴ El concepto *monstrous-feminine* es un concepto desarrollado por Julia Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) y más tarde retomado y aplicado al cine de terror en el artículo de Barbara Creed *Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection* (1999). Creed sugiere que el *monstrous-feminine* es, dentro de la figura de “la madre” en el cine de terror, una figura que perturba la identidad, el sistema y el orden.

Por su lado, *The Wind* nos cuenta la historia Lizzy, una mujer que vive junto a su marido en uno de los muchos paisajes desérticos estadounidenses, en el año 1800. Con la llegada de una pareja de vecinos y la partida de su marido para recolectar víveres para el invierno, Lizzy comienza a sentir la presencia de una criatura paranormal que acecha el terreno donde viven. Lizzy, igual que Maud, vive en el absoluto aislamiento de la esfera doméstica. El resultado de esa soledad, junto con la experiencia de un trauma no procesado, es lo que hace que Lizzy comience a perder la noción de fantasía o realidad. De una manera muy interesante, Tammi utiliza los paisajes y escenarios propios del western para construir el espacio claustrofóbico tradicional del cine de temática sobrenatural, que habitualmente sitúa la amenaza paranormal en el ámbito de lo privado para potenciar la sensación de aislamiento. Su punto de partida, la exploración del "lado femenino" de las películas del oeste, sirve para elaborar una historia principalmente sobre el desamparo. El relato, con apenas dos escenarios y un elenco muy limitado de personajes, también está contada desde el punto de vista del personaje principal, lo que ayuda a mantener una fuerte ambigüedad sobre lo narrado. A pesar de que es cierto que Lizzy se convierte en el *lugar* en el que se vierten las convenciones del género (porque es el personaje sobre cuyo sufrimiento se construye la película como película de terror) y en el recipiente de las ansiedades y preocupaciones del espectador, lo cierto es que toda la experiencia de la protagonista propicia claras lecturas de carácter feminista. Así, que el sufrimiento de Lizzy y Maud se enmarquen en el contexto de las vicisitudes de la esfera doméstica y los cuidados de manera que se presente la relegación de las mujeres a la esfera privada como la fuente de la angustia y el sufrimiento femenino, aleja a estos personajes de tener una simple función utilitaria, como ha sido habitual en el cine de terror. Que el sufrimiento que las hace víctimas tenga una ineludible lectura de género modifica sin duda las estructuras clásicas del terror sobrenatural.

5. Conclusiones

Las mujeres cineastas que dirigen cine de terror están construyendo nuevas narrativas y alterando las estructuras habituales de los distintos subgéneros. Desde exploraciones sobre la maternidad hasta indagaciones sobre el trauma y el aislamiento, la presente investigación analiza cómo conceptos tan habituales en el análisis cinematográfico como la *final girl* han sufrido modificaciones interesantes y han producido lecturas en clave feminista. Estas cineastas hacen suyos los subgéneros para realizar exploraciones sobre cuestiones propias de las agendas feministas actuales y sirven para establecer una conversación sobre los cambios dentro del cine de género en cuestiones de representación femenina.

6. Bibliografía

Cardenal, Tatiana. (2010). Este cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray. *THÉMATA. Revista de filosofía*, (46), 153-360. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_30.pdf

Clover, Carol. (1992). *Men, Women, and Chainsaws*. Princeton: Princeton University Press

Creed, Barbara. (1999). *Horror and the monstrous-feminine: An imaginary abjection*. En S. Thornham (Ed.), *Feminist film theory* (pp.251-266). Edinburgh University Press.

Harrington, Erin. (2014). *Gynaehorror: women, theory and horror film*. [Tesis doctoral]. Recuperado en <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/9586>

Irigaray, Luce. (1974). *Speculum: De l'autre femme*. París: Les Editions de Minuit.

Irigaray, Luce. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Les Editions de Minuit.

Irigaray, Luce. (1984). *Ethique de la différence sexuelle*. París: Les Editions de Minuit.

Johnson, Madison Alisa. (2016). *Woman as Place: The Utilization of the Female Body in Horror Film* [Trabajo fin de máster]. Recuperado de https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3359&context=all_theses

Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press

Tuan, Yi Fu. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.

FILMOGRAFÍA

Amenabar, A. (director). (2001). *Los otros* [Película]. Cruise-Wagner Productions, Sogecine, Canal+ España, Sogepaq, Dimension Films, Las Producciones del Escorpión, Miramax.

Bertino, B. (director). (2008). *The Strangers* [Los extraños] [Película]. Rogue Pictures, Vertigo Entertainment, Mandate Pictures, Intrepid Pictures

Cammel, D. (Director). (1977). *Demon Seed* [Engendro mecánico] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Carpenter, J. (Director). (1978). *Halloween* [Película]. Compass International Pictures, Falcon International Productions

Curtis, H. (Director). (1992). *The Hand that Rocks the Cradle* [La mano que mece la cuna] [Película]. Hollywood Pictures, Interscope Communications

De Palma, B. (director). (1976). *Carrie* [Película]. United Artists

Edgerton, J. (Director). (2015). *The Gift* [El regalo] [Película]. Blue-Tongue Films, Blumhouse Productions

Franz, V y Fiala, S. (director). (2014). *Ich seh, Ich seh* [Goodnight, Mommy] [Película]. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH

Glass, R. (Director). (2019). *Saint Maud* [Película]. Escape Plan Productions, BFI Film Fund

Haneke, M. (Director). (1997). *Funny Games* [Película]. Wega-Film

Harvey, H. (Director). (1962). *Carnival of souls* [El carnaval de las almas] [Película]. Herts-Lion International

Hausner, J. (Director). (2019). *Little Joe* [Película]. Coop 99, The Bureau, Essential Filmproduktion

Kent, J. (Director). (2014). *Babadook* [Película]. Entertainment One, Causeway Films, Smoking Gun Productions

Lowe, A. (Director). (2016). *Prevenge* [Película]. Gennaker, Western Edge Pictures

Peckinpah, S. (director). (1971). *Straw Dogs* [Perros de paja] [Película]. Daniel Melnick.

Polanski, R. (Director). (1968). *Rosemary's Baby* [La semilla del diablo] [Película]. William Castle Productions.

Plaza, P. (director). (2017). *Verónica* [Película]. Apaches Entertainment, TVE

Sanchez, E. y Myrick, D. (director). (1999). *The Blair Witch Project* [El Proyecto de la Bruja de Blair] [Película]. Artisan Entertainment, Haxan Films

Tammi, E. (Director). (2018). *The Wind* [El viento] [Película]. Divide/Conquer, Soapbox Films
Young, T. (Director). (1967). *Wait Until Dark* [Sola en la oscuridad] [Película]. Warner Bros.