

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Estudios Feministas

La representación de la violación contra las mujeres en el cine de Hollywood

Tesis que para obtener el grado de Doctora en Estudios Feministas presenta:

Verónica Cervantes Vázquez

Directora: Dra. Elionor Bartra y Murià

Integrantes del Jurado:

Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez

Dra. Mágara Millan Moncayo

Ciudad de México

2026

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Coordinadora del Doctorado en Estudios Feministas:



Dra. Elsa Ernestina Múñiz García.

Aprobada por el jurado examinador:

1. Dra. Elionor Bartra y Murià
2. Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez
3. Dra. Mágina Millan Moncayo

Agradecimientos

En los últimos cuatro años me he encontrado con reacciones diversas cuando contaba por primera vez a alguna persona que estaba haciendo una tesis sobre la representación de la violación contra las mujeres en el cine de Hollywood. Estas reacciones oscilaban entre la curiosidad con tonos de preocupación, a la sorpresa con tonos de incomodidad. En todo caso, la pregunta que siempre surgía era: “¿Por qué?”.

Igual que otras investigaciones sobre cine, mi inquietud surgió de mi posición como espectadora, de una confusión al darme cuenta de que cuando una película (por lo general dirigida y/o escrita por un hombre) es descrita como “erótica”, eso solía significar que esa cinta contenía una o más secuencias de violaciones contra una mujer. Y aun así, esas violaciones quedaban desdibujadas de las opiniones sobre dichas cintas. Nunca olvidaré con qué película pude ver este problema: *La Pianiste* (Michael Haneke, Francia, Austria, 2001). La violación estaba ahí, simplemente no se hablaba de ella. Como en la vida misma.

Un día comencé a hablar sobre estas ideas, incluso ante mis dudas de si estaba calificada para hacerlo al carecer de una formación como cineasta. Comencé a repensar cintas en las que seguramente había visto una violación sin haberme percatado de que eso era lo que había visto. Entonces, en el año 2021, conocí a un joven murciano, amable y entusiasta que mostró curiosidad por este proyecto cuando apenas estaba surgiendo. Lo conocí en un cine club virtual creado por el proyecto De cámaras a camaradas llamado “Voces que habitan”, con sede en Quito. De forma afortunada, pudimos coincidir cuando él viajó a la Ciudad de México. Nunca olvidaré el día que conocí a Lázaro. En ese momento no podía imaginarlo, pero aquel encuentro marcaría en más de una forma el camino que yo estaba a punto de comenzar a recorrer. Nos sentamos a conversar por horas en una terraza del centro de la Ciudad. Fue como si me hubiera reunido con un viejo amigo. Fue la primera vez que hablé tan extensa y libremente sobre mis opiniones en relación con el cine, con alguien que, además, también se dedicaba a estudiarlo. Si existe algo que pueda denominarse como gentileza epistémica, eso fue lo ocurrió aquel día. Me sentí comprendida y alentada por él a dedicarme a

llevar a cabo esta investigación. Antes de volver a Murcia, Lázaro me insistió en que viera la película *The Last Duel*, cinta sobre la que yo había escuchado pero que no tenía intenciones de ver, hasta que él me aseguró: “tienes que verla”. Y así lo hice. Logré verla en un cine antes de que fuera removida de la cartelera. Ver esa película me hizo comprender que las cosas que yo pensaba sobre el cine y la violación eran acertadas. A partir de ese momento encontré el rumbo que quería que esta investigación tomara. Lo cual le agradeceré siempre a Lázaro.

Meses después ingresé al Doctorado en Estudios Feministas de la UAM-X. Desde el principio la Dra. Eli Bartra creyó en la importancia de este proyecto, en mi capacidad para llevarlo a cabo, por eso decidió guiarme en el proceso de investigación. Así fue como me convertí en la única persona a quien asesoró desde entonces. El acompañamiento de Eli fue siempre generoso, me guió con la intención de que fuera yo misma quien descubriera lo que quería expresar con esta investigación, me escuchó en mis momentos de duda y supo orientarme para que consiguiera escribir de nuevo. Esta investigación es el resultado de un asesoramiento fundamentado en la libertad creativa, en diálogos e intercambios enriquecedores y amenos acompañados de tazas de té, galletas y panqués.

También quiero agradecer a la Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez y a la Dra. Mágina Millan Moncayo por aceptar acompañarme en este camino de cuatro años, aprecio mucho su gentil y enriquecedor acompañamiento como lectoras de esta investigación, desde sus primeros trazos, hasta su versión final.

Durante este proceso de investigación Eli me alentó a realizar una estancia académica en el extranjero. Con la ayuda de Lázaro, di con la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona. Gracias a Eli y a Rosa Pujol es que pude encontrar un lugar para vivir durante mi estancia en Barcelona.

Aquesta investigació em va permetre viatjar per primera vegada en la meua vida fora del meu país l'any 2024. A més, durant aquesta estada vaig poder fer una ponència a Madrid sobre la meua investigació, vaig poder conèixer altres persones que s'interessen per la relació entre el cinema i les dones. Una experiència enriquidora i molt emocionant.

Ara bé, vull agrair a la Universitat Pompeu Fabra i sobretot a la Dra. Núria Bou per acceptar ser la meva assessora, no hauria pogut fer aquesta estada sense el seu suport. Vaig aprendre moltíssim dels meus companys i companyes a la Universitat, tothom em va rebre amb amabilitat, mai oblidaré el temps que vaig poder compartir amb ells i elles.

Especialment, vull agrair a dues persones que van fer possible la meva estada a Barcelona. Sense saber-ho, Rosa i Roger van prendre una decisió que em va canviar la meva vida: van decidir acceptar-me a casa seva, a una desconeguda. Vull agrair la seva paciència, generositat i temps per a ensenyar-me a habitar la ciutat, per mostrar-me els seus llocs més emblemàtics, per portar-me per primera vegada a la platja a Cadaqués i per acompanyar-me en els moments bons i també en els dolents. Sense cap mena de dubte, Rosa i Roger es van convertir en la meva família, cada dia vam riure moltíssim (especialment jo). Vaig aprendre moltes coses de cadascú, sempre els estaré agraïda per permetre'm tenir una llar a Barcelona. Per això, he après català, per poder dir-los en la seva llengua que els estimo moltíssim i que mai oblidaré tot el que han fet per mi.

Barcelona és per a mi la ciutat de les primeres vegades, tot va ser nou. Mai havia viscut amb tanta llibertat i fins i tot, sense la por de viure la ciutat de nit i sola. Potser aquest és el millor regal que Barcelona m'ha fet: viure sense por. I amb això, d'ara endavant, tot sembla possible.

Esta tesis y yo hemos recorrido un largo camino, juntas hemos logrado cosas que ni siquiera había imaginado que eran posibles. Durante cuatro años me he dedicado a ver y analizar una gran cantidad de películas que presentan de formas increíblemente variadas la violación contra las mujeres. Miré con dolor y rabia, nunca se trató de hacerme daño, sino lo contrario: de construir una fortaleza crítica basada en un involucramiento emocional, tanto subjetivo como colectivo, capaz de señalar, criticar y alterar el significado de la representación de esta violencia. Ya desde el primer protocolo que escribí, comprendí que la frase de la película *Werk ohne Autor* (*Never Look Away*, Florian Henckel von Donnersmarck, Alemania, 2018): “Nunca apartes la mirada”, no nos pide mirar para sufrir, nos pide mirar para cambiar.

Resumen

En esta investigación he entrelazado tres grandes ejes de análisis: el cine hollywoodense, la teoría fílmica feminista y la representación cinematográfica de la violación contra las mujeres. Esta tesis contiene un análisis teórico y metodológico sobre cómo se han analizado las representaciones fílmicas de la violación contra las mujeres, así como una contextualización teórica e histórica de Hollywood en tanto industria fílmica. Presento el análisis de un total de nueve películas estrenadas entre los años 1971 y 2021 en Estados Unidos. Las primeras cuatro cintas (1971-2014) están dirigidas por directores y representan una tradición masculina sobre la exposición fílmica de la violación. Por otro lado, analizo otras cuatro cintas que están dirigidas por directoras (2019-2021), en las que es posible vislumbrar cambios en lo que Hollywood ha venido representando sobre la violación, motivados por el movimiento #MeToo. Consideré a la cinta *The Last Duel* (2021) como un ejemplo claro de estos cambios fílmicos, por lo que construí un capítulo entero para su análisis. Estas últimas cinco cintas demuestran que estamos ante nuevas propuestas cinematográficas que están desmontando y reconstruyendo nuestro imaginario colectivo en torno a la violencia sexual contra las mujeres. Estas películas fueron analizadas a la luz de un contexto marcado por el movimiento #MeToo, el cual ha priorizado a las mujeres en tanto sujetas/protagonistas/narradoras de sus historias. Este trabajo propone una visión crítica ante la tradición fílmica masculina que ha tendido a construir la cultura de la violación utilizando las pantallas de cine.

Palabras clave: cine, #metoo, feminismo, violación, Hollywood, directoras de cine.

Abstract

In this research, I have interwoven three major axes of analysis: Hollywood cinema, feminist film theory, and the cinematic representation of rape against women. This thesis contains a theoretical and methodological analysis of how filmic representations of rape against women have been analyzed, as well as a theoretical and historical contextualization of Hollywood as a film industry. I present an analysis of a total of nine films released between 1971 and 2021 in the United States. The first four films (1971–2014) were directed by male directors and represent a male-dominated tradition of filmic depictions of rape. I also analyze four other films directed by female directors (2019–2021) in which it is possible to glimpse changes in Hollywood's portrayal of rape, motivated by the #MeToo movement. I considered *The Last Duel* (2021) a clear example of these cinematic changes, which is why I created an entire chapter for its analysis. These last five films demonstrate that we are witnessing new cinematic proposals that are dismantling and reconstructing our collective imagination surrounding sexual violence against women. These films were analyzed in light of a context marked by the #MeToo movement, which has prioritized women as subjects/protagonists/narrators of their stories. This work proposes a critical perspective on the masculine film tradition that has tended to construct rape culture using movie screens.

Keywords: cinema, #metoo, feminism, rape, Hollywood, female film directors.

Índice

Introducción	1
I. Cine, feminismo y violación	33
a. Los encuentros entre cine y feminismo	33
b. La tríada teórica fundacional sobre cine y violación	40
i. Es inscrita y borrada a la vez	46
ii. Es omnipresente y versátil	49
iii. Es omisa ante el contexto de la escucha y el habla	50
c. La proliferación del pensamiento sobre cine y violación	54
II. La imbricación entre el cine hollywoodense y la violación	60
a. Los orígenes de Hollywood	60
b. La convulsa década de los 70 en Hollywood	75
c. Los impactos del movimiento #MeToo en Hollywood	90
III. La violación desde la mirada fílmica masculina	98
a. El deseo de las mujeres de ser violadas. <i>Straw Dogs</i> (Sam Peckinpah, 1971).....	98
b. La mujer violada como instrumento masculino. <i>Once Upon a Time in America</i> (Sergio Leone, 1984).....	114
c. La erotización de la violación. <i>Hollow Man</i> (Paul Verhoeven, 2000).....	127
d. El encubrimiento del violador. <i>Nightcrawler</i> (Dan Gilroy, 2014).....	143
IV. La violación desde la mirada fílmica femenina	155
a. El silencio sistemático ante la violación. <i>The Assistant</i> (Kitty Green, 2019).....	155
b. Las estrategias para hablar de la violación. <i>Never Rarely Sometimes Always</i> (Eliza Hittman, 2020).....	165
c. Desmantelar la reputación de los violadores. <i>Promising Young Woman</i> (Emerald Fennell, 2020).....	181
d. Ocupar el punto de vista de la mujer violada. <i>Pleasure</i> (Ninja Thyberg, 2021).....	195

V. La construcción cinematográfica de la violación en <i>The Last Duel</i> (2021)	210
a. La verdad según Jean De Carrouges	213
i. La esposa como objeto dócil y adulator de De Carrouges	213
ii. La interpretación de la violación y de la esposa violada	217
iii. Jean De Carrouges como reparador del agravio	218
b. La verdad según Jacques Le Gris	219
i. Jacques Le Gris como libertino	219
ii. Marguerite como objeto de deseo	221
iii. Elementos narrativos en la secuencia de violación	224
iv. El encubrimiento de Jacques Le Gris	226
c. La verdad según Lady Marguerite... La verdad	228
i. Marguerite como propiedad masculina	228
ii. Elementos narrativos en la secuencia de violación	233
iii. El derrumbe de la diferenciación entre el esposo/protector y el violador.....	237
iv. La restauración del orden patriarcal a través de la mujer violada	240
d. ¿Es <i>The Last Duel</i> una narrativa sobre el #MeToo?	243
Conclusiones	251
Epílogo	271
Bibliografía	273
Filmografía	287

A culture that creates rape, creates images of rape.
Susan Griffin, *Rape. The Politics of Consciousness.*

*As long as movies exist, so does the danger that we will surrender ourselves
unquestionably to their instant makeovers and portable ideals.*
Marjoire Rosen, *Popcorn Venus.*

La violencia sexual se ha convertido en la violencia de nuestro tiempo.
George Vigarello, *Historia de la violación.*

*In making rape a speakable crime, not a matter of shame, the women's movement
has already fired the first retaliatory shots in a war as ancient as civilization.*
Susan Brownmiller, *Against Our Will.*

*Rape and fear of rape are stones in our pockets. We hope, through this research, to
empty them so we can swim.*
Pauline B. Bart & Patricia H. O'Brien, *Stopping Rape.*

Introducción

En ninguna otra forma de sociedad en la historia ha habido tal concentración de imágenes, tal densidad de mensajes visuales.

John Berger, *Ways of Seeing*.

Estamos conociendo un momento de increíble apogeo, tecnologización y diversificación en la producción y consumo de imágenes mediatizadas. Nuestra relación con las imágenes mediáticas se ha vuelto vertiginosa, instantánea y persistente. Como bien lo expresa Román Gubern (2016):

En nuestra iconosfera se codean e hibridizan cortometrajes y largometrajes autónomos, teleseries, telenovelas, videoarte, videoclips, videojuegos, spots publicitarios, superproducciones y autoproducciones para la Red o para el autoconsumo, en pantallas grandes, pequeñas, públicas, privadas, de sobremesa o de bolsillo (p. 573).

Si bien la producción y consumo de estas imágenes se ha vuelto tan asombrosamente variada, es destacable que en ellas permanezca una misma cuestión: la violencia sexual contra mujeres, sobre todo, la violación¹. Es decir, de una forma o de otra, somos susceptibles de cruzarnos con estas imágenes y volvernos así espectadoras y espectadores de estas agresiones.

La presente investigación se enfoca en el análisis de la producción cinematográfica hollywoodense como medio de fabricación y distribución de imágenes que representan eventos de violación contra mujeres cometidas por varones. La preocupación en torno a la proyección de violaciones en las pantallas de cine existe desde los inicios de la teoría fílmica feminista en los 70 – particularmente en Estados Unidos– cuando algunas teóricas feministas y cineastas manifestaron su preocupación ante la perturbadora insistencia del cine hollywoodense (especialmente mostrada por directores) por incluir escenas de

¹ Sin mencionar cómo la violencia sexual se ha adaptado a estos nuevos medios. Esto ha resultado en una complejización aún mayor de la relación entre la violación y lo mediático. Puede tomarse como ejemplo el caso de una mujer londinense quien aseguró que en el 2022 fue “virtualmente violada” por otros usuarios mientras estuvo conectada a la plataforma del metaverso creada por Facebook. Consultar en: <https://www.pagina12.com.ar/399476-una-mujer-denuncio-que-fue-virtualmente-violada-en-el-metave>

violación contra mujeres en sus películas (Haskell, [1974] 2016; Mellen, 1974; Brownmiller, 1975). Esta preocupación se ha prolongado hasta el presente y ha conocido nuevos ímpetus, especialmente, con la reactivación del movimiento #MeToo cuando alcanzó al corazón de Hollywood en el 2017.

En este sentido, considero que es relevante dar cuenta de la continuidad y persistencia en el cine hollywoodense de seguir colocando en las pantallas secuencias de violación –ya sean explícitas o no–. Frente a esto, me interesa rastrear una suerte de discontinuidad en este patrón representativo, sostenido, sobre todo, por directoras, la cual inició con mayor fuerza después del 2017. Al mismo tiempo, considero necesario analizar cuál es la lógica o coherencia narrativa que sostiene y posibilita la representación de la violación contra las mujeres desde las perspectivas propuestas por directores y directoras, así como a partir de qué recursos fílmicos se decide presentar un evento de violación. Así mismo, considero importante discernir sobre cómo las representaciones fílmicas están siempre adheridas a entramados políticos y discursivos específicos, por lo que este trabajo se dirige a contextualizar y analizar lo que se ha entendido y se entiende cinematográficamente, desde Hollywood, sobre la violación contra las mujeres. Una vez dicho esto, es importante reconocer el potencial de lo mediático al momento de posibilitar la construcción y reproducción de las narrativas colectivas en torno a la violación contra las mujeres.

En primera instancia, puede hablarse de la necesidad de promover en cada vez más espacios sociales, culturales y académicos una posición crítica con respecto a la gran cantidad de mensajes y representaciones mediáticas de los que somos receptoras y receptores cada día, como bien lo dice Giulia Colaizzi (2001):

En nuestro mundo, cada vez más visual y marcado por la rapidez creciente de los intercambios comunicativos a nivel global, se hace cada vez más necesario llevar a cabo un trabajo de análisis, reflexión y crítica sobre las formas de comunicación, los modos de representación de la realidad y de las relaciones sociales, para fomentar la conciencia de la naturaleza construida, no inocente ni neutral, de las imágenes que nos rodean (p. v).

En segunda instancia, es importante dar cuenta del carácter politizado de la realidad mediatizada a la cual estamos constantemente expuestas y expuestos. Como lo argumenta Annette Kuhn (1991), cuando se habla de representaciones cinematográficas no se habla de réplicas de una realidad ya construida, de una recaudación y comunicación neutra de hechos y significados que supuestamente existen anteriormente a su transmisión (p. 89). Esto quiere decir que:

Como práctica social e institución, el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculación de una representación; [...] Sólo puede ser entendido mediante su inscripción en el espacio público y material de la *polis*, en el entramado socio-histórico de relaciones de producción y de poder y en los contextos situados de la recepción (Colaizzi, 2001, vi, vii).

Con respecto a esto, Lynn A. Higgins y Brenda R. Silver (1991) plantean lo siguiente: “Ya sea en los tribunales o en los medios, ya sea en el arte o la crítica [es decir, en la *polis*], quién puede contar la historia y quién la cuenta como ‘verdad’, determina la definición de lo que la violación es” (p. 1. Tp² y el énfasis es de las autoras). De ahí que sea necesario hacer un énfasis analítico en torno a los espacios de poder que construyen perspectivas, ideas y sentimientos provenientes de momentos históricos concretos desde los cuales estas representaciones son construidas, difundidas y significadas. Así, el cine construye y reproduce representaciones en contextos políticos, sociales, económicos y culturales específicos, por lo que el resultado son imágenes de naturaleza cambiante, tanto en su producción como en su recepción y crítica.

Para comprender cómo se contextualiza una visión sobre la violación en el análisis fílmico, es posible retomar un planteamiento de la autora Lynn A. Higgins (1991), quien hace un extraordinario análisis sobre la película *L'Année dernière à Marienbad* (*Last Year at Marienbad*, Alain Resnais, 1961) en el que plantea:

Los argumentos críticos que borran la violación de la película son exactamente los mismos que se utilizan para invalidar los relatos de violación de mujeres reales: podrían haber sido muchas otras cosas. ¿Estás

² Utilizaré la abreviatura “Tp” para referirme a Traducción propia.

segura? ¿Estás segura de que estás segura? La violación se convierte en la interpretación de un “malestar” (p. 314. Tp, el énfasis es de la autora).

Así pues, la elaboración de representaciones fílmicas responde siempre a un contexto, por eso si nuestros contextos se caracterizan por invalidar, desoír, desestimar o contradecir el testimonio de víctimas de violación, no resulta extraño que estos mecanismos se retroalimenten y co-construyan al momento de interpretar las versiones fílmicas de esta clase de agresiones.

Hablando sobre los análisis cinematográficos, éstos no siempre consideran cuestiones que han sido politizadas desde el pensamiento feminista, en este caso, la violación contra las mujeres. Como bien lo señala Maricruz Castro (2009), la crítica cinematográfica en sus diferentes versiones, ya sea académica o periodística, suele ignorar la perspectiva de género al momento de realizar su quehacer analítico (p. 69). Con respecto a esto, Annette Kuhn (1991) expone el potencial que pueden tener los análisis cinematográficos desde el feminismo cuando dice: “la unión del feminismo y el cine podría proporcionar una base para ciertos tipos de intervención en la cultura” (p. 19). Ante esto, Colaizzi (2002) considera que el no reconocimiento de la importancia de conjuntar críticamente al cine y al feminismo posibilita la producción de lagunas analíticas que dificultan pensar o estudiar las problemáticas que subyacen a la representación cinematográfica que se hace de las mujeres y de la violencia sexual que se comete en su contra, y en cambio, contribuyen a la perpetuación de modelos y representaciones sobre las mujeres como si fueran sujetas fuera de la historia, más pertenecientes al mito, al estereotipo, lo que complica la idea del cambio en su propia representación (p. 46).

Esta clase de lagunas analíticas pueden encontrarse en trabajos como el de los autores Ramón Freixas y Joan Bassa (2000) llamado: *El sexo en el cine y el cine de sexo*, así como en el libro de Neil Fulwood (2003) que lleva por título: *100 Sex Scenes that Changed Cinema*. En ambos textos la violación contra las mujeres que es representada en las películas que analizan queda sin ser nombrada la mayoría de las veces, pues codifican varias escenas de violación como “escenas de sexo”. Con base en esto, podríamos preguntarnos entonces por

qué es importante analizar secuencias de violación. En principio, porque no pueden ser analizadas si son confundidas con la representación del “sexo”, así que estamos ante un rastreo y en algunos casos, renombramiento de escenas específicas para su análisis. Con respecto a esto, la autora Ellen Rooney (1991) plantea de la siguiente forma la importancia de analizar estas escenas:

Quiero sugerir que lo que está en juego en última instancia en cualquier intento de leer la escena de la violencia sexual es el lugar y el estatus de este sujeto [femenino]. Tales escenas pueden ser sitios privilegiados para investigar la construcción de la subjetividad femenina porque articulan cuestiones de deseo, poder y agencia con especial urgencia y que ponen en primer plano, explícitamente, la oposición entre sujeto y objeto (p. 9. Tp).

Siguiendo a esta autora, bien podría pensarse que las escenas de violación contra las mujeres son un espacio cinematográfico de gran relevancia para pensar de qué formas se están movilizandoy politizando las nociones que circunscriben nuestro entendimiento de una agresión sexual, lo que nos revelaría, particularmente, cómo se representa a las mujeres que la padecen. Resulta especialmente importante la diferenciación que hace la autora entre la oposición de sujeto y objeto de las mujeres que son violadas en las representaciones fílmicas, porque es en esa diferenciación donde puede percibirse la perspectiva y las intenciones desde las que estas imágenes están siendo construidas e interpretadas. Para dar cuenta de esto, tomemos el ejemplo de la siguiente descripción de una escena de violación:

Cuando Paul inmoviliza a Jeanne boca abajo contra el suelo [en *Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972], se fuerza encima de ella y usa mantequilla como lubricante para efectuar *el coito anal, el acto se define por sí mismo*. Es un momento devastadoramente nihilista, que casi proporciona un punto final emocional a una película a la que todavía le queda una hora de duración (Fulwood, 2003, s/p. Tp, las cursivas son mías).

Es en este sentido que resulta imperante asumir la tarea de nombrar y analizar estas representaciones. Pensar que la violación que vemos en el cine de ficción se define a sí misma, es renunciar a una intervención analítica de las imágenes

filmicas que retratan violaciones contra mujeres, convirtiendo estas secuencias en espacios que no necesitan una reflexión al, supuestamente, contenerse a sí mismas, o como dice Colaizzi (2002), pareciera que pertenecen más al mito que a una condición histórica. Cuando en realidad se requiere, primero, desnaturalizar esta violencia para poder hacer un desmenuzamiento analítico que nos permita comprender que lo que estamos mirando es una agresión sexual.

En principio, las maneras en las que nombramos estas representaciones son decisivas para su comprensión, es llamativo que en el caso de este ejemplo, a este momento se le conozca popularmente como “la escena de la mantequilla”, acepción que usa Pedro Calleja (2009) cuando dice: “En cuanto a *la escena de la mantequilla*, la joven actriz (Maria Schneider) asegura que le pilló totalmente por sorpresa: ‘Brando y Bertolucci la improvisaron en el plató’” (p. 98. El énfasis es mío). “Escena de sexo”; “escena de la mantequilla”, pero no escena de violación. Pero incluso cuando el análisis de una escena de violación la nombra como tal, éste suele decantarse por minimizar o volver intrascendente este hecho frente a la calidad misma de la escena. Por ejemplo, el mismo Calleja (2009) expone que *A Clockwork Orange* (1971) es una película “sobre la *erótica* de la violencia” (p. 91. El énfasis es del autor). El autor considera que la secuencia en la que el matrimonio Alexander es agredido por Alex y sus *drugos*, está tan bien filmada que no podemos más que *disfrutar* con lo que miramos (el énfasis es del autor). Explica: “Disfrutamos viendo cómo le patean las tripas al señor Alexander siguiendo el ritmillo *pegadizo* de la canción *Cantando bajo la lluvia* (*Singing’ in the Rain*). Disfrutamos, **aunque sea sólo estéticamente**, viendo cómo le rasgan el pijama rojo con unas tijeras a la señora Alexander antes de ser violada” (p. 91. Las cursivas son del autor y las negritas son mías). Resulta destacable que el autor proponga una escisión entre el contenido estético y el contenido político de la violencia que miramos en esta escena, escisión que resulta prácticamente imposible para una mujer que mira en la pantalla la violación de otra mujer.

Al mismo tiempo, estos espacios diegéticos tienen el potencial de proveernos de claves para darle una coherencia o entendimiento social a la violación contra las mujeres. Con respecto a esto, la autora Marta Peixoto (1991)

refiere una cuestión de gran importancia, ella plantea que: “Se nos brinda no solo la historia de la víctima, sino una meditación sobre la escritura de la víctima, un proceso que en sí mismo duplica e inscribe el acto de victimización” (p. 192. Tp). Esto puede sugerirnos que en los procesos de escritura –en este caso fílmica– de las mujeres como víctimas de violación, se nos está diciendo cómo podemos entender ese proceso de victimización, proceso a través del cual se construyen imaginarios sociales sobre quiénes son las víctimas de violación, quiénes los perpetradores y cómo es que es posible que estas agresiones ocurran. Siguiendo esta idea, Higgins y Silver (1991) hablan también de cómo las representaciones en torno a esta violencia:

Contribuyen a la posición social de hombres y mujeres y dan forma a los sistemas cognitivos que vuelven pensable la violación. Los ensayos sugieren que la violación y la violabilidad son fundamentales para la construcción misma de la identidad de género y que nuestra subjetividad y sentido de nosotros mismos como seres sexuales están inextricablemente enredados en representaciones (p. 3. Tp).

Lo anterior sugiere que estas imágenes aportan a la construcción y reproducción de espacios sociales y políticos diferenciados entre mujeres y hombres, lo que habla de los impactos materiales y concretos que derivan de la fabricación de significados colectivos a través de estas representaciones.

Hablando de lo que él denomina como “obras de arte” (entre las cuales incluye al cine), Walter Benjamín (2003) también señala la conexión tan profunda entre el cine y lo social:

La reproducción de manera masiva de las obras de arte no está así interconectada solamente con la producción masiva de productos industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos. Dejar de lado estas interconexiones implica privarse de todo medio para determinar la función actual del arte (p. 115).

Es decir, no es posible subestimar la importancia que tienen las representaciones, particularmente las cinematográficas, en la construcción, significación y vivencia de nuestras vidas. Como bien lo señala Annette Kuhn (1991): “todo lo que pueda

cabere bajo el marbete de ideológico –las representaciones que una sociedad tiene de sí misma y para sí misma, y las formas en que la gente vive y formula esas representaciones– ha de ser considerado como un elemento vital, influyente y activo en la constitución de las estructuras y formaciones sociales” (p. 18, 19). Así es como Teresa De Lauretis (1992) plantea la importancia de prestar atención analítica a la construcción de imágenes de las mujeres y a su relación con su impacto social y subjetivo:

Si las feministas se han comprometido tanto con el trabajo cinematográfico como realizadoras, críticas y teóricas ha sido porque en este terreno las apuestas son especialmente altas. La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza –y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual o señuelo para la mirada– está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad (p. 64).

En este sentido, considero que Paula Iadevito (2014) resume con destreza la importancia de tomar al cine como parteaguas analítico desde el feminismo para pensar y problematizar las representaciones que se fabrican sobre las mujeres, la autora argumenta:

a) el cine constituye una fuente primaria de indagación acertada en el campo de la investigación social para leer analíticamente e interpretar los procesos identitarios y de subjetivación generizada; b) la perspectiva de género en el análisis fílmico resulta productiva para comprender la relación entre mujeres y hombres a través de la historia e identificar los mecanismos de reproducción y cuestionamiento de las representaciones culturales y simbólicas hegemónicas; c) las narrativas del cine configuran espacios de significación que abren dimensiones ideológicas desde las cuales es

posible observar las modalidades en que las marcas identitarias y de género instituyen las redes culturales de una sociedad (p. 214).

En este orden de ideas, me parece importante destacar la experiencia de Dominique Russell (2010) al presentar su investigación sobre la violación en las cintas de Luis Buñuel, para resaltar lo oportuno y necesario que es hablar en espacios académicos sobre estos temas:

Hace varios años, di una charla sobre la violación en las películas de Buñuel en una conferencia del centenario sobre su trabajo. La reacción de un académico de alto nivel me dejó atónita y me quedé en silencio: “Te felicito por tu artículo, pero debo decirte que tu pregunta está estrictamente prohibida por el texto”. Se dejó a Zuzana Pick venir a mi rescate y dejar claro que si el texto está diseñado para restringir nuestras preguntas sobre algo que está presente en la obra, como la violación, entonces seguramente nos corresponde preguntar por qué (p. 1. Tp).

Ahora bien, una vez planteada la pertinencia e importancia de abordar estas cuestiones, puedo decir que las preguntas que guiarán esta investigación son: 1) ¿Cómo el cine hollywoodense ha representado históricamente a la violación que hombres comenten contra mujeres?; 2) Más allá de cuestiones de estilo fílmico, ¿existen diferencias en cómo una violación es construida y filmada cuando quien dirige la cinta es un hombre o una mujer?; 3) ¿Cómo el movimiento #MeToo ha impactado a la tradición fílmica hollywoodense que representa a la violación? Y finalmente; 4) Cinematográficamente hablando, ¿cómo y dónde pueden rastrearse estos impactos? En este sentido, los objetivos de la presente investigación son: 1) Presentar un contexto teórico e histórico sobre la relación entre el cine hollywoodense de ficción y la representación cinematográfica de la violación contra las mujeres cometida por hombres, haciendo especial énfasis en la década de los 70 y el 2017 como momentos de particular auge crítico ante esta relación; para a su vez: 2) Aterrizar estas contextualizaciones en los análisis de nueve películas que fueron estrenadas entre los años 1971 y 2021 en Estados Unidos, haciendo hincapié en las secuencias en las que son presentadas violaciones (en

su coherencia narrativa y en su construcción visual), ya sean explícitas o no. Esta muestra se presenta más adelante.

Con base en estos análisis, además, pretendo: 3) Vislumbrar tendencias narrativas y patrones visuales al momento de montar una secuencia de violación y dar cuenta de si estas tendencias o patrones son identificables y diferenciables en el trabajo de directoras y directores. Finalmente, me interesa retomar el siguiente planteamiento analítico propuesto por Sarah Projansky (2001): “Sin embargo, considero útil hacer una pausa en los momentos en los que las películas brindan la oportunidad de leer la representación de la violación en formas que tienen el potencial de empoderar a los personajes y/o espectadores en lugar de, por ejemplo, aumentar su experiencia de vulnerabilidad” (p. 61. Tp). Así pues, a partir de esta premisa me propongo: 4) Pensar si es posible, a partir de un análisis fílmico feminista, hacer una relectura sobre los eventos de violación presentes en las películas de la muestra (sobre todo las de los directores) con la finalidad de extraer a los personajes femeninos de su silencio, inmovilidad, impotencia o vulnerabilidad. Básicamente, pretendo proponer contra-lecturas feministas dentro de las propias narrativas fílmicas sobre la violación.

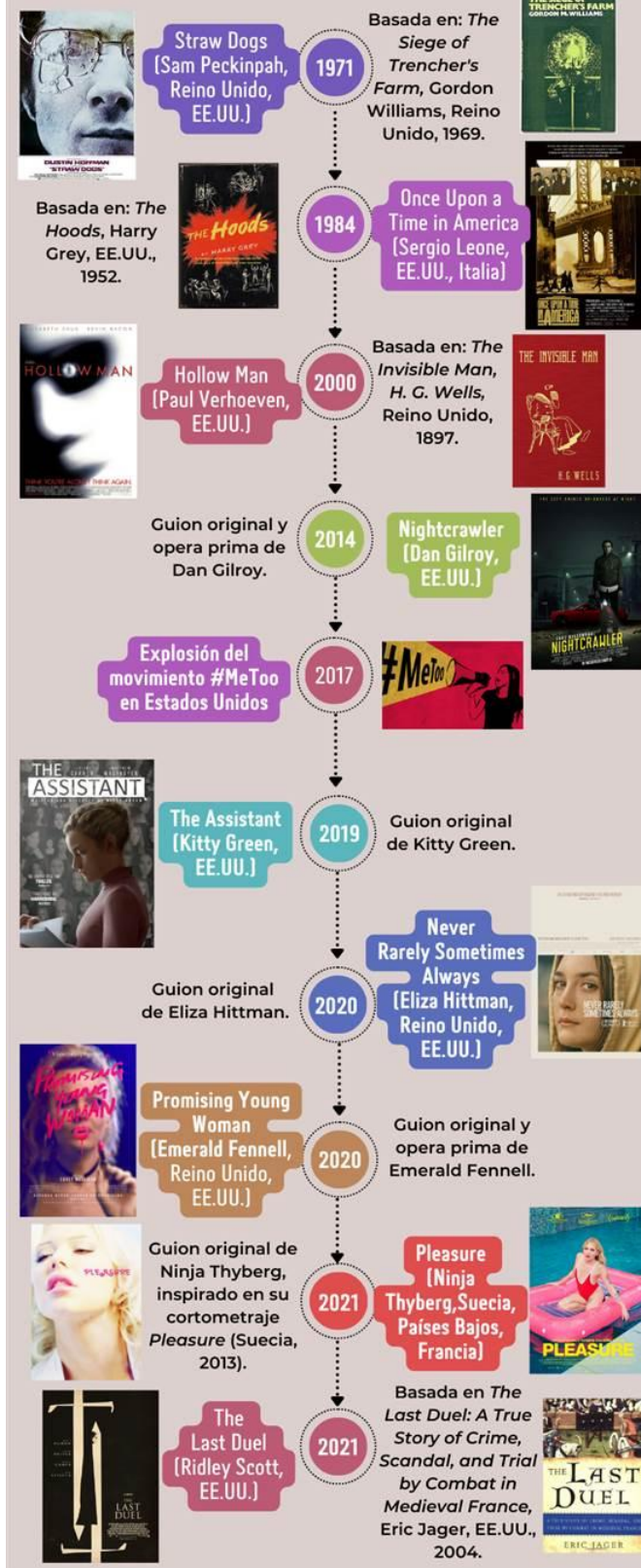
Por otro lado, puedo decir que inicio esta investigación a partir de algunos supuestos o hipótesis que pretendo poner en cuestionamiento durante el transcurso de la misma. Primero, parto de la idea de que existe una tendencia predominante en los análisis cinematográficos, como los ejemplificados con los trabajos realizados por Ramón Freixas, Joan Bassa (2000), Neil Fulwood (2003) y Pedro Callejas (2009), a no nombrar las violaciones contra las mujeres que son representadas en una gran cantidad de películas, a presentarlas como sexualmente gratificantes para las mujeres, o como parte del deseo femenino, debido a que desde la perspectiva a partir de la cual son construidas, que es mayoritariamente masculina, la violación aparece como la manifestación de un ejercicio de la sexualidad heterosexual, especialmente, la de los varones. Estas son características que compartirían con cintas que abordan la violación y que son producidas desde una mirada masculina.

Segundo, considero que estas representaciones están experimentando un viraje narrativo y visual motivado, en parte, porque son directoras quienes están construyendo estas historias; debido a la explosión del movimiento #MeToo, sobre todo en Estados Unidos, y por la difusión mediática de la interpretación feminista de la violencia sexual, específicamente, la violación, que la vuelven visible, nombrable y condenable. Es por todo esto que ahora pueden verse representaciones de la violación mucho más diversificadas que prestan atención a elementos subjetivos de los personajes femeninos y al carácter sistemático y normalizado de la violación.

Por último, considero que estas representaciones muestran diferencias importantes si quienes dirigen estas cintas son hombres o mujeres. Esto es así debido a que los directores exhiben una tendencia política patriarcal a plegarse o identificarse con la mirada del agresor protagonista en sus cintas y a relegar o silenciar a sus personajes femeninos. Esto ya había sido señalado por Aljean Harmetz (1973) y Susan Brownmiller (1975). Parece ser más común que las directoras muestren un interés por colocar a las mujeres como los personajes que narran los eventos de sus películas, lo que deriva en una politización filmica de esta clase de agresiones al dar cuenta de que el vínculo que entablan con sus agresores está mediado por una asimetría de poder.

Planteado todo lo anterior, presentaré la muestra de películas que analizaré, para después exponer cómo fue el proceso que me llevó a conformarla de esta manera en específico.

MUESTRA DE PELÍCULAS



Elaboración propia, 2024.

Definitivamente, la lectura del libro de Susan Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women and Rape* (1975) que hice durante el 2019, fue un momento clave que me permitió, literalmente, ver y reconocer la violación en el cine del que era espectadora. A partir de este descubrimiento decidí indagar más sobre la relación entre el cine y la violación. Desde el año 2020 hasta la finalización de este trabajo, he podido ver más de un centenar de películas, cortometrajes, documentales y series de televisión en las que se retratan eventos de violencia sexual y violaciones (donde las personas perpetradoras y víctimas son tanto hombres como mujeres), acoso sexual, intentos de violación, chantaje o intimidación para obtener acceso sexual a niñas o mujeres, en general, actitudes coercitivas y violentas sexualmente hablando. La más antigua de estas películas es: *The Unwritten Law: A Thrilling Drama Based on the Thaw-White Case* (Siegmond Lubin, Estados Unidos, 1907) y la más reciente es: *Sorry, Baby* (Eva Victor, Estados Unidos, 2025). De este gran universo, es de donde surgió la muestra de nueve películas. Los criterios que utilicé para conformar esta muestra fueron los siguientes:

- Delimitación temática

Todos los materiales que he revisado contienen de una forma explícita o no explícita, manifiesta o elidida, nombrada o no nombrada, expresada o sugerida, uno o varios eventos de violencia sexual, específicamente, violación. La muestra se concentra en la representación de violaciones cometidas por hombres contra mujeres. Los géneros presentes en la muestra varían entre drama, *thriller*, ciencia ficción, *coming-of-age*, *rape/vengeance* e histórico. Es por esto que el tono y temáticas son distintas, pero todas coinciden en que su trama incluye de forma clara o velada, una o varias violaciones contra alguno de los personajes femeninos, por lo general, pero no siempre, las protagonistas.

- Delimitación “espacial”

A lo largo de este tiempo he podido acceder a materiales producidos, filmados y distribuidos en una variedad de países, predominando los americanos (del norte y del sur), europeos, y asiáticos. Sin embargo, hay una predominancia del cine estadounidense, tanto del cine clásico como contemporáneo que ha sido y es producido en Hollywood. Me interesó acotar la muestra al cine estadounidense de

Hollywood porque fue en esta industria en la que impactó con mayor fuerza el movimiento #MeToo del 2017.

Ahora bien, es necesario hacer una aclaración importante. Lo que me interesa es analizar la visión o perspectiva que proyecta Hollywood sobre sí misma, sobre lo que esta cultura hegemónica elabora sobre ella misma y cómo es entendida y proyectada por cineastas no estadounidenses (Paul Verhoeven, Sergio Leone, Ninja Thyberg, Kitty Green, Emerald Fennell y Ridley Scott). Así que más que una delimitación propiamente territorial o de producción, es una delimitación sobre un punto de vista concreto que lleva por tanto a una forma de producir cine. Es por esto que hay películas que narran historias que ocurren en otros países que no son Estados Unidos (*Straw Dogs*, *The Last Duel*), pero que son producidas por la industria estadounidense, una está financiada por otros países, pero fue rodada y estrenada en Estados Unidos (*Pleasure*), o bien, que son co-producidas entre Estados Unidos y otro país, en los cuatro casos en los que esto ocurre, en tres, el otro país es Reino Unido (*Straw Dogs*, *Never, Rarely, Sometimes*, *Always* y *Promising Young Woman*), siendo el cuarto caso, Italia (*Once Upon a Time in America*). A pesar de esta diversidad, las nueve películas están habladas, prácticamente en su totalidad, en el idioma inglés.

- Delimitación temporal

La muestra de películas abarca un período de cinco décadas que van de 1971 al 2021, seleccionando una película por década, aproximadamente, antes del 2017. Esta muestra da comienzo en 1971 debido al estreno de la cinta *Straw Dogs*, la cual se prolonga hasta el 2021 para efectuar un corte post #MeToo, al considerar como un momento culminante el estreno de la cinta *The Last Duel*. En el capítulo II abordaré con mayor detalle la contextualización en cuanto a la temporalidad de la muestra. Por el momento, puedo anotar que considero como intervalo a los años transcurridos entre 1971 y 2021 porque en ambos períodos es posible notar una repercusión política en la industria hollywoodense causada, sobre todo, por la crítica feminista presente en ambas temporalidades, en las cuales se puso en cuestión el funcionamiento de la industria misma, colocando el acento en cómo la violación contra las mujeres se ha vuelto y sigue siendo un tropo extremadamente

recurrente. Así pues, más que entenderlos como momentos totalmente separados o independientes en la historia de Hollywood, considero que puede hablarse de una continuidad manifestada en el movimiento #MeToo, que tiene su genealogía en el trabajo de teóricas y cineastas feministas iniciada en la década de los 70.

- División de la muestra

Otro criterio que utilicé para construir la muestra fue la división que hice en términos de si fueron dirigidas por mujeres o por hombres. La visualización de estas películas me permitió entrever diferencias profundas en la representación de la violación contra las mujeres, siendo el criterio de diferenciación más evidente el que las que presentan una visión más violenta y explícita de estas agresiones están dirigidas por varones y las que exponen con mayor sensibilidad y de forma no explícita estos asaltos, fueron dirigidas por mujeres, así como que las películas de las directoras estuvieron hechas después del auge del movimiento #MeToo en Estados Unidos. También es importante tomar en cuenta el papel que fungen no solo las personas que dirigen, sino quienes escriben y producen. De ahí que en esta muestra haya mezclas entre mujeres y hombres que ocupen diferentes posiciones al interior de cada película.

Así pues, por un lado, están las películas *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984), *Hollow Man* (Paul Verhoeven, 2000) y *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) que, considero, representan una visión masculina sobre la violación, frente a las cintas *The Assistant* (Kitty Green, 2019), *Never Rarely Sometimes Always* (Eliza Hittman, 2020), *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020) y *Pleasure* (Ninja Thyberg, 2021) que representan, según mi lectura, una visión femenina –que no necesariamente feminista– sobre la violación. La primera parte de la muestra concentra el trabajo de directores que fueron reconocidos y aclamados en su momento, ya sea por la taquilla o por la crítica (a veces ambas), el hecho de que esta parte cubra los primeros 43 años de una muestra que abarca 50 años, se debe a que mi intención es exponer la continuidad a lo largo de los años de la representación de la violación por parte de directores, en este caso, de cineastas de diferentes nacionalidades, de estilos diferentes, que trabajaron con géneros distintos, y que,

sin embargo, comparten ciertos rasgos al momento de plasmar la violación contra mujeres en sus cintas. Frente a esto, la segunda parte de la muestra da comienzo en el año 2019 con el estreno de la cinta *The Assistant* y no, por ejemplo, con *The Tale* (Jennifer Fox, 2018) o *Bombshell* (Jay Roach, 2019) porque *The Assistant* aborda directamente el caso de Harvey Weinstein, con el cual el #MeToo explotó al interior de Hollywood. Es decir, el trabajo de estas directoras vino a irrumpir el *continuum* que presento en la primera parte de la muestra, esta es la razón por la que las cuatro películas de esta segunda parte se concentran en un período de tres años, al ser un momento de gran apogeo crítico a la violencia sexual en Estados Unidos.

Finalmente, considero a la cinta *The Last Duel* (2021) como una manifestación culminante de lo que actualmente en Hollywood puede ser entendido como un viraje narrativo y visual a nivel cinematográfico de los relatos en torno a la violación, pues esta película está claramente influida por las ideas en las que está basado el movimiento #MeToo.

- Acceso al material

La elección de estos filmes responde también al criterio de la accesibilidad de las películas, es decir, de poder contar con sus archivos digitales para verlas en repetidas ocasiones, analizarlas en profundidad y para obtener fotogramas de las mismas. Esto significa que cuento con el archivo digital de estas nueve cintas.

Ahora bien, con respecto a la naturaleza de esta muestra, es importante señalar que este trabajo se centra sobre todo en materiales a los que Annette Kuhn (1985) llama “culturalmente dominantes”, es decir, que provienen de hegemonías fílmicas, en este caso, la de Hollywood. Ante esto, la autora argumenta lo siguiente:

La hegemonía nunca está exenta de contradicciones, lo cual es una de las razones por las que analizar las representaciones culturalmente dominantes puede ser muy productivo. A pesar de la sobredeterminación contextual, el significado nunca puede garantizarse finalmente. En la práctica, las operaciones de los textos y los diversos niveles de contexto rara vez están en armonía, y siempre hay algún espacio para la recepción "aberrante" de

las representaciones dominantes. En un nivel, analizar y deconstruir las representaciones dominantes puede considerarse una práctica estratégica. Produce comprensión, y la comprensión es necesaria para la acción (p. 7,8. Tp).

Siguiendo este planteamiento, es que puedo pensar y fundamentar la pertinencia de analizar materiales elaborados y distribuidos por canales hegemónicos, pues es precisamente en esta característica que reside la posibilidad de visualizar los cambios en las imágenes en torno a la violación contra las mujeres. Me interesa sobre todo la conceptualización que hace Kuhn (1985) de una interpretación “aberrante” de las representaciones dominantes, pues sus significados no están exentos de ser puestos en cuestionamiento para ser reelaborados o resignificados.

Ahora bien, a continuación expondré los sustentos teóricos y metodológicos de la presente investigación. Este trabajo surge y se nutre desde la teoría fílmica feminista, parto también de categorías provenientes de los estudios críticos de medios así como de los estudios culturales, y por otro lado, retomo planteamientos propuestos desde metodologías propuestas por los estudios cinematográficos.

Para comenzar, es preciso ubicar teórica y analíticamente al material que será analizado, en este caso, las nueve películas arriba presentadas. Los materiales fílmicos conforman una de las tantas maneras en las que hacemos uso del lenguaje, con respecto a esto, Stuart Hall (1997) entiende al lenguaje como un *sistema representacional*, y expone: “El lenguaje es uno de los 'medios' a través de los cuales se representan los pensamientos, ideas y sentimientos en una cultura. Por lo tanto, la representación a través del lenguaje es fundamental para los procesos mediante los cuales se produce el significado” (p. 1. Tp). En este sentido, es que se vuelven tan interdependientes las nociones de significado, representación y lenguaje. De ahí que este autor argumente que: “En parte, le damos significado a las cosas por cómo las representamos: las palabras que usamos sobre ellas, las historias que contamos sobre ellas, las imágenes que producimos de ellas, las emociones que asociamos con ellas, las formas en que las clasificamos y conceptualizamos, los valores que les damos” (p. 3. Tp).

Por otro lado, Hall (1997) argumenta que el significado que construimos a partir de representaciones de todo lo que nos rodea está siendo elaborado de forma constante a partir de un proceso de traducción, de *intercambio efectivo*, el cual solo puede entenderse a partir del reconocimiento de diferencias de poder entre personas *hablantes*, quienes materializan este proceso en contextos concretos (p. 2,11.Tp). Siguiendo esta idea, el autor Nick Lacey (1998), argumenta que resulta claro que la realidad está mediada por *sistemas de signos*, por sistemas representacionales como lo dice Hall (1997), a partir de los cuales somos capaces de construir significados de lo que nos rodea. Y como bien lo ha anotado Hall (1997), el dar sentido a las cosas implica también un proceso de clasificación, prácticamente, de jerarquización, lo que supone otorgarles valía distinta a ciertas cosas a partir de su significado. De ahí que Lacey (1998) exponga: “Una vez que se comprende que, a su vez, la sociedad no es una agrupación neutral de individuos sino un sistema de relaciones de poder en competencia e ideologías en competencia, entonces queda claro que la mediación tiene un propósito político que puede o no beneficiarnos” (p. 102. Tp).

Así pues, siguiendo los argumentos de Hall (1997), voy a entender a la *representación* como una práctica social y política que produce tanto significado como conocimiento a través del lenguaje, mientras que, a su vez, la producción de representaciones y de sus significados conllevan actividades constantes de resistencia y crítica, las cuales se efectúan en entornos en los que operan redes de poder basadas en el sexo, clase, raza, etc. La importancia de estos procesos es inestimable, sobre todo si consideramos lo siguiente:

En consecuencia, en lo que se ha dado en llamar un "enfoque construccionista social", *la representación se concibe como parte de la constitución misma de las cosas*; y así la cultura se conceptualiza como un proceso primario o 'constitutivo', tan importante como la 'base' económica o material en la formación de sujetos sociales y eventos históricos, no simplemente como un reflejo del mundo después del evento (Hall, 1997, 5, 6. Tp, el énfasis es mío).

Este argumento hace eco de lo que ha sido planteado por Higgins y Silver (1991) sobre cómo las representaciones de la violación tienen la capacidad de construir lo que la violación es. Es decir, su representación es una parte constitutiva de lo que socialmente se entiende por violación y, por lo tanto, de cómo se vuelve operativa o pragmática esta significación en contextos históricos específicos.

En este momento, resulta oportuno exponer qué es lo que voy a entender por violación. Parto de la definición que ofrece Susan Brownmiller (1975):

Para una mujer la definición de violación es bastante simple. Una invasión sexual del cuerpo por la fuerza, una incursión en el espacio interior privado y personal sin consentimiento –en resumen, una agresión interna por una de varias vías y por uno de varios métodos– constituye una violación deliberada de la integridad emocional, física y racional, y es un acto de violencia hostil y degradante (p. 376. Tp).

A esta definición, añadiría el matiz de que no todas las violaciones se llevan a cabo haciendo uso de la fuerza física, es decir, que no es un criterio necesariamente definitorio de la violación. Esto me remite a la categoría que Nicola Gavey (1992) propone: *tecnologías de coerción heterosexual*, que entiende de la siguiente forma:

A través de la acción del poder disciplinario, el dominio masculino puede mantenerse en la práctica heterosexual a menudo sin la fuerza o la violencia directas [...] Las mujeres pueden ser coaccionadas a tener relaciones sexuales con hombres de muchas maneras más sutiles que mediante la fuerza física, la violencia o la amenaza de violencia [...] Los procesos discursivos que mantienen estos conjuntos de relaciones de poder pueden considerarse como “tecnologías de coerción heterosexual” (p. 325, 326. Tp).

Ahora bien, Brownmiller (1975) expone no solo qué es la violación, sino que presenta un análisis del por qué existe la violación, con respecto a esto la autora argumenta que: “Desde tiempos prehistóricos hasta el presente, creo que la violación ha desempeñado una función fundamental. Se trata ni más ni menos que de un *proceso consciente de intimidación* mediante el cual todos los hombres

mantienen a todas las mujeres en un estado de miedo³” (p. 15. Tp, el énfasis es mío). Si bien esta argumentación ha sido secundada e impugnada por igual, lo que me interesa de esta interpretación de la violación es que es el resultado de una lectura no precisamente rígida o ahistórica como se ha comentado (Horeck, 2004; Sanyal, 2019), pues entiende a la violación como un *proceso*, como algo que existe solo en su constante construcción, así como en los esfuerzos para su desmantelamiento, y al mismo tiempo, aclara que este proceso es *consciente*, es decir, que es un proceso que tiene significación histórica así como una intencionalidad específica, y que la finalidad de este proceso consciente sea la *intimidación* de todo un grupo social contra otro, lo que refleja el carácter político de la violación. La violación es entonces un proceso histórico y por lo tanto consciente que busca hacer del miedo el medio de subordinación de las mujeres. Finalmente, me interesa esta definición porque reconoce el *carácter sistémico* de la violación basado en la jerarquización sexual entre mujeres y hombres, a partir de la cual las mujeres somos construidas como lo violable, y por analogía, todo lo que se adhiere o construye como femenino.

Por otro lado, me interesa destacar el siguiente argumento de Rita Segato (2003) sobre la violación: “Decir que la violación debe comprenderse como un acto en compañía implica hacer hincapié en su dimensión intersubjetiva [...] Puede decirse, por lo tanto, que su acto, su delito, más que subjetivo, es intersubjetivo: participan otros [hombres] imaginados” (p. 36). Esta intersubjetividad masculina es precisamente la manifestación del carácter sistémico de la violación, ya que estas agresiones no son hechos aislados, son eventos conectados, son una enorme red de comunicación patriarcal construida y alimentada por individuos concretos. Es así como un evento de violación convoca o interpela a los hombres en tanto colectivo social, ya sea de forma física, imaginada o simbólica.

³ Esto no significa que hombres o niños no sufran de violación, ya sea por otros hombres o por mujeres, significa que es esta la manifestación en específico en la que me concentraré, principalmente, porque desde mi posición como mujer, soy plenamente consciente de haber vivido mi vida desde este proceso de intimidación a través de la constante amenaza de la violación, siendo lo mediático uno de sus poderosos vehículos de inculcación. Para profundizar en la discusión en torno al término de violación véase: Alcoff, 2018; Sanyal, 2019; Abdulali, 2020.

Ahora bien, Sarah Projansky (2001) entiende a la persistente representación de la violación en el cine como un medio que tiene la intención de disciplinar a las espectadoras, factor que tiene en común con la definición de Brownmiller (1975). De acuerdo con Projansky (2001), este proceso consciente de intimidación/disciplinamiento, corre aparejado de la construcción paradójica de las mujeres ante la violación, pues al mismo tiempo que somos construido como lo violable, no se logra codificar a las mujeres como, efectivamente, víctimas de violación, esta aparente inconsistencia se sustenta en lo que Brownmiller (1975) ha llamado “los mitos mortales masculinos de la violación”, que son:

“TODAS LAS MUJERES QUIEREN SER VIOLADAS”

“NINGUNA MUJER PUEDE SER VIOLADA EN CONTRA DE SU VOLUNTAD”

“ELLA LO ESTABA PIDIENDO”

“SI VAS A SER VIOLADA, TAMBIÉN PODRÍAS RELAJARTE Y DISFRUTARLO”
(p. 311. Tp).

Me interesa destacar que estos cuatro mitos proceden de una interpretación masculina de las mujeres y de la violación, los cuales han sido abiertamente vehiculizados a través de representaciones fílmicas en una gran cantidad de películas, tal y como tengo intención de exponer en este trabajo.

Continuando con este recorrido teórico, puedo decir que este trabajo se adentra en algo a lo que Hall (1997) llama *políticas de representación*, que entiende como: “la forma en que se puede luchar por el significado y si un régimen particular de representación puede ser desafiado, cuestionado y transformado” (p. 8. Tp). En este caso, entiendo a Hollywood como un régimen hegemónico de representación que ha venido produciendo narraciones y significados en torno a la violación contra las mujeres desde su fundación misma, el cual ha sido y es desafiado por teóricas, activistas y cineastas feministas desde que las representaciones fílmicas comenzaron a existir, con mayor énfasis en la década de los 70 y teniendo un momento de renovado auge a partir del 2017 con el movimiento #MeToo en Estados Unidos. Profundizaré sobre esta cuestión en el capítulo II.

Para continuar construyendo el marco teórico de esta investigación, expondré qué voy a entender por narración, y específicamente, narración en el cine de ficción. De acuerdo con David Bordwell (1996):

Podemos tratar la narración como una *representación*, considerando el entorno de la historia, su descripción de la realidad, o sus significados más amplios [...] Podemos, en resumen, estudiar la narración como un *proceso*, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo (p. XIII. El énfasis es del autor).

En relación con esto, es importante tener en consideración el apunte que hace Alessandro Baricco (2023) cuando dice que narrar significa tomar decisiones, es decir, que el proceso del que habla Bordwell (1996), es un proceso deliberado, por lo que quien narra, toma muchas decisiones de forma consciente. En cuanto a su noción de qué significa narrar, Baricco (2023) expone que:

Narrar es el arte de dejar andar una historia –una historia es siempre movimiento, la historia no es nunca *una* línea, sino siempre *un espacio*–, una trama– la trama es el expediente técnico por el que una historia se reduce al formato del relato–, y un estilo –el estilo ocurre cuando el lenguaje, cualquier lenguaje, deja de ser una herramienta externa y se convierte en la prolongación de un cuerpo. Mano, no martillo– en el flujo de un único acto (p. 12, 19, 37, 42. El énfasis es del autor).

Hablando específicamente de la narración en el cine de ficción, David Bordwell (1996), argumenta que es:

el proceso mediante el cual el argumento –que es la dramaturgia del filme de ficción, el conjunto organizado de claves que nos disponen para inferir y ensamblar la información de la historia– y el estilo [entendido por el autor como técnica fílmica que se utiliza para realizar cometidos del argumento, como proveer información o dar claves para hipótesis] del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no solo narra cuando el argumento

organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos (p. 52, 53).

De esto se deriva el hecho de que para Bordwell (1996): “Todas las técnicas filmicas –como la posición de la cámara, la puesta en escena, las figuras, la iluminación, el emplazamiento y el vestuario–, incluso aquellas que se refieren al «acontecimiento profílmico», funcionan narrativamente, construyendo el mundo de la historia para unos efectos específicos” (p. 11, 12).

Ahora bien, una vez planteado esto, retomo lo que desde los estudios críticos de medios⁴ se entiende por *textos*, que es la manera en la que entenderé a los materiales filmicos. De acuerdo con la autora Mary Celeste Kearney (2018): “son a menudo (pero no siempre) unidades individuales de un medio en particular, como una película, un sitio web o una serie de televisión. Los académicos críticos de los medios comúnmente se refieren a tales objetos como **textos**, un término tomado de los estudios literarios (p. 2. Tp, el énfasis es de la autora).

Así pues, para acercarme analítica y metodológicamente a las cintas de mi muestra, y por lo tanto, a la representación entendida en su especificidad cinematográfica, retomaré la noción de texto para entender a estas películas. De esto deriva que en los estudios críticos de medios se hable de análisis textuales, los cuales la autora define como: “enfoques que involucran el estudio detallado de cualidades particulares de objetos literarios o artísticos individuales para determinar su significado” (p. 5. Tp). Con respecto a esto, el autor Francisco Javier Gómez Tarín (2006), define al texto como:

una producción discursiva⁵ que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes–, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en

⁴ La autora y el autor que citaré en este apartado colaboran en un material llamado *The Craft of Criticism. Critical Media Studies in Practice* (2018) editado por Michael Kackman y Mary Celeste Kearney.

⁵ Con respecto a la categoría de discurso, el autor argumenta que: “Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término ‘discurso’ y comprobar que para él también se dan los tres espacios puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazamos así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor)” (p. 11).

la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico (p. 11).

Ahora bien, en consonancia con lo que argumenté más arriba sobre los procesos de resistencia y crítica que se realizan en la producción de significado sobre representaciones concretas, el autor Ron Becker (2018), argumenta lo siguiente:

En este enfoque, los textos de los medios [por ejemplo, las películas] no se analizan como mecanismos de entrega de la ideología dominante⁶, sino como sitios de negociación donde pueden coexistir varias ideologías. Se entienden como el resultado de procesos de producción que ocurren en la intersección de múltiples fuerzas (p. 15. Tp).

Por esto, al ser los textos cinematográficos espacios de negociación, es posible intervenir en ellos, en este caso, realizaré dicha intervención desde la perspectiva crítica propuesta por la teoría fílmica feminista, especialmente, la que se dedica a teorizar y politizar en torno a la violación contra las mujeres representada en las pantallas de cine. Es a partir de esta perspectiva que se puede señalar y criticar a la mirada masculina y patriarcal entendida como ideología dominante. Expondré estas cuestiones con mayor detalle en el capítulo I.

Ahora bien, en cuanto a la caracterización de las películas que analizaré, es importante recordar la descripción que hace Annette Kuhn (1985) de las películas producidas por Hollywood al llamarlas *culturalmente dominantes*. En este sentido, retomo los argumentos de Nick Lacey (1998) para aterrizar la noción de lo culturalmente dominante, para entenderlo como cine narrativo y convencional, clasificación en la que pueden ser colocadas las películas de esta muestra. Con base en esto, se puede comprender al cine narrativo y convencional producido desde Hollywood como portador y reproductor de un estilo de edición y estructura narrativa predominantemente comerciales. Expondré con más detalle estos elementos definitorios del cine narrativo y convencional en el capítulo II. De momento, podemos retomar lo que argumenta Lacey (1998):

⁶ El autor entiende ideología dominante como: “Una red de creencias que sustenta un sistema específico de dominación en un momento específico, [que] trabaja para hacer que ciertos arreglos sociales, prácticas y comportamientos que promueven los intereses de algunas personas en contra de los de otras parezcan neutrales o universales. Una ideología dominante puede hacer que las relaciones sociales desiguales, culturalmente construidas e históricamente específicas, parezcan naturales e inevitables” (p. 11. Tp).

La forma del cine narrativo [entendido sobre todo como cine de ficción] ha sido definida, a través de su dominio económico, por Hollywood. Cualquier cineasta que intente hacer una película narrativa convencional, está, independientemente de dónde se encuentre en el mundo, en efecto, haciendo una película de Hollywood (p. 195, 214. Tp).

Sin embargo, Lacey (1998) considera que lo que define al cine narrativo y convencional producido, en este caso, desde Hollywood, es lo siguiente: “Como en todos los textos mediáticos convencionales, la ideología dominante es la característica estructurante, siempre trabajando para crear una lectura preferida que refleje los valores de consenso (burgueses)” (p. 158. Tp). En todo caso, es necesario añadir a esto los valores patriarcales, racistas y sexistas. Esto desentona con la propuesta ya expuesta de Ron Becker (2018), quien considera que no todos los textos cinematográficos pueden ser analizados como presentaciones fílmicas de la ideología dominante, por lo que, incluso en el cine narrativo y convencional, es posible encontrar contradicciones que permitan lecturas “aberrantes” de dichos materiales, como lo manifiesta Kuhn (1985).

Ahora bien, lo que me interesa retomar del planteamiento de Lacey (1998) es lo que entiende por *una película de Hollywood*, al argumentar lo siguiente: “Esto no solo significa que fue filmada en California, EE.UU., o que fue financiada por una compañía cinematográfica con sede en el estado. Una 'película de Hollywood' se refiere al estilo en el cual se crea el texto” (p. 165. Tp). Es importante tener esto en consideración, particularmente para comprender por qué una cinta como *Pleasure* (Ninja Thyberg, 2021) forma parte de la muestra, siendo el único film que no está producido total o, parcialmente, por capital estadounidense. Esta cinta fue rodada y estrenada en Estados Unidos, pero fue financiada por Suecia, Países Bajos y Francia, y está encabezada por una directora sueca. Así pues, es factible considerar a esta cinta como una “película de Hollywood” por el estilo a partir del cual el material fue creado.

Para continuar este apartado, me adentraré ahora al acercamiento metodológico de lo que he definido aquí como textos cinematográficos hollywoodenses caracterizados por ser narrativos y convencionales. En principio,

me interesa retomar la siguiente argumentación de los autores José Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (2007), quienes describen así al quehacer del análisis fílmico: “constituye un instrumento de trabajo fundamental para las claves que explican la eficacia, subrepticia u ‘oculta’ a menudo, de los mensajes que encierran los textos cinematográficos hollywoodienses” (p. 32). Esto es a lo que Annette Kuhn (1991) le llama “hacer visible lo invisible” (p. 87), hablando específicamente sobre una lectura feminista del cine producido desde una mirada masculina. Aterrizando este planteamiento a la representación de la violación contra las mujeres, y como expuse más arriba, a partir de los argumentos de Higgins; Silver (1991) y Projansky (2001), una lectura y análisis feminista de los textos cinematográficos que proyectan estas agresiones, posibilita extraer a la violación de su elisión del texto, de su borrado y del silencio de las víctimas.

Así pues, para analizar un film no es suficiente solo verlo (Felici y Gómez, 2007), dado que no son textos que se contengan a sí mismos, es decir, no es en el material mismo en el que vamos a encontrar todas las respuestas a nuestras preguntas. A pesar del gran parecido que las imágenes puedan tener con aquello que representan, siguen siendo portadoras de significado que hace falta ser interpretado (Hall, 1997). Ningún texto se nos presenta como evidente, es posible asirlo de forma superficial y comprenderlo a grandes rasgos, pero es muy probable que pasemos por alto su estructura y funcionamiento (Francesco Casetti; Federico di Chio, 1991).

De acuerdo con estos autores, los análisis e interpretaciones de los textos cinematográficos se basan en procesos interminables, esto se debe a que no es posible decretar una sola lectura final y acabada de determinados textos, pues, como nos lo advierten, finalmente, la persona analista es al mismo tiempo una persona espectadora, por lo que debido a nuestros condicionamientos sociales, políticos, económicos, etc., somos incapaces de producir un sentido unitario de los textos que analizamos (Gómez, 2006). Sin embargo, frente a esto, considero que es igual de importante resaltar la advertencia que hace Tanya Horeck (2004) con respecto al planteamiento de que pueden hacerse varias lecturas sobre un mismo texto fílmico, especialmente, en los que se representa la violación:

La idea de que el texto está abierto a la interpretación de sus espectadores y no puede limitarse a un solo significado parece tener implicaciones peligrosas cuando se trata de imágenes de violación. Mi objetivo al considerar una pregunta sobre la relación entre la violencia y la audiencia no ha sido probar que ver *The Accused* [Jonathan Kaplan, 1988] “podría conducir a una violación”, sino demostrar las formas en que la violación vuelve más compleja la recepción (p. 115. Tp).

Siguiendo esta línea de pensamiento crítico, considero realmente importante lo que expone Lynn A. Higgins (1991) en su ensayo: “Screen/Memory: Rape and Its Alibis in *Last Year at Marienbad*”, ella argumenta que:

la resistencia a la interpretación definitiva es también una de las estrategias más poderosas de X [el protagonista y narrador de la película]. Aquí es donde la *polivalencia* del texto deja de ser neutra y empieza a parecer un *encubrimiento*. A X no le importa cuáles sean las interpretaciones, siempre que *sean múltiples*. Tiene mucho que ganar con un método de lectura que prefiere (casi) la semiosis infinita. Infinito menos uno. Además, los críticos se han confabulado con X al suponer que es un narrador fiable. Donde *Marienbad* nos muestra cómo la violación puede ser discursivamente deconstruida por el mismo personaje que tiene más que ganar con tal estrategia y donde la perspectiva de la mujer es sistemáticamente invalidada, es donde *la narratividad posmoderna* amenaza con volverse problemática, incluso una *antítesis de la interpretación feminista*. *Last Year at Marienbad* construye una incompatibilidad entre la subjetividad femenina y el texto plural (p. 314. Tp, el énfasis es mío).

Estas advertencias se sustentan en la especificidad del fenómeno que está siendo representado, es decir, la violación, pues como lo explica Higgins (1991):

Dado que la violación no deja evidencia concreta, intersubjetivamente verificable para evitar la construcción de narrativas múltiples y contradictorias, *la violación es un crimen perfecto para el cine*. Las dificultades específicas de “probar” que lo ocurrido fue una violación, enmarcadas dentro de las posibilidades y limitaciones de la representación

fílmica, se suman para escenificar (incluso invitar) la desaparición discursiva de un crimen (p. 306. Tp. El énfasis es mío).

De esto derivan los riesgos de que, específicamente, y sobre todo, en los textos en los que se representan violaciones contra mujeres, estas agresiones puedan ser diluidas, encubiertas o renombradas en una multiplicidad de posibles interpretaciones, pues como bien lo argumenta Higgins (1991):

Lo que estoy describiendo, entonces, es un fenómeno omnipresente: en la ficción y en la vida, *la violación es un tipo especial de crimen en relación con la narrativa*. Se diferencia de otros delitos violentos en el tipo de coartadas que permite. Para probar su inocencia, una persona sospechosa de asesinato debe demostrar que él mismo estuvo en otro lugar o que el asesinato fue cometido por otra persona. Rara vez puede afirmar que no ocurrió ningún crimen. El asesinato no es un crimen cuya no comisión pueda ser narrada. *La violación, por otro lado, puede transformarse discursivamente en otro tipo de historia*. Este es exactamente el tipo de cosa que sucede cuando la violación se reescribe retrospectivamente como "persuasión", "seducción" e incluso "romance" (p. 3017. Tp, el énfasis es mío).

Estas advertencias son fundamentales, pues parten del análisis específico de un tipo de violencia –la violación– en el cual ambas autoras reconocen la tendencia cultural de priorizar y legitimar a los protagonistas como narradores confiables, y por otro, omitir o silenciar la historia de las mujeres que son violadas, profundizaré sobre esta cuestión en el capítulo I. Además, complejizan el argumento de Gómez (2006) de que “la persona analista es al mismo tiempo una persona espectadora”, considerando que hay diferencias políticas y de socialización entre mujeres y hombres a la hora de mirar e interpretar una violación en el cine, por lo que la cuestión central en la producción de un análisis fílmico reside justamente en *quién* es esa persona espectadora y analista.

Ahora bien, considero que Mary Celeste Kearney (2018) nos brinda una perspectiva que posibilita aterrizar este trabajo de interpretación, pues argumenta que los análisis cualitativos –en este caso, la interpretación de textos

cinematográficos— producen especulaciones sobre dichos textos, más no verdades, y continúa: “En cambio, se recopila y analiza mediante la aplicación de teorías críticas para ofrecer interpretaciones informadas que puedan ser utilizadas por otros académicos en sus propios estudios” (p. 7. Tp). Así pues, si bien estos análisis no son capaces de producir verdades, también lo es que nuestros resultados variarán de acuerdo a qué teorías decidamos aplicar a nuestras interpretaciones, de ahí que resulte importante partir de la teoría filmica feminista y su crítica a las representaciones patriarcales, que, en este caso, pueden funcionar como encubridoras narrativas de la violación cometida contra mujeres.

Ahora bien, a continuación presentaré la cuestión concreta del abordaje metodológico de las nueve películas de esta investigación. Para esto, primero es importante considerar que es posible efectuar análisis de textos cinematográficos desde una perspectiva parcial, es decir: “a partir de fragmentos de films o de secuencias-tipo que condensan gran parte del valor significativo de la obra” (Gómez, 2006, 41, 42). En cuanto a estos fragmentos o secuencias, el autor retoma los siguientes criterios para su elección de los autores Aumont y Marie:

1. El fragmento escogido para el análisis debe estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film)
2. Debe ser en sí mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita
3. Debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso particular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto (AUMONT Y MARIE, 1988: 89) (p. 42).

Es a partir de estas premisas que mi análisis partirá de algo a lo que Casetti y di Chio (1991) le llaman *descomposición de la linealidad*, la cual consiste en: “subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas” (p. 38). Ambos refieren que es posible segmentar un texto filmico en episodios, secuencias, encuadres e imágenes. Para este trabajo, voy a segmentar los textos cinematográficos en *secuencias*, la cuales suelen ser entendidas como las unidades autónomas fundamentales del contenido

de una película (p. 39). Con respecto a esto, Gómez Tarín (2006) define a la secuencia como una:

sucesión de funciones cardinales que actúan como bloque relativamente autónomo; normalmente cada una de estas secuencias tienen momentos de virtualidad, actualización y finalización, son partes del relato relativamente autónomas puesto que solamente considerando el relato en su conjunto podemos determinar sus secuencias (p. 61).

Así pues, una secuencia es un bloque diegético autónomo conformado por una serie de escenas dentro del texto cinematográfico que presenta uno o más sucesos desde la estructura de un inicio, un problema y una conclusión y que pueden, en mayor o menor proporción, ser representativas de la cinta en su totalidad (Gómez Tarín, 2006). Es a estas secuencias a las que voy a aplicar los principios básicos del análisis de textos fílmicos, los cuales son, siguiendo a Gómez Tarín (2006): “1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir=describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un ‘todo signifiante’ (reconstruir=interpretar)” (p. 7).

De esta forma, siguiendo los planteamientos de Gómez Tarín (2006), haré una descripción de lo que acontece en las secuencias seleccionadas, especificando desde la mirada de qué personaje o personajes la estamos mirando. Posteriormente, realizaré un proceso de interpretación considerando *parámetros de puesta en escena* (exterior o interior; día o noche, diálogos, acción, movimiento, tensión/inacción, inmovilidad), así como los personajes involucrados. Al mismo tiempo interpretaré los *recursos expresivos* (duración, ángulo de las tomas, planos fijos o móviles, profundidad de campo, color e iluminación), así como la *relación entre sonido e imagen* (palabras, ruidos, música) (p. 46, 47). Aunado a esto, intercalaré la etapa descriptiva de las secuencias con algunos fotogramas que he extraído directamente del archivo digital de cada película con la intención de ilustrar la descripción y presentar encuadres específicos que considero representativos de aquello que describo, también presentaré una breve sinopsis

de cada cinta, y colocaré en el apartado de Filmografía sus respectivas fichas técnicas. Los análisis estarán concentrados en los capítulos III, IV y V.

A partir de todo esto, puedo decir que mi acercamiento a los textos fílmicos es parcial, parto de la segmentación de las películas de la muestra para centrarme en el espacio diegético que voy a considerar mi unidad de análisis, que son las secuencias en las que se desarrolla, se habla o se intuye el evento de violación contra una mujer, a las cuales voy a entender, siguiendo al autor Jason Mittell (2018)⁷, como *eventos narrativos importantes (o mayores)*, los cuales provocan eventos futuros al interior de las historias, por lo que estos eventos quedan definidos sobre todo por su causalidad (p. 39). Me ocuparé de su descomposición descriptiva y, posteriormente, de su reconstrucción interpretativa. Finalmente, pretendo efectuar mi acercamiento metodológico a estas películas teniendo como referencia el siguiente argumento de Ron Becker (2018): “necesitamos comprender mejor cómo las formas en que *pensamos* se entrelazan con las formas en las que *sentimos*” (p. 22. Tp. El énfasis es mío).

Considero importante plantear esto debido a que autores como Casetti y di Chio (1991) creen que es necesario que las personas analistas tomen un distanciamiento de los textos cinematográficos que pretenden interpretar, argumentan que esto: “es un movimiento que sirve para convertir al film en algo *disponible* y a la vez *dominable*, presente en sus partes más concretas y en toda su extensión, a la vez que asequible en sí mismo, sin resonancias superfluas” (p. 21. El énfasis es mío). Sin embargo, desde mi posición como espectadora y analista feminista, que mira películas en las que mujeres son violadas por hombres, resulta inoperante que pueda producir una distancia con estos textos cinematográficos. Esto se debe a que, como expuse más arriba, las representaciones fílmicas son parte constitutiva de nuestra subjetividad. Hay que tener presente que estas imágenes, como bien lo han apuntado Higgins y Silver (1991), colocan a mujeres y a hombres en posiciones sociales y subjetivas distintas, siendo las mujeres quienes somos colocadas como lo violable. Mi

⁷ Quien es otro colaborador del material llamado *The Craft of Criticism. Critical Media Studies in Practice* (2018) editado por Michael Kackman y Mary Celeste Kearney.

posición en el mundo como mujer, me codifica como espectadora, por lo que no puedo distanciarme de lo que estos textos me hacen pensar, ni tampoco de lo que me hacen *sentir*.

De esto puedo concluir que Casetti y di Chio (1991) están partiendo de un supuesto sujeto analista igual que ellos, es decir, un varón. Ambos hacen un llamado a dominar al texto fílmico, siendo que las espectadoras no solemos ser invitadas por las películas a dominar lo que estamos mirando, pues es común que en la representación de la violación, ésta le reste capacidad de acción a las mujeres que la padecen y en consecuencia, a las mujeres espectadoras. Con todo esto, quiero decir que mi acercamiento analítico a las películas de la muestra no puede conllevar un distanciamiento o extrañamiento, no puedo separar mi experiencia como espectadora y analista del miedo, angustia e indignación que estas secuencias de violación me provocan, ni puedo omitir la empatía e identificación que siento por las mujeres que son agredidas o el rechazo y antipatía que me generan los agresores, sobre todo cuando el texto fílmico insiste en inscribirlos como los protagonistas, en imponer su punto de vista con el cual no puedo empatizar ni identificarme.

Es por esto que mi acercamiento analítico se basa en reconocer el temor y angustia que estos materiales me producen, algunos de los cuales, incluso, me negué en algún momento ver, debido a que sabía que contenían secuencias de violación. Aunque la mayoría de las veces esta clase de secuencias nos toman por sorpresa (en el mal sentido) a las espectadoras, me acerco a estas películas con la intención de comprender cómo es que quedan inscritas en los textos fílmicos las premisas que nos construyen a las mujeres como violables, confiando en que a partir de esta interpretación, me resulte posible a mí, y a otras espectadoras como yo, comprender y dismantelar el miedo a la violación en el que somos socializadas.

I. Cine, feminismo y violación

Y es quizás el conocimiento de todo esto lo que recorre, en el fondo, las palabras de las mujeres, como un eco de aquel infinito dolor de la pérdida cuya historia secreta queda todavía por escribir.

Patricia Violi, *El infinito singular*.

a. Los encuentros entre cine y feminismo

Estos encuentros dieron comienzo en las décadas de los 60 y 70 en Estados Unidos, Canadá y algunos países de Europa (Kuhn, 1991). La teoría feminista del cine puede considerarse como resultado del movimiento feminista de la segunda ola que estuvo abanderado por el lema “lo personal es político”. En ese contexto, surgieron importantes análisis sobre temáticas que hasta ese momento eran consideradas de orden privado, y en ese sentido, apolíticas, tales como las relaciones en los hogares, la familia, la reproducción, el lenguaje, la moda, la apariencia (Chaudhuri, 2006, 4. Tp). Entre estas cuestiones, estaba la violación. El empuje analítico de la segunda ola del movimiento feminista en Occidente impactó en la forma en la que se empezó a entender de manera más crítica la producción fílmica y el lugar que las mujeres ocupaban en ella (Soto, 2013).

Es destacable, como lo ha señalado Annette Kuhn (1991), que los acercamientos feministas al cine estuvieron marcados por la ocurrencia en paralelo tanto de festivales de cine como de la producción teórica. Así pues, el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973), coincidieron con la publicación de tres textos sobre crítica feminista del cine: *From Reverence to Rape* (1975) de Molly Haskell, *Popcorn Venus* (1973) de Marjorie Rosen y *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) de Joan Mellen (p. 88).

Durante esos años, pero en otras latitudes, empezaron a ocurrir contactos entre feminismo y cine⁸. En el caso de Gran Bretaña, ocurrió en la conjunción del Festival de Cine de Edimburgo en 1972, con la publicación del libro *Notes on Women's Cinema*, editado por Claire Johnston en 1973 (Kuhn, 1991, 89). Por otro

⁸ También considero importante señalar que en 1972 las críticas de arte Rozsika Parker y Griselda Pollock fundaron en Inglaterra el Women's Art History Collective, en el que se analizaba la posición de las mujeres en, y con relación a, la historia del arte y la representación (Pollock; [1977] (1992), 136).

lado, el National Film Board de Canadá fundó en 1974 el Studio D, que fue la primera unidad de producción feminista con financiamiento público en el mundo⁹.

El surgimiento de los análisis feministas del cine también ha sido comprendido como un efecto mismo de la producción cinematográfica, como una reacción del propio quehacer fílmico, como lo expone Giulia Colaizzi (2001):

El desarrollo de la teoría fílmica 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 (p. vii).

Bien puede decirse que la teoría fílmica feminista actúa en el sentido de comprender el discurso ideológico que sustenta la producción cinematográfica resaltando y criticando sobre todo su carácter patriarcal, mientras que, al mismo tiempo, genera propuestas para señalar y desmontar el origen ideológico de las representaciones fílmicas que afectan particularmente a las mujeres.

Otra de las manifestaciones de los encuentros entre cine y feminismo está presente en los aportes pioneros de Laura Mulvey (1975) sobre la mirada y su capacidad de producir placer visual en un contexto patriarcal. La autora argumenta:

La magia del estilo de Hollywood en su máxima expresión (y de todo el cine que cayó dentro de su esfera de influencia) surgió, no exclusivamente, pero en un aspecto importante, de su hábil y satisfactoria manipulación del placer visual. Indiscutiblemente, el cine convencional codificó lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante (p. 8. Tp).

La autora considera que el cine, a través de sus propios códigos, construye no solo la mirada con la que interpretamos al mundo, sino que configura y da forma al mundo mismo. Mulvey (1975) considera que:

Activando la tensión entre el cine como control de la dimensión del tiempo (edición, narración) y el cine como control de la dimensión del espacio (cambios de distancia, edición), los códigos cinematográficos crean una

⁹ Agradezco a la Dra. Graciela Martínez-Zalce por proporcionarme esta información.

mirada, un mundo y un objeto, produciendo así una ilusión tallada a la medida del deseo. Son estos códigos cinematográficos y su relación con las estructuras formativas externas los que deben romperse antes de que se pueda cuestionar el cine convencional y el placer que proporciona (p.17. Tp).

De aquí se desprende que su propuesta se enfoque en dismantelar los códigos patriarcales productores de placer visual a través del cine narrativo, su propuesta radica en producir un contra-cine. Sin embargo, autoras como Barbara Zecchi (2014) encuentran problemática esta propuesta debido a que toma al psicoanálisis como su fundamento. Zecchi (2014) considera que el psicoanálisis de Freud es una teoría sobre las mujeres más no para las mujeres, por lo que desde este enfoque es posible omitir a las espectadoras como parte activa, además, considera que la idea de desmontar el placer visual no contempla contextos históricos específicos (como el franquismo) en los que el cine estaba o está limitado por diferentes formas de censura. En este sentido, Griselda Pollock [1977] (1992), también es crítica ante la recurrencia a análisis psicoanalíticos: “Las nociones de ideología patriarcal engendradas por el recurso al psicoanálisis son por sí mismas inadecuadas e insuficientemente históricas, la cuestión debe ubicarse en términos del capitalismo y la ideología burguesa [ya que] uno de los significados dominantes de mujer es que está en venta y es mercancía” (p. 142).

También la autora E. Ann Kaplan (1983) encuentra ciertas problemáticas con los planteamientos de Mulvey (1975), sin embargo, a diferencia de Zecchi (2014) y Pollock [1977] (1992), coincide con Mulvey (1975) en reconocer la importancia que tiene la teoría y metodología psicoanalítica. Kaplan (1983) considera que: “La metodología psicoanalítica se justifica, así como un primer paso esencial en el proyecto feminista de comprender nuestra socialización en el patriarcado” (p. 34. Tp). Igual que Mulvey (1975), Kaplan (1983) considera importante pensar en la mirada y cómo el cine es uno de los medios a través de los cuales el patriarcado ha codificado las nociones de placer y deseo. En relación con esto, la autora considera que:

La mirada no es necesariamente masculina (literalmente), pero poseer y activar la mirada, dado nuestro lenguaje y la estructura del inconsciente, es estar en la posición “masculina”. Es esta persistente presentación de la posición masculina lo que han demostrado las críticas de cine feministas en su análisis de las películas de Hollywood. El cine dominante de Hollywood está construido de acuerdo con el inconsciente del patriarcado; las narrativas fílmicas se organizan por medio de un lenguaje y un discurso de base masculina que es paralelo al lenguaje del inconsciente. Las mujeres en el cine, por tanto, no funcionan como significantes de un significado (una mujer real), como han supuesto los críticos sociológicos, sino que significante y significado han sido elididos en un signo que representa algo en el inconsciente masculino (p. 30. Tp).

En este sentido, esto hace resonancia con la diferenciación que hace Teresa De Lauretis (1989) entre la Mujer y las mujeres, la autora considera que:

La tensión y el constante deslizamiento entre la Mujer como representación, como el objeto y la condición misma de la representación, y, por otra parte, las mujeres como seres históricos, sujetos de relaciones reales, están motivadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable en nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación (p. 16).

Esta contradicción irreconciliable puede ser pensada, en los términos de Kaplan (1983), en una contradicción entre las mujeres reales, y la Mujer, entendida como significante y significado que ha sido elidido por parte del inconsciente masculino, de ahí que, según De Lauretis (1989), las mujeres estemos tanto dentro como fuera de la representación, es decir, presentes pero elididas de ellas. Sin embargo, Kaplan (1983) también considera que Mulvey (1975) omite una parte muy importante en relación con la posición de las mujeres en tanto objetos “para ser miradas”, para la autora estamos ante:

una paradoja en la que las críticas de cine feministas han quedado atrapadas sin darse cuenta, a saber, nuestra fascinación por las películas de Hollywood, más que por, digamos, las películas de vanguardia, porque

nos traen placer; pero nos hemos preocupado (con razón) de admitir el grado en que el placer proviene de la identificación con la objetivación. Nuestro posicionamiento como “para-ser-mirada”, como objeto de la mirada (masculina), ha llegado a ser sexualmente placentero (p. 33. Tp).

Puede verse que Kaplan (1983) critica, al mismo tiempo que expande, los planteamientos de Mulvey (1975) para adentrarse en espacios de contradicción y ambivalencia al momento de pensar la mirada fílmica masculina y cómo ésta puede resultar efectivamente placentera para las mujeres, quienes somos socializadas y valorizadas como aquello para ser mirado.

Otra cuestión de gran importancia — que ya mencioné en la Introducción — es la que tiene que ver con lo que desde el feminismo se ha entendido como representación. En este sentido, Margara Millán (2021) considera que: “Los estudios de género han analizado el orden de las representaciones culturales como un importante espacio de tensiones culturales” (p. 45). Y continúa:

El objeto o el campo de la *representación* radica esencialmente en el lenguaje, es decir, en la actividad semiótica que construye y propone lo que denominamos *realidad*. Nuestra percepción se fundamenta en la codificación del mundo en signos e imágenes que lo representan, que lo significan. Toda representación de la realidad es de hecho una producción de ella (p. 46. El énfasis es de la autora).

La autora señala cómo la intervención cultural de las mujeres en el campo de la representación, tiene la capacidad de producir, siguiendo a Jean Franco (1994), *una lucha por la interpretación* de estas representaciones (Millán, 2021, 50. El énfasis es de la autora). Contamos también con la propuesta de Teresa De Lauretis (1989), quien habla de algo a lo que le llama *representaciones de género*. La autora entiende al género como representación y al cine como tecnología de género. En palabras de De Lauretis (1989): “La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género” (p. 26).

Ahora bien, hablando específicamente sobre la representación fílmica, Marcel Martin (2002) comenta lo siguiente:

Pero lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad, [...] a primera vista parece que cualquier representación (*significante*) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehícula (*significado*). En realidad, la representación es siempre mediatizada por el procesamiento fílmico. La realidad que aparece en la pantalla, pues, nunca es totalmente *neutra*, sino siempre signo de algo más, en algún grado (p. 22, 23. El énfasis es del autor).

Siguiendo a Mulvey (1975) y Millán (2021), tendríamos que decir que el proceso de reproducción fotográfica de la realidad no es un proceso separado de la construcción de dicha realidad, que es algo que Martin (2002) pasa de largo al quedarse solo con la idea de que estas imágenes tienen una función reproductora de la realidad, a pesar de que acepta que las representaciones nunca son neutrales debido a su proceso mediado de construcción. Esto quiere decir, siguiendo también a Mulvey (1975), que la representación cinematográfica está mediada no solo por los significados de la realidad que construye y reproduce (y en torno a los cuales hay una constante lucha y tensión), sino por sus propios códigos de elaboración y expresión, tales como la edición, montaje, movimientos de cámara, uso del color, iluminación, sonido, vestuario y construcción de planos.

Ahora bien, también es importante señalar que se han criticado planteamientos como los de Mulvey (1975) debido a que tienen como sujeto solo a mujeres blancas, heterosexuales, de clase media y que no consideran a las mujeres negras como espectadoras (hooks, 1992; Gaines; 1986; Smelik, 2007; Castro, 2002; Binimelis, 2015). Así lo expone Jane Gaines (1986): “Mientras que las feministas blancas teorizan la imagen femenina en términos de objetivación, fetichización y ausencia simbólica, sus contrapartes negras describen el cuerpo como el lugar de la resistencia simbólica y la ‘paradoja del no ser’ (p. 78. Tp).

Ante esto, autoras como bell hooks (1992) han planteado la necesidad de desarrollar una teoría política de la mirada que considere cómo la mirada es el resultado de todo un proceso político que implica resistir y reclamar el derecho a mirar, así es como lo plantea: “Los subordinados en las relaciones de poder aprenden experimentalmente que hay una mirada crítica, una que ‘busca’ documentar, una que es de oposición. En la lucha de resistencia, el poder de los dominados para afirmar su agencia al reclamar y cultivar la ‘conciencia’ politiza las relaciones de ‘mirar’ uno aprende a mirar de cierta ‘manera’ para resistir” (p. 116. Tp). En este sentido, hooks (1992) habla sobre la existencia de otras formas de producir placer visual que son generadas por espectadoras negras, la autora señala que: “Las espectadoras críticas negras construyen una teoría de las relaciones de la mirada donde el deleite visual cinematográfico es el placer de la interrogación. Todas las espectadoras negras con las que hablé, con raras excepciones, hablaron de estar ‘en guardia’ en el cine” (p. 126. Tp).

Además de esto, bell hooks (1992) enfatiza la representación específicamente racista que se ha hecho de la sexualidad de las mujeres negras, sexualidad que ha sido tratada como “salvaje”. Enfatiza también la mirada falocéntrica que cineastas negros como Spike Lee han reproducido sobre las mujeres negras y su sexualidad, sobre todo en su cinta *She's Gotta Have It* (1986) en la que mimetiza la sexualización que se hace de las mujeres blancas para la mirada masculina, para reproducirla en el caso de las mujeres negras, *transferencia sin transformación*, lo denomina la autora (p. 126. Tp). Además, no puede obviarse que en la cinta la protagonista es violada por los tres personajes masculinos en una representación simbólica. Esto puede estarnos hablando de que la mirada masculina (blanca o negra) presenta una persistencia a proyectar violaciones contra mujeres (blancas o negras). Y que la mirada masculina negra, más que mimetizar las perspectiva de cineastas blancos, produce sus propias estrategias para representar la violación contra mujeres negras.

Finalmente, puede decirse que gracias a los encuentros entre cine y feminismo, es posible pensar al cine como una tecnología de género que está

operando en un contexto de una cambiante, y siempre en tensión, política sexual¹⁰, que incluye mecanismos como la crítica a la mirada blanca y negra masculina, a la producción de placer visual, al cuestionamiento de lo que las espectadoras recibimos como visualmente placentero y a la búsqueda por transformar las representaciones de género que se fabrican sobre las mujeres y nuestra posición en el mundo.

b. La tríada teórica fundacional sobre cine y violación

Es probable que exista una relación intrínseca entre la violación y la representación. Como lo apunta Tanya Horeck (2004): “[...] la violación es siempre un problema de representación, así como el problema de la representación se revela constantemente a través del tema de la violación” (p. 7. Tp). El autor George Vigarello (1999) también apunta que: “La historia de la violación se cruza en este caso con la historia de las representaciones de la conciencia y con las representaciones de la feminidad” (p. 63). La autora Joanna Bourke (2007) [2009] incluso afirma que: “La violación es una forma de representación social” (p. 12). Veamos qué sucede en particular con la relación entre violación y representaciones fílmicas.

No cabe duda de que contamos con un conjunto de estudios cinematográficos en torno a la violencia sexual contra las mujeres, especialmente la violación, el cual ha posibilitado generar reflexiones sobre estas cuestiones desde diversos ámbitos, esto ha permitido que el análisis sobre el vínculo entre cine y violación cuente con una importante genealogía. En este sentido, Dominique Russell (2010) considera que los textos: *Rape and Representation* (1991) compilado por Lynn Higgings y Brenda Silver; *Watching Rape. Film and Televisión in Postfeminist Culture* (2001) de Sarah Projansky y *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film* (2004) de Tanya Horeck forman una suerte de “triumvirato” (p. 3) que ha influido en quienes se dedican a escribir sobre este tema.

¹⁰ Tal y como lo dice Kate Millett en su libro *Política sexual* [1970] (1995), ella se propuso “demostrar que el sexo es una categoría socialmente impregnada de política” y continua: “Utilizo la palabra «política» al referirme a los sexos, porque subraya la naturaleza de la situación recíproca que éstos han ocupado en el transcurso de la historia y siguen ocupando en la actualidad” (p. 68).

Si bien voy a recurrir a estos materiales básicos, a lo largo de este apartado estaré nutriendo y poniendo en diálogo los aportes de más autoras y autores que han escrito al respecto. Me interesa detectar los puntos en los que hay coincidencias, pero también diferencias, para tejer un entramado teórico y conceptual en torno a lo que se ha pensado sobre esta relación.

Inicio este recorrido con el texto *Rape and Representation* (1991). La particularidad de este trabajo es que se centra, mayoritariamente, en el análisis de la violación representada en la literatura. De todos los ensayos que conforman este libro, solo el de Lynn A. Higgins se centra en el análisis cinematográfico de la cinta *L'Année dernière à Marienbad* (*Last Year at Marienbad*, Alain Resnais, 1961). Sin embargo, es un texto pionero para los posteriores análisis sobre la representación de la violación en el cine, debido a que produjo una base argumentativa, analítica y política para comprender a través de qué mecanismos la violación queda inscrita en los relatos literarios y fílmicos hechos, principalmente, a partir de una visión masculina.

Considero que la mayor aportación de este trabajo consiste en que, a través de las diversas lecturas que realizan de varios textos literarios y de una película, les resulta posible vislumbrar algo a lo que las editoras llaman “patrones profundamente preocupantes” que detectan en relación con la representación de la violación.

Más adelante profundizaré en estos patrones, pero en este momento continuaré con *Watching Rape. Film and Televisión in Postfeminist Culture* (2001). Este es un trabajo especializado en las imágenes fílmicas y televisivas sobre la violación, las cuales, según la autora, están siendo construidas en un contexto en el que impera un discurso y un entendimiento postfeminista sobre la violación. La autora entiende, a grandes rasgos, al postfeminismo como:

La representación del presente como el punto final de un feminismo lineal que promueve la “igualdad de derechos”, la “elección” y el individualismo para las mujeres blancas, de clase media y heterosexuales. Habiendo logrado (o casi logrado) esta versión de la igualdad, en la que las mujeres

pueden elegir “tenerlo todo (trabajo, familia, expresión [hetero]sexual)” o elegir no tenerlo todo (Projansky, 87. Tp).

Esto mismo es a lo que Catherine Rottenberg, autora del libro *The Rise of Neoliberal Feminism* (2018) le llama *feminismo neoliberal*, el cual entiende como una versión del feminismo que proclama la liberación de las mujeres en términos individuales y empresariales basados en “la libre elección”. Hablando específicamente de cómo el postfeminismo afecta a nuestro entendimiento sobre la violación cuando es expuesta en el cine y la televisión, Projansky (2001) argumenta que estas representaciones se caracterizan por demostrar:

una tensión entre el reconocimiento de los argumentos feministas contra la violación (por ejemplo, una mujer no puede provocar una violación; las mujeres tienen derecho a la independencia; la violación es violencia, no sexo; solo las culturas masculinas pueden fomentar la violación; y los hombres deben tomar la violación en serio) y una transformación de esos argumentos en lógicas postfeministas que a menudo, al menos implícitamente, responsabilizan a las mujeres y/o al feminismo de producir las situaciones en las que tienen lugar las violaciones (p. 107. Tp).

En este texto, Sarah Projansky (2001) también argumenta que, por un lado, muchos análisis fílmicos descuidan las reflexiones en torno a la violación, y que, por otro lado, el pensamiento feminista no suele incluir en sus análisis sobre la violación a la dimensión mediática de este fenómeno. Así es como ella lo expone:

En general, si bien ya se ha realizado una cantidad significativa de investigación sobre el tema de la violación en la literatura, el teatro, la poesía, la sociología, la psicología, el derecho y la prevención y supervivencia de la violación, los estudios cinematográficos no han prestado el mismo tipo de atención seria a la violación. Además, el trabajo colectivo sobre la violación [incluido el feminista] descuida constantemente el análisis de la cultura visual (p. 17. Tp).

Esto quiere decir que, según Projansky (2001), existe una especie de hueco analítico en la intersección entre los estudios cinematográficos y los estudios feministas, pues ninguno profundiza en las representaciones fílmicas de la

violación. Sin embargo, Annette Kuhn (1985) considera que el movimiento de mujeres siempre se ha preocupado por criticar las imágenes y las representaciones, así es como ella lo dice:

El movimiento de mujeres siempre ha estado interesado en imágenes, significados, representaciones y especialmente en cuestionar representaciones que, si bien son cuestionables u ofensivas desde un punto de vista feminista, no lo son desde otros puntos de vista –si son notadas en absoluto– son perfectamente aceptables (p. 3. Tp).

En este sentido, la autora Carine M. Mardorossian (2002) también considera que desde el feminismo se ha hecho un trabajo de análisis meticuloso en torno a las representaciones de la violación, particularmente, las cinematográficas. La autora argumenta lo siguiente:

De hecho, cuando la violencia sexual es discutida en la crítica académica, generalmente es en términos de su representación cinematográfica. Las académicas feministas han hecho un trabajo particularmente minucioso al exponer la representación voyeurista de la violación que domina las representaciones cinematográficas y mediáticas en la actualidad. Han revelado las formas en que la industria cinematográfica y/o la crítica feminista reproducen la “ideología de la violación” al representar a las mujeres como impotentes y subordinadas a la voluntad de los hombres. [...] Sin embargo, esta concentración no ha logrado explicitar y teorizar la relación entre estas prácticas significativas y la política y el activismo contra la violación dentro y fuera de la academia (p. 746. Tp).

Si bien Projansky (2001) y Mardorossian (2002) tienen nociones opuestas sobre la importancia que el feminismo le ha dado a pensar la violación plasmada en el cine, curiosamente, llegan al mismo punto, que es la crítica que consideran necesaria hacer a lo que llaman *postfeminismo* y *feminismo postmoderno*, respectivamente. Con respecto a esta crítica, Mardorossian (2002) argumenta que estamos ante “implicaciones regresivas de los enfoques postmodernos sobre la violación”, y continúa:

De hecho, cuando las feministas postmodernas abordan la violación y las políticas contra la violación, parecen incapaces de hacerlo de otra manera que no sea en los términos psicologizantes y de culpabilización de las víctimas que han dominado los enfoques hegemónicos de la violencia de género en la cultura contemporánea (p. 747. Tp).

Cabe recordar la preocupación externada también por Lynn A. Higgins (1991) con respecto a las lecturas postfeministas que suelen hacerse sobre la violación en textos fílmicos, las cuales tienden a ocultar o borrar la violación partiendo de la idea de la multiplicidad de lecturas de esta clase de secuencias.

Ahora bien, Projansky (2001) argumenta que la representación explícita de la violación funciona de forma paradójica porque, por un lado, si bien puede criticar y desafiar los mitos en torno a la violación, por el otro, contribuye a la existencia de la violencia sexual contra las mujeres en la cultura. Puede pensarse que esta ambivalencia define la representación cinematográfica de la violación¹¹, ya que, a través de su exhibición, estas agresiones se siguen colocando de forma explícita en la construcción iconoclasta de nuestros imaginarios colectivos. La paradoja es que al mismo tiempo que se busca criticar y acabar con la violación contra las mujeres, ésta se sigue representando, reproduciendo y consumiendo. Por esto, puede decirse que el análisis cinematográfico de estas representaciones es una labor compleja, ya que no es del todo posible discernir si estas imágenes están aportando a la crítica de la violación o a su reproducción.

Para continuar, abordare el tercer texto “clásico”: *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film* (2004), en el cual su autora propone hablar de algo a lo que le llama *violación pública*, concepto que usa: “para referirse a la idea de violación como un evento que se relaciona con los asuntos de una comunidad o una nación” (p.vii. Tp), la cual, además, está constituida por las: “representaciones de la violación que sirven como fantasías culturales de poder y dominación, género, sexualidad, clase y etnicidad” (p. 3. Tp).

¹¹ Sin embargo, la autora enfatiza que este carácter paradójico también está presente en representaciones de otros tipos de violencia que intentan ser denunciados mediante el cine.

Tanya Horeck (2004) considera que tanto las representaciones de violación como de la mujer que es violada, funcionan como fantasías colectivas que aseguran el contrato socio sexual en el que se sustentan las sociedades, pues las imágenes sobre violación funcionan como un sitio de identificación colectiva (p. 9. Tp). En este sentido, Sarah Projansky (2001) también ofrece una reflexión en torno a la intersección entre la violación y factores como la clase, la raza, la nacionalidad o la migración, y cómo estos elementos alteran completamente lo que se entiende por violación. Projansky (2001) considera que:

la violación en estas películas ayuda a delinear las fronteras nacionales y las identidades nacionales, presentando a los Estados Unidos, la blancura, o muy a menudo ambos, como contextos protegidos donde las mujeres no se enfrentan a la violación. Incluso cuando las películas sobre esclavitud o las películas de veteranos de Vietnam que regresan, muestran violaciones en los Estados Unidos, la violación a menudo implica un "problema" con la incorporación o reincorporación de un individuo a la sociedad estadounidense. Si ese problema se resuelve, entonces la nación se cura y la violación ya no será una amenaza. En resumen, en todos estos ejemplos, la violación representa una amenaza para la cohesión nacional; por lo tanto, la ausencia de violación al final de la narración, a menudo reemplazada por amor romántico heterosexual, reafirma la coherencia nacional (p. 61. Tp).

En este sentido, Projansky (2001) argumenta que si bien hay películas en las que la narración permite que una mujer blanca o un hombre blanco puedan trasladarse de una clase social a otra, las divisiones raciales son proyectadas como infranqueables e inamovibles. Y continúa: "Entonces, en general, a diferencia de las películas sobre violaciones con ambivalencia sobre el género y/o la clase, las películas sobre violaciones que abordan la raza estabilizan las categorías raciales, incluso cuando a veces también desafían el racismo" (p. 45. Tp).

Ahora bien, retomando los argumentos de Horeck (2004), esta autora considera que la violación pública es un espectáculo, el cual analiza en relación con la audiencia que recibe estas imágenes. En tanto espectáculo, las escenas de violencia sexual forman parte de aquello que se coloca en el mercado de las

industrias fílmicas. En este sentido, Annette Kuhn (1985) argumenta que, al final, las imágenes fílmicas son valores que circulan y que son consumibles en nuestros actuales sistemas sociales y económicos, en los que el cine se produce, distribuye y consume. Es en este contexto en el que las representaciones adquieren sentido, valor y significado.

A continuación expondré los “patrones profundamente preocupantes” en relación con la representación de la violación de los que hablan Higgins y Silver (1991), añadiendo otro más que extraje del trabajo de Projansky (2001). Estos patrones son los siguientes:

i. Es inscrita y borrada a la vez

Tanto Higgins como Silver (1991) plantean que el principal patrón en relación con las representaciones de violación es que están obsesivamente inscritas y, al mismo tiempo, obsesivamente borradas. Con respecto a esto se preguntan algunas cuestiones:

La sorprendente repetición de la inscripción y el borrado plantea la pregunta no solo de por qué se repite este tropo, sino aún más, qué significa y quién se beneficia. ¿Cómo es que a pesar de (o quizás debido a) su eliminación, la violación y la violencia sexual han sido tan arraigadas y racionalizadas a través de sus representaciones como para parecer "naturales" e inevitables, tanto para las mujeres como para los hombres? (p. 2. Tp).

En este sentido, la autora Dominique Russell (2010) también ha dado cuenta de este patrón en el análisis que ha hecho del cine del director Luis Buñuel. La autora considera que la violencia sexual está naturalizada y obscurecida en varias de las obras de Buñuel, haciendo énfasis sobre todo en *Un chien andalou* (1932), *Viridiana* (1961) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

Ahora bien, la inscripción y el borrado de la violación son procesos que se constituyen entre sí, así es como lo dice John J. Winkler (1991), autor que contribuyó con su ensayo “The Education of Chloe: Erotic Protocols and Prior Violence” en el texto editado por Higgins y Silver: “la violencia sexual no es meramente un infeliz accidente que podría ser evitado, sino un destino inscrito en las premisas mismas de la realidad socialmente construida” (p. 22. Tp). Si bien

esto tiene coherencia siguiendo la lógica de la inscripción y borrado, Higgins y Silver (1991) añadirían que, si la violencia sexual está inscrita en las premisas de la realidad, esto solo puede ocurrir porque: “opera una configuración en la que la violencia sexual es un origen de las relaciones sociales y las narrativas, en las cuales el evento mismo es subsecuentemente elidido” (p. 3. Tp).

En relación con esto, Sarah Projansky (2001) plantea una idea similar con base en el cine que analiza, el cual, considera que contribuye y depende de algo a lo que ella llama “el elusivo/ubicuo lugar de la violación en el cine estadounidense” (p. 64. Tp). Así pues, la representación de esta violencia en el cine es elusiva porque se expone a partir de su elisión u ocultamiento, y es ubicua porque, incluso estando elidida (o quizá por esa misma razón), está presente de forma constante y transversal en el cine estadounidense.

Una manera de entender las formas en las que la violación está inscrita y borrada de las narrativas fílmicas es a través de análisis cinematográficos en los trabajos que mencioné en la Introducción de los autores Ramón Freixas y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine de sexo* (2000), y el libro de Neil Fulwood, *100 Sex Scenes that Changed Cinema* (2003). En ambos textos, la violación que es representada en las películas que analizan queda sin ser nombrada la mayoría de las veces, pues codifican varias escenas de violación como “escenas de sexo”. Es realmente interesante que estos tres autores pasen por alto la violación que comete Paul (Marlon Brando) contra Jeanne (Maria Schneider), en la cinta *Ultimo tango a Parigi* (*The Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972). No pueden hablar sobre la violación contra las mujeres que se representa en el cine que analizan porque no pueden verla, no la distinguen de una práctica sexual masculina heterosexual. Consideran realmente que puede abordarse al sexo desde el cine de una forma “desexuada” como lo dice Barbara Zecchi (2014), es decir, sin dar cuenta del contexto patriarcal en el que ese cine es producido y recibido por las audiencias compuestas tanto por hombres como por mujeres. Podemos ver que esta clase de análisis construye y reproduce la inscripción y borrado de la violación contra las mujeres que vemos en el cine. Frente a esto,

Higgins y Silver (1991) apuntan una vía analítica que permita contrarrestar esta clase de lecturas:

Los modos feministas de "leer" la violación y sus inscripciones culturales ayudan a identificar y desmitificar las múltiples manifestaciones, desplazamientos y transformaciones de lo que equivale a un insidioso mito cultural. En el proceso, muestran cómo la crítica feminista puede desafiar las representaciones que continúan lastimando a las mujeres tanto en los tribunales como en las calles (p. 2. Tp).

Para ejemplificar esto, tomemos ahora el extraordinario análisis que hace Joan Mellen (1973) de la cinta de Bertolucci. La autora da cuenta de que la cinta no fue del todo comprendida precisamente por haberle dado un peso desproporcionado a su contenido sexual. Expone que la relación entre los protagonistas tiene como soporte narrativo la profunda animadversión que expresa Bertolucci por el personaje de Jeanne (Maria Schneider), y en contraposición, la superioridad que le otorga al personaje de Paul (Marlon Brando), personaje en el que Bertolucci se proyecta a sí mismo. Es decir, la autora detecta la política sexual que fundamenta el vínculo entre Maria y Paul y la hace parte de su análisis, es así como logra analizar el contenido sexual de la cinta como algo violento, es por esto que puede hablar del momento de la violación que Paul comete contra Jeanne.

Frente a esto, me parece interesante la propuesta de Barbara Zecchi (2014) de relacionar la violencia y la representación: "en la representación de la violencia, y, a la vez, en la representación *como* violencia" (p. 289. El énfasis es de la autora). Sin embargo, resalta que al momento de analizar la secuencia de violación de la película *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), la autora pueda detectar cómo esta agresión sexual está inscrita en la cinta en términos totalmente explícitos y de tremenda brutalización, pero al mismo tiempo, considerar que dicha inscripción está funcionando como una estrategia de denuncia ante dicha violencia, pues considera que el objetivo de este momento es provocar miedo, horror y rechazo (p. 303). Esto contrasta con lo que plantea Projansky (2001) sobre la delgada línea entre "denunciar" y reproducir la violencia, especialmente la violencia sexual, ella argumenta que: "Todas las representaciones de violación

necesariamente contribuyen a la existencia discursiva de la violación, y la representación gráfica lo hace de un modo particularmente poderoso” (p. 96. Tp).

De ahí que sea interesante que, por ejemplo, Joan Mellen (1973) pueda desmenuzar la política sexual latente en la secuencia de violación que analiza, exhibiendo claramente la violencia que esta representación conlleva, lo que incluso podría ser entendido, siguiendo a la propia Zecchi (2014), como un ejercicio de representación *como* violencia. Es por esto que tanto Mellen (1973) como Projansky (2001) consideran que las imágenes de violación están tanto inscribiendo como reproduciendo, más no denunciando, esta agresión. Además, estas son imágenes que se siguen concibiendo desde una mirada masculina, algo que Zecchi (2014) no considera en su análisis.

ii. Es omnipresente¹² y versátil

El análisis que hace Sarah Projansky (2001) del cine estadounidense deja claro que la violación es una representación que le es transversal y constitutivo, en este sentido entiende que es omnipresente. Es versátil porque la representación de estas agresiones no pertenece a un género en específico, sino que ha demostrado ser un tropo bastante adaptable a una gran cantidad de géneros y temporalidades. La autora plantea: “En general, al identificar estas estructuras narrativas espero haber ilustrado la centralidad de la violación en el cine mismo. Si bien no todas las películas incluyen la violación, un número abrumador no solo incluye, sino que depende de la violación y la violencia sexual para generar una acción narrativa” (p. 64. Tp).¹³

Frente a la idea de la transversalidad de la representación de la violación en el cine estadounidense, el análisis que hace Molly Haskell en su texto *From*

¹² La palabra original que la autora emplea es “ubiquitous”, es decir, ubicuo. Decidí hacer uso del sinónimo que sugiere la RAE de este adjetivo: omnipresente, dado que me pareció que su significado quedaba mejor establecido.

¹³ Con respecto a la idea de Projansky (2001) de que la violación le es constitutiva al cine estadounidense, me parece destacable cómo la autora Joanna Connors (2018) habla en los siguientes términos del análisis de su propia violación: “Necesitaba darle un sentido a mi violación. Doy sentido a las cosas a través de la escritura. Cuando era crítica de cine, descubría lo que pensaba sobre una película a lo largo del proceso de escritura. Con el paso de los años eso fue lo que intenté con la violación. Escribía sobre ella, y sobre todo lo que conllevó, en una serie de diarios abandonaba y retomaba y que todavía conservo” (p.47). Me parece importante la analogía que hace esta autora sobre su proceso para dar sentido a una película y dar sentido a la violación que padeció.

Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies [1974] (2016), parece pensar a la violación como un elemento que fue integrado de forma gradual al cine estadounidense, llegando a un punto culminante en la década de los 60 y 70, fenómeno que ella entiende como una contra reacción patriarcal al movimiento feminista que alcanzó gran fuerza precisamente en esas décadas. Así pues, parecería que esas décadas representaron un recrudecimiento del trato que las mujeres venían recibiendo en las pantallas antes de este período (reverencia) para ahora ser brutalizadas (violación). Sin embargo, si atendemos a la lectura de Projansky (2001), es posible argumentar que la reverencia y la violación no son fenómenos de carácter excluyente, sino que más bien opera una continuidad y simultaneidad entre ambos. De ahí que a partir de la lectura que hace Projansky (2001) del cine estadounidense, pueda registrar las narrativas y representaciones sobre la violación contra las mujeres incluso en períodos anteriores a estas décadas, en momentos en los que Haskell [1974] (2016) veía la preeminencia de un trato reverencial hacia las mujeres en las pantallas.

iii. Es omisa ante el contexto de la escucha y el habla

Este es el otro patrón que destacan Higgins y Silver (1991) sobre la representación de la violación. Con respecto a esto, las autoras apuntan lo siguiente: “Ya sea en la crítica jurídica o literaria, desenmascarar el privilegio otorgado a los puntos de vista masculinos revela cómo las perspectivas patriarcales han impedido que los tribunales, los textos, los autores y los críticos se pregunten quién habla, quién escucha y en qué circunstancias” (p. 2. Tp).

Las autoras consideran que para descifrar los textos que obsesivamente vuelven tan predominante y a la vez invisible la violación es necesario: “escuchar no sólo a quién habla y en qué circunstancias, sino a quién *no* habla y por qué. Requiere que escuchemos esas historias que difieren de la historia del dominador; que recuperemos lo que muchas veces se ha dejado de lado: la violación física y las mujeres que encuentran formas de hablarla” (p. 3. Tp. El énfasis es de las autoras). Estamos ante la cuestión de, por un lado, qué voces son escuchadas y en esa medida, validadas o creídas y, por otro, cuáles son las voces que no aparecen en los textos, ya sea literarios, ya sea filmicos. En este sentido, es

importante retomar los planteamientos de Linda Alcoff y Laura Gray (1993) – ambas sobrevivientes de violación– en torno a la discursividad que es producida por las propias víctimas de violación, ambas argumentan:

Nuestro análisis sugiere que la formulación de la táctica política principal para las sobrevivientes no debería ser una simple incitación a hablar, ya que esta formulación deja sin analizar las condiciones de hablar y, por lo tanto, nos hace demasiado vulnerables a los arreglos discursivos recuperativos. Antes de hablar debemos ver de dónde se origina la incitación a hablar, qué relaciones de poder y dominación pueden existir entre quienes incitan y quienes son llamados a hablar, así como a quién va dirigida la declaración [es decir, quienes van a escuchar] (p. 284. Tp).

Esto significa que incluso cuando las mujeres son quienes hablan y funcionan como narradoras, es necesario contextualizar las relaciones entre quienes hablan y quienes escuchan. En este sentido, y siguiendo a la autora Ellen Rooney (1983), es que resulta fundamental preguntarnos por la persona que es construida y leída como el sujeto activo y con voz sobre la violación –los hombres– y quienes quedan colocadas como el objeto pasivo (usualmente sin voz) –las mujeres–. Rooney lo plantea de la siguiente manera:

La inequívoca dicotomía activo/pasivo se atribuye a la violación. Así, la ausencia de deseo femenino en la violación se lee como simple (inequívoca) pasividad. Esto mantiene la valorización de la dicotomía del violador, sujeto del discurso del deseo en la violación. Debido a que el "objeto" de la violación es finalmente indefenso, su derrota se lee como pasividad y su pasividad se totaliza. Como consecuencia, su resistencia (su actividad) no se lee. Irónicamente, es esta actividad –la resistencia de la víctima– la que convierte a la violación en una violación. Pero *la victimización no es pasividad*. O más bien, es necesario pensar la negatividad de la falta de deseo de la víctima sin valorizar su pasividad, su lugar como mero objeto (p. 1271,1272. Tp, el énfasis es mío).

En este sentido, hay compatibilidad entre lo que plantea Rooney (1983), Higgins y Silver (1991) con respecto a la necesidad de analizar estas representaciones

teniendo como eje la búsqueda de la voz, actividad, deseos y subjetividad de las mujeres en ellas, algo que, como señalé en la Introducción, Projansky (2001) también propone. Pues como bien lo apunta Rooney (1983), es erróneo colocar a las mujeres que padecen estas agresiones como objetos pasivos, ya que Higgins y Silver (1991) nos recuerdan que ellas encuentran, de una forma o de otra, diversas maneras o canales para hablar o manifestar lo que les sucedió y construir su propia narrativa en tanto sujetas que enuncian su historia.

A partir de esta lógica, puede notarse la generación de análisis cinematográficos sobre eventos de violación que caen en la noción de que las víctimas son representadas como totalmente indefensas y que quedan, por lo tanto, suprimidas como sujetas de habla, acción o resistencia. Tomemos el caso del análisis que proponen Elena López-Muñoz y Rafael Marfil-Carmona (2021), quienes se centran en las representaciones de violación en lo que denominan como “cine europeo contemporáneo”. Con base en el análisis de diez cintas europeas estrenadas entre los años 2001 y 2018 (de las cuales solo tres están dirigidas por mujeres), presentan la siguiente conclusión:

Tras afirmar que los hombres son los que ejercen el abuso sexual en la muestra analizada, es importante saber si esta violación es emitida a partir de una relación de poder, ya que las violaciones suelen tener lugar cuando una persona se siente dueña del cuerpo de otra, generando una relación de poder sobre el cuerpo de la víctima, a la cual se le arrebató cualquier capacidad de decisión (p. 225).

Y prosiguen: “Por consiguiente, las relaciones de poder se hacen patentes en el momento en el que se representa a la mujer como un ser completamente indefenso, mientras que al hombre se le representa como el que decide sobre lo que hacer con el cuerpo de estas mujeres, cuándo y de qué manera” (p. 226). Es factible para la autora y el autor concluir que el cine europeo de los primeros diecisiete años de este siglo representa a los eventos de violación como el resultado de relaciones de poder que colocan a las mujeres como indefensas y a los hombres como los agentes con decisión sobre la agresión, ya que la mayoría de las cintas que analizan están dirigidas por varones. Es posible argumentar que,

el “cine europeo contemporáneo” que analizan es, en realidad, un cine europeo contemporáneo masculino. Por lo que el encasillamiento de las mujeres como sujetas pasivas e indefensas y de los varones como los agresores con poder de decisión, es más el resultado de una mirada masculina sobre la violación.

Curiosamente, en el año 2000 (justo un año antes del inicio temporal de la muestra construida por López y Marfil), el cine europeo e internacional fue trastocado con el estreno de la película *Baise-moi* (Fóllame) basada en la novela del mismo nombre publicada en 1998 y escrita por Virginie Despentes, quien se inspiró en su propia violación. La versión cinematográfica de esta obra fue adaptada y dirigida por la propia Despentes junto con Coralie Trinh Thi. Esto es lo que una de las protagonistas de la novela argumenta después de que ella y una amiga suya son violadas de forma tumultuaria:

Después de algo así, es fantástico poder respirar. Seguimos vivas, y eso me encanta. No es nada comparado con lo que te pueden hacer, solo han sido unos golpes de polla... [...] Puedo decir eso porque me la sudan sus pobres pichas de pajilleros, porque ya he tenido otras en el vientre y porque pienso que les jodan. Es como un coche que aparcas en el centro, no dejas cosas de valor dentro porque no puedes impedir que lo abran. Y como no puedo impedir que esos capullos lo abran, cariño, no he dejado nada de valor dentro... (Despentes, [1998] 2019, 48, 49).

En este caso, estamos ante una narrativa construida por una mujer que ha sido violada, es decir, ella aparece como la elaboradora de un discurso tanto literario como cinematográfico en la que es sujeta narradora y significadora de su propia historia. Esto contrasta, significativamente, con lo que López y Marfil han concluido en su análisis. La autora Rebeca Gracia Lara (2019) nos ofrece la siguiente lectura de esta cinta, argumentando que:

Al experimentar con la forma que tenemos de pensar a una víctima de violación, Despentes y Trinh Thi remarcan la hipocresía de los constructos sociales que tratan de delimitar cómo debe actuar una mujer ante la violencia sexual. Además, reflexionan sobre el uso visual que se lleva a cabo de sus cuerpos en las narrativas del *rape-revenge*, habitualmente

explotados y reducidos a piezas como si de esa manera su sufrimiento fuese mucho más legítimo y comprensible (p. 176).

Sin embargo, también habría que cuestionar qué tanto nociones masculinas y postfeministas se han filtrado en narrativas como la que plantea *Baise-moi* (2000). En este sentido, Jody Raphael (2013) retoma las palabras de la autora Linda Hirshman, quien critica la tendencia a minimizar la violación o de volverla intrascendente como lo propone Despentes (2000). Hirshman, citada en el trabajo de Raphael (2013), considera que:

Hacer lo que te hace sentir bien a ti es el único criterio que está permitido. El problema es que nadie quiere admitir que realmente algunas cosas te hacen sentir mal, porque esa admisión pondría en peligro todo el sistema de acción individual ilimitada [...] las mujeres empiezan a insensibilizarse para que todo les parezca bien, para que nada, ni siquiera la violación, sea previsiblemente lo suficientemente malo como para llamar a la policía (s/p. Tp).

Sin embargo, es importante señalar que *Baise-moi* (2000) extrae a la violación del ámbito de lo impensable o de lo aberrante, en realidad, narrativas como la de Despentes y Trinh Thi dejan muy claro que: “La violación no es un evento raro y catastrófico o un acto extraordinario llevado a cabo por monstruos; de lo banal a lo bestial la violación forma parte del tejido de la vida cotidiana” (Greer, 2018, s/p. Tp). De ahí que Projansky (2001) pueda hablar de su omnipresencia en cuanto a su representación.

c. La proliferación del pensamiento sobre cine y violación

Si bien estos tres patrones pueden seguir siendo detectados en una gran variedad de películas, lo cierto es que los análisis en torno a la violación en el cine se han vuelto muy variados, pues atienden a diversos contextos y preocupaciones. Actualmente hay una proliferación de análisis y reflexiones que problematizan la intersección entre cine y violación. Puede notarse un esfuerzo por ubicar y darle sentido a las representaciones de estas agresiones en los contextos en los que son construidas, así como pensar en los impactos que tienen en nuestro entendimiento de la violencia sexual, especialmente, la violación.

Se ha pensado, por ejemplo, cómo algunas películas producen y reproducen la cultura de la violación al emparentarla con los amoríos (Inal, 2017), se han hecho conexiones analíticas entre la violación y la presentación de las mujeres como vengadoras de estas agresiones (Robson, 2019; Karki, 2018), se revisitan filmografías enteras de directores específicos, como Luis Buñuel, Pedro Almodóvar o Kim Ki-duk, para analizar la exposición de la violación en sus películas (Russell, 2010; Cerić, 2015; Muñoz, 2011), se han hecho trabajos para visitar géneros enteros como el *rape-revenge* (Henry, 2014), se ha pensado la representación de la violación hacia los hombres, principalmente, cometida por otros hombres (Coulthard, 2010). Se ha planteado que al ser la violación un fenómeno mediático, esto amplía la categoría misma para abarcar la producción y reproducción mediatizada de estas agresiones, lo que prolonga esta violencia mucho más allá del acto mismo (Mantziari, 2018). También se ha advertido sobre la capacidad de los materiales cinematográficos de reinscribir culturalmente los llamados “mitos sobre la violación” que son los que sostienen lo que conocemos como “cultura de la violación”¹⁴ (Brownmiller, 1975; Bonorino, 2011).

Igualmente, es destacable que estemos ante representaciones y narrativas elaboradas y contadas desde la perspectiva de más mujeres directoras, guionistas o productoras, incluso algunas de ellas narran sus propias experiencias de violación. Estos materiales están llevando a cabo un viraje importante sobre lo que ocupa el centro de atención de las narrativas en torno a la violación. Este viraje puede ser entendido a partir del planteamiento de Amanda Spallacci (2017), quien argumenta que la representación cinematográfica de esta violencia tendría que dejar de centrarse en la agresión misma y enfocarse en sus efectos traumáticos posteriores. Siguiendo lo planteado por Projansky (2001) sobre que toda representación de la violación contribuye a su existencia discursiva y en contraposición a la idea de Zecchi (2014) de que la violación puede quedar inscrita

¹⁴ “Se entiende por ‘cultura de la violación’ el conjunto de creencias que dan cobertura a la agresión sexual de hombres a mujeres, que hacen ver la violencia como sexualmente atractiva y en la que se exculpa al agresor y se estigmatiza a la víctima [...] Para las feministas una cultura de la violación perdona el terrorismo físico y emocional contra las mujeres y lo presenta como la norma. Los mitos en torno a la violación elevan ciertas especificidades históricas y geográficas al status de eslóganes claros y autoevidentes, que resultan muy perjudiciales para quienes sufren ataques sexuales reales” (Bonorino, 2011, 15,17).

y denunciada al mismo tiempo, Spallacci (2017) también considera que la vía de denuncia no está en la inscripción explícita de las violaciones, sino en lo que suele ser borrado de las pantallas, que son los efectos y las consecuencias para las mujeres, para su entorno, y en general, para su calidad de vida.

Es significativo que Spallacci (2017) argumente que las películas en las que hay escenas explícitas de violación promueven la noción de que solo podemos empatizar y creer a las víctimas porque la hemos testificado, cuando muchas veces estas agresiones ocurren sin que haya testigos de por medio. De acuerdo con la autora, esto reproduce la noción de que solo al contar con pruebas (lo que hemos mirado) esta violencia se vuelve real y creíble y así se desestima el trauma de las víctimas como medio de prueba y es justamente este trauma el que casi no vemos representado en el cine (p. 6. Tp).

Actualmente, podemos ver historias centradas en las consecuencias y efectos de largo plazo de las agresiones sexuales, padecidas sobre todo por mujeres, en las que son las propias víctimas quienes ocupan el lugar central de estas narrativas. Algunos de estos ejemplos pueden encontrarse en programas como *Unbelievable* (2019), miniserie estadounidense distribuida por Netflix, basada en hechos reales sobre un violador serial¹⁵. La historia se centra en las repercusiones en las vidas de las mujeres que son agredidas sexualmente por este sujeto y en la profunda negligencia y desinterés con el que se investigan los casos de violación contra mujeres.

Big Little Lies (2017) y *Sharp Objects* (2018) ambas series estadounidenses distribuidas por HBOMAX exponen los efectos físicos y mentales de mediano y largo plazo ante el padecimiento de una violación cometida contra las protagonistas. *Sex Education* (2019), serie británica distribuida por Netflix que lidia no con la violación, sino con un caso de acoso sexual y los temores e inseguridades que genera en una joven que no se siente capaz de volver a usar un autobús, pues en uno de sus trayectos un sujeto se masturbó y eyaculó encima

¹⁵ La cual está basada en la investigación publicada en el 2015 por T. Christian Miller de *ProPublica* y Ken Armstrong de *The Marshall Project*, la cual puede ser consultada en: <https://www.propublica.org/article/false-rape-accusations-an-unbelievable-story>

de ella. Vemos cómo ella significa este episodio a partir de su acercamiento a la fotografía como medio para expresar su rabia, tristeza y resistencia.

*The End of the F***ing World* (2017) es otra serie británica también distribuida por Netflix que expone los efectos traumáticos padecidos por una joven después que un hombre intentara violarla. Por otro lado, tenemos el caso de *I May Destroy You* (2020), serie británica distribuida por HBOMAX, que fue creada por Michaela Coel, en la cual narra su propia historia sobre el día que fue a un bar con unos amigos, fue drogada y violada. Narra su proceso posterior para aceptar, que fue violada, pues sus recuerdos son confusos. Sin embargo, los recuerdos de ese día empiezan a brotar, lo que inestabiliza su trabajo como escritora.

La película estadounidense distribuida por HBOMAX, *The Tale* (Jennifer Fox, 2018), cuenta la historia de la propia Fox en la que, ya siendo una mujer adulta, comprende que fue violada cuando era niña por un hombre adulto a quien ella veía como "su novio", y de cómo este sujeto y una mujer, su pareja, la manipularon para que él pudiera violarla en repetidas ocasiones. Además, se produjeron dos documentales de los casos de abuso sexual perpetrados por el médico Larry Nassar en contra de algunas atletas de la Federación de Gimnasia de Estados Unidos: *At the Heart of Gold: Inside the USA Gymnastics Scandal* (Erin Lee Carr, 2019) producido y distribuido por HBOMAX, y *Athlete A* (Bonni Cohen; Jon Shenk, 2020) producido y distribuido por Netflix.

Finalmente, están las miniserias *Allen V. Farrow* (2021), *Phoenix Rising* (2022) y *House of Hammer* (2022), las tres producidas y distribuidas por HBOMAX. La primera narra la historia en torno a la batalla legal entre Woody Allen y Mia Farrow después de las acusaciones contra Allen de abuso sexual en contra de la pequeña Dylan Farrow. La segunda presenta la historia de la actriz y activista estadounidense, Evan Rachel Wood, en relación con el abuso físico, sexual y psicológico que sufrió de parte de Brian Hugh Warner, más conocido como Marilyn Manson, y su trayecto para lograr nombrarlo públicamente como su agresor. En la tercera se presentan las historias de las mujeres que fueron abusadas física, sexual y emocionalmente por el actor estadounidense, Armie Hammer, al mismo

tiempo que se expone el poder financiero y político sobre el que se sustenta el linaje masculino de la familia Hammer.

Lo que resulta particularmente importante con respecto a estos materiales es que, si bien dirigen la atención hacia los efectos traumáticos posteriores que experimentan las mujeres después de ser sexualmente agredidas, efectos de los que habla Spallacci (2017), la mayoría de estos programas se siguen adhiriendo a la lógica de exponer de forma explícita dichas agresiones. Esto podría estar hablando de que, incluso cuando dichos materiales se preocupan por enfatizar el padecimiento de las mujeres de afectaciones emocionales, mentales, físicas, laborales y económicas, se sigue dependiendo de una imagen explícita de las agresiones sexuales que ellas sufren para motivar entendimiento o empatía.

La recurrencia de la representación mediática de la violación está experimentando un viraje en el que cada vez más es mostrada como una manifestación de violencia sexual que tiene impactos negativos en la vida de las mujeres que la padecen, pero es importante también que su carácter reiterativo no se sustente exclusivamente en su representación explícita, sino que explore en su complejidad esta clase de violencia. Esta cada vez más variada y frecuente producción audiovisual, nos habla de una necesidad de analizar estos nuevos materiales, ubicándolos en un contexto en el que se están gestando nuevas narrativas sobre la violencia sexual, específicamente, la violación. Sin embargo, también es importante tomar en cuenta la advertencia de las autoras Alcoff y Gray (1993), quienes cuestionan en qué contextos los discursos en torno a la violencia sexual se masifican y mediatizan, ambas preguntan: “¿Esta proliferación y difusión del discurso de las sobrevivientes [de violencia sexual] está teniendo un efecto subversivo sobre la violencia patriarcal? ¿O está siendo cooptado, tomado y utilizado, pero de una manera que disminuye su impacto subversivo?” (p. 261. Tp).

Con respecto a esta advertencia, es que se vuelve imprescindible explicitar desde qué posición nos estamos pronunciando así como contextualizar desde dónde están siendo producidos los discursos que queremos analizar. Lo importante sería no promover o reproducir la disolución subversiva y política de dichos discursos, o bien, señalarla ahí donde podamos detectarla. En este sentido,

es plausible pensar como hipótesis que el movimiento #MeToo del 2017, sobre todo en Estados Unidos, ha proporcionado un sustento político para la proliferación de materiales como los arriba descritos. Sin embargo, habría que recordar que son, principalmente, dos grandes plataformas de *streaming* (Netflix y HBOMAX) las encargadas de producir y distribuir estos contenidos, y que como bien lo señala Kuhn (1985), son imágenes que se ponen a circular a modo de mercancías en busca de obtener ganancias con ellas.

Así pues, es importante pensar cómo, actualmente, se está configurado este nuevo oleaje de representaciones en torno a la violación, por lo que tener en cuenta la crítica y advertencia de Projansky (2001); Mardorossian (2002); Horeck (2004) y Higgins (1991) hacia el discurso postfeminista que tiende a despolitizar las narrativas en torno a esta clase de agresiones, se vuelve un punto destacable en este análisis. En otras palabras, toda esta producción teórica puede permitir una contextualización de lo que actualmente el cine y televisión estadounidense (que es una de las industrias que estuvo y está en el vórtice del #MeToo) está proyectando sobre la violación contra las mujeres, y, sobre todo, a tener herramientas para efectuar los análisis de estos materiales sin caer en su despolitización o su cooptación económica como lo advierten Alcoff y Gray (1993).

Finalmente, considero necesario apuntar el trabajo de diversas autoras que han analizado y teorizado sobre sus propios eventos de violación. Están los casos de la filósofa, Linda Alcoff: *Violación y resistencia. Cómo comprender las complejidades de la violación sexual* (2018), también el de la escritora, periodista y activista, Sohaila Abdulali: *De qué hablamos cuando hablamos de violación* (2020), y el de la periodista, Joanna Connors: *Te encontraré. En busca del hombre que me violó* (2018). Así como el trabajo de la escritora y periodista (que no es ella misma sobreviviente de violación), Mithu M. Sanyal: *Violación. Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo* (2019). Estos trabajos nos están hablando de un reclamo de las autoras para contar sus propias historias, las cuales utilizan para producir reflexiones teóricas y políticas desde sus respectivos ámbitos personales, académicos y de activismo. Igualmente, es interesante destacar que todos estos textos vieron la luz después de la explosión del movimiento #MeToo del 2017.

II. La imbricación entre el cine hollywoodense y la violación

De hecho, la violación es un elemento narrativo tan clave a lo largo de la historia del cine estadounidense que no se puede entender completamente el cine en sí mismo sin abordar la violación y su representación.

Sarah Projansky, *The Elusive/Ubiquitous Representation of Rape*.

a. Los orígenes de Hollywood

Al igual que todos los mitos, Hollywood es el resultado de muchas historias, no todas verídicas. Sin embargo, hay algunos elementos rastreables del origen de la que hoy se sigue consagrando como la más influyente industria fílmica del mundo. La máquina de los sueños¹⁶ tuvo como motor inicial una serie de conflictos y rivalidades económicas entre quienes pretendían controlar la rentabilidad de esta nueva forma de entretenimiento, un conflicto al que se le conoce como “guerra de patentes” decretada en 1908 por Thomas Alva Edison, quien: “se había convertido, de la noche a la mañana, en el dictador de la industria americana del celuloide” (Gubern, 2016, 88). A inicios del siglo XX, la producción cinematográfica en Estados Unidos se concentraba en el área metropolitana de Nueva York y Nueva Jersey –menormente en lugares como Chicago y Philadelphia–, es ahí donde tenían sede las dos empresas líderes en ese momento: Edison Manufacturing Company y American Mutoscope and Biograph Company, que en 1908, formaron una agrupación llamada Motion Picture Patents Company, a la que comúnmente se le conoce como “the Trust” (Scott, 2004, 12, 17. Tp).

Solo un año después, en 1909, la recién creada Motion Picture Patents Company instituyó, junto con el People’s Institute of New York City, la primera National Board of Censorship, en aras de proteger “la salud moral de las mujeres” (Rosen, 1973, 27. Tp). Es así como la Kosmik Film Service decretaba que: “Las películas Kosmik son películas limpias. Historias de violación –seducción–, hijos ilegítimos –infidelidad– indecencias y obscenidad están prohibidas– ninguna para ser encontrada en películas Kosmik” (Rosen, 1973, 28. Tp).

¹⁶ El término *the dream factory*, fue acuñado en 1950 por la socióloga estadounidense, Hortense Powdermaker en su libro *Hollywood, the Dream Factory* (Rosen, 1972, 29).

De acuerdo con Walter Metz (2006), durante la primera década del siglo XX, la producción cinematográfica en Estados Unidos estaba especializada en la realización de cortometrajes de unos diez minutos de duración. Para ese momento, las compañías de cine francesas eran las que lideraban la distribución global de películas, lo que significaba que: “era más probable que uno viera una película francesa en los Estados Unidos que una producida en Estados Unidos” (p. 374. Tp). Durante esta primera década el cine empezó a moldear y buscar el control sobre el proceso de producción de sentido. Esto ocurrió, siguiendo los planteamientos del libro editado por Pam Cook, *The Cinema Book* (2007), durante la transición de un cine de atracciones a un cine narrativo, por lo que: “Hacia 1908 o 1909, en muchas películas francesas y americanas, la mayoría de los elementos de la puesta en escena, el encuadre y el montaje estaban siendo 're-motivados', subordinados a una cadena narrativa causal dependiente de recursos como la repetición, el retraso, la sorpresa, el suspenso y, sobre todo, el cierre” (p. 5. Tp).

Ahora bien, es necesario destacar el extraordinario y pionero trabajo de Marjorie Rosen: *Popcorn Venus. Women, Movies & the American Dream* (1973), que es quizá el primer estudio dedicado a pensar a las mujeres en el cine estadounidense y europeo. La autora destaca cómo, tempranamente, los pioneros del celuloide entendieron su potencial de crítica, por lo que comprendían la factibilidad de usarlo para desacreditar causas con las que no simpatizaban, siendo la primera de ellas el sufragismo. Rosen (1973) argumenta que la actitud masculina generalizada de rechazo y burla hacia el sufragismo se reflejó en películas como: *Kansas Saloon Smashers* (1901), *Why Mr. Nation Wants a Divorce* (1901), *Oh! You Suffragette* (1911) y *When Women Go on the Warpath* (1913). Sin embargo, la autora también destaca que: “Las películas más serias de este género son de especial interés porque fueron de los primeros esfuerzos cinematográficos que utilizan el cine como herramienta educativa para difundir y crear simpatía y comprensión por el movimiento” (p. 32. Tp). Rosen (1973) y Shore (2010) mencionan cintas como: *Independent Vote for Women* (1912), *Eighty Million Women Want –?* (1913) *Votes for Women* (1913) y *Your Girl and Mine* (1914). Hablando concretamente sobre *Votes for Women* (1913), Amy Shore (2010)

da cuenta de que las sufragistas responsables de esta cinta, desafiaron la relación entre las mujeres como objetos de la pantalla y los varones como espectadores y apunta que es necesario que: “consideremos la teleología de la historia del cine de manera más general para ver que desde los primeros años del cine, las mujeres desafiaron sus tendencias patriarcales” (p. 313. Tp).

Ahora bien, como resultado de la concentración espacial de la producción fílmica estadounidense, puede desprenderse que una de las primeras (o quizá la primera) revista que se dedicó a cubrir lo que sucedía en la naciente industria del celuloide, *The Moving Picture World*, haya surgido en Nueva York, la cual existió de 1907 hasta 1927, cubriendo, básicamente, la era del cine silente. En la portada de su edición de diciembre de 1919, esta revista colocó la pregunta *Should A Woman Tell?* en referencia al nombre de la cinta dirigida por John Ince, estrenada ese año. En la portada encontramos la respuesta: *ask Metro*, refiriéndose a la Metro Pictures Corporation, responsable de producir la cinta. La película de Ince se centra en la violación contra una mujer y su dilema de contarle o no lo sucedido al hombre que ama. Puede notarse en este ejemplo temprano, que el cine estadounidense se ocupó de producir narrativas sobre la violación contra las mujeres, de generar preguntas muy concretas y de considerar a las historias generadas desde estudios como lugares en los que se podrían encontrar las respuestas. Sin mencionar la importante representación de un hombre que sujeta con fuerza a una mujer, a quien vemos con un rostro angustiado y con una sombra negra ocupando el fondo.



Fuente: <https://archive.org/details/movingpicturewor42dec/page/n5/mode/2up>

En cuanto a la rama de exhibición, el autor Georges Sadoul [1972] (2015), rememora la siguiente anécdota:

En 1905, en Pittsburgh, capital del distrito minero pensilvano, Harry P. Davis y John P. Harris, empresarios de espectáculos y agentes de bienes raíces, alquilaron una tiendecilla en un barrio popular para exhibir *Great Train Robbery*. La sala, asediada en seguida por el público obrero, tuvo que dar representaciones permanentes de ocho horas, desde las ocho de la mañana hasta las doce de la noche. Cada sesión duraba media hora más o menos. [...] *Nickel* es el nombre que designa en los Estados Unidos la moneda de cinco centavos, módico precio de entrada a las salas. Cuando, después del éxito de Pittsburgh, esas empresas se multiplicaron, se las llamó *nickel odeons* [los cuales] reclutaban su clientela en las capas más pobres de la sociedad, y sobre todo, entre los emigrantes, que entonces desembarcaban en los Estados Unidos con una cadencia que pasaba del millón anual (p. 54, 55).

En este contexto surgieron los pioneros de los *nickel odeons*, quienes más tarde se convertirían en los fundadores de los estudios cinematográficos de Hollywood. De acuerdo con Gubern (2016) y Cook (2007), estos pioneros fueron: Adolph Zukor (1873-1976), judío húngaro, quien instaló su primera sala de exhibición en 1903 en Nueva York, él será el fundador de Paramount en 1916. Carl Laemmle (1867-1939), judío alemán, quien en 1906 poseía un *nickel odeon* en Chicago, fundará Universal en los 20. William Fried (1879-1952), mejor conocido como William Fox, incursionó en el negocio de la exhibición también en 1906, quien fundará la Fox en 1914. Para 1935, la Fox se fusionó con la pequeña 20th Century Pictures, creada por Darryl F. Zanuck, antiguo productor de la Warner Bros., a partir de ese momento, nació la 20th Century Fox. Los hermanos Warner (Harry, Jack, Albert y Sam), judíos polacos, quienes fundaron en 1903 una sala de exhibición en Newcastle, serán los creadores de la Warner Bros. en los 20. Marcus Loew (1870-1927), proveniente de una familia judía alemana, se asoció con Adolph Zukor, para después fundar al lado de Samuel Goldfish (1882-1974),

un judío polaco mejor conocido como Samuel Goldwyn, la Metro-Goldwyn-Mayer en 1924 (Gubern. 89, 90; Cook, 19,44. Tp).

También es importante considerar a la United Artist, fundada en 1919 por cuatro de las personalidades mejor pagadas y famosas de aquel momento: la actriz Mary Pickford, el actor Douglas Fairbanks, el actor, director y productor Charles Chaplin y el (en sus inicios actor) director D.W. Griffith. Así como a la fundación en los 20 de la CBC, nombrada por las iniciales de sus tres fundadores, Harry Cohn, Joe Brandt y Jack Cohn, estudio que sería renombrado en 1924 como Columbia Pictures. Finalmente, hay que nombrar a la RKO Radio Pictures, que fue creada a partir de la Rockefeller-backed Radio Corporation a finales de la década de los 20 (Cook, 2007, 19, 30, 47. Tp).

Ante la fundación predominantemente masculina de Hollywood, Rosen (1973) pregunta con acierto: “¿Este nuevo medio, en manos de hombres temerosos, explotadores y hambrientos de dinero, manipularía la imagen emergente de las mujeres?” (p. 36. Tp). Más adelante, ella da cuenta de que:

Justo como en los 20, los magnates de Hollywood se designaron a sí mismos como guardianes de la moral de las mujeres, igual que ahora [años 30] se convirtieron en guardianes de sus mentes. En el universo de la MGM, cuidadosamente ordenado por Louis Mayer e Irving Thalberg, las mujeres eran irrelevantes, elegantes maniqués o petimetres de salón. Este énfasis no fue un accidente, derivado de las propias actitudes de los productores hacia los roles sociales femeninos (p. 144. Tp).

La reflexión de Rosen (1973) profundiza en las consecuencias políticas de la instauración de la mirada de estos magnates en la producción fílmica, sobre todo en la primera y segunda década del siglo XX. Así es como lo externa la autora: “Claramente las películas de los años veinte intentaron aplastar la autodeterminación femenina cuyas semillas estaban enraizadas en la realidad de los hechos. Es interesante especular cuál habría sido la fuerza del Movimiento de Mujeres si hubiera sido positivamente reafirmado por imágenes femeninas inteligentes en la pantalla durante los formativos y críticos años 20” (p. 101. Tp).

Tempranamente, de entre estos pioneros –futuros magnates–, quienes se hacían llamar “los Independientes”, surgieron los combatientes contra “the Trust” y los estrafalarios impuestos que recababa a partir de sus patentes. En 1913, William Fox, apoyado por políticos en Nueva York, llevó a la MPPC a tribunales acusándola de violar la Ley Sherman contra los monopolios, la cual existía desde 1890, a la que también se le suele llamar Ley Antitrust (Gubern, 2016, 91).

Es importante señalar que durante la primera y segunda década del siglo XX, inició de forma paulatina pero decisiva la transición de la sede de la industria fílmica estadounidense de Nueva York a California, específicamente, a Hollywood, palabra que significa “bosque de acebos” (Gubern, 2016). De acuerdo con Allen Scott (2004): “Para 1915, Hollywood y sus áreas circundantes, empezaron a asumir la prototípica estructura geográfica de un distrito industrial” (p. 20. Tp). Georges Sadoul [1973] (2015), considera que la persona responsable de esta transición fue D.W. Griffith, quien en ese momento seguía trabajando para la Biograph Company, uno de los pilares de “the Trust”, la cual emigró de Nueva York a California en 1910¹⁷. A partir de ese momento, otras compañías hicieron lo mismo. Sin embargo, el traslado geográfico por sí mismo no representó la fundación de Hollywood, pues este autor considera que a pesar de que la Biograph arribó primero a California, los verdaderos fundadores de Hollywood fueron “los Independientes” (representados inicialmente por el talento de Griffith al movilizarse a California) y no “the Trust”, pues el triunfo de los primeros frente al segundo fue la creación e implementación del *star system* (p. 96).

El llamado *star system* creado por “los Independientes”¹⁸, supuso un cambio radical para el cine estadounidense, pues en sus inicios las personas que

¹⁷ Muchas son las especulaciones de por qué fue este lugar en específico al que se migró. Se ha dicho que el sur de California poseía paisajes mucho más variados e inviernos menos crudos que los de Nueva York, los cuales entorpecían la producción fílmica. Se ha dicho también que la migración fue una forma de alejarse de las políticas de “the Trust” (Gubern, 2016), aunque eso es poco probable dado que fue de las primeras en trasladarse a California. Sin embargo, Scott (2004), considera que bajo los criterios del clima y paisajes, muchos otros lugares pudieron haber sido elegidos. Este autor considera que este proceso se dio por una lógica tanto aleatoria como circunstancial en la que muchos elementos estuvieron en juego, sin poder dar una explicación totalmente lineal o causal (p. 15, 16).

¹⁸ Aunque es necesario mencionar el caso de Vitagraph Studios, perteneciente a la Motion Picture Patents Company (“the Trust”) de Edison. Vitagraph sí incluyó como parte de su estrategia la construcción de estrellas, entre las que destacaron Maurice Costello y Florence Turner (Higashi, 2010).

aparecían en los films eran totalmente anónimas, ya que “the Trust” se negaba a mencionar sus nombres al considerar que esto provocaría un aumento de salarios. Frente a esto, “los Independientes” comprendieron que promover estrellas podría funcionar como una estrategia comercial (Scott, 2004, 21; Cook, 2007, 111.Tp). Fue así como los estudios empezaron a producir estrellas, lo cual abrió la pauta para que los estudios iniciaran a competir entre sí por sus talentos (Sadoul, [1973] (2015)). Cabe destacar que algunas de estas estrellas, sobre todo femeninas, fueron “exportadas” de otros países, como la actriz belga de nacionalidad inglesa, Audrey Hepburn, la polaca, Pola Negri, la alemana, Marlene Dietrich y la sueca, Greta Garbo. Las tres últimas nacionalizadas estadounidenses. Hay algo que caracteriza especialmente a la producción de actrices como estrellas¹⁹, y es que ya tan tempranamente como en 1916, Rosen (1973) detecta el inicio de una nueva categoría, que es la de las mujeres como objetos sexuales, siendo Theda Bara (estadounidense) y Annette Kellerman (australiana) las precursoras de esta categoría (p. 62. Tp). Será hasta los años 40 que la autora registre el surgimiento de la noción moderna de símbolo sexual, teniendo como figura principal a Betty Grable y posteriormente, en los años 50, a Marilyn Monroe, ambas estadounidenses (p. 208, 209. Tp).

A la par del surgimiento del *star system*, Hollywood empezó a distinguirse por su muy particular estructura narrativa clásica. Cook (2007) considera que, básicamente, este tipo de narrativa se caracteriza por su linealidad, por sus personajes completamente redondeados y cuyas acciones desembocan en un alto grado de cierre, que marca la resolución de la historia. Y detalla:

Quizá el más importante de los códigos específicamente cinematográficos sea el de la edición. Los principios de la edición clásica han sido codificados en un conjunto de técnicas de edición cuyo objetivo es mantener una aparición de "continuidad" de espacio y tiempo en la película terminada. La edición de continuidad establece relaciones espaciales y temporales entre planos de tal forma que permite al espectador “leer” una película sin ningún

¹⁹ Con la figura de “la estrella”, también se demostró que la movilidad socioeconómica era posible en el contexto de la vida urbana (Higashi, 2010. Tp).

esfuerzo consciente, precisamente porque la edición es “invisible”. Las relaciones entre los protagonistas ficticios se narran típicamente a través de ciertas configuraciones de primeros planos, particularmente aquellos en los que se implica un intercambio de miradas entre los personajes. Este método de organizar las miradas de los protagonistas, a través de una combinación de puesta en escena y edición, es una característica definitoria crucial del cine narrativo clásico (p. 45, 46. Tp).

A partir de estos elementos definitorios, el cine hollywoodense adquirió rápidamente la forma y lógica de una industria patriarcal, capitalista y racista²⁰, la cual producía unas mercancías llamadas estrellas y películas, pero no podemos olvidar que, no por eso, el cine deja de ser una forma de arte (Sadoul [1972] (2015)). Incluso el autor Román Gubern (2016) sugiere que Adolph Zukor es el padre de Hollywood como industria y D.W. Griffith su padre artístico. Al grado de pensar a D.W. Griffith como el fundador del cine estadounidense (Cook, 2007) con sus películas *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). Siendo la primera considerada el primer *blockbuster* de la historia y a la responsable de volver al cine como algo aceptable para las clases medias, pues hasta ese entonces, el cine era asociado con una forma inferior y ofensiva de entretenimiento²¹ (Scott, 2004, 23. Tp). El estreno de *The Birth of a Nation* (1915), una película racista que proclama la supremacía blanca, es considerado como el momento fundante del liderazgo industrial y artístico de Hollywood a nivel mundial (Sadoul, [1973] (2015)).

Ahora bien, después del asentamiento durante los años 20 de la industria del cine estadounidense en Hollywood, a la ventaja que “los Independientes” empezaron a tener sobre “the Trust” gracias al exitoso *star system*, el cual “the

²⁰ En este sentido, el autor Lee Grieveson (1998), analiza las “películas de pelea”, refiriéndose a las películas de boxeo que fueron producidas en Estados Unidos durante la primera década del siglo XX. El autor se centra en la cinta en la que Jack Johnson, un boxeador negro, derrota al boxeador blanco, Jim Jeffries. Debido a que se pretendía limitar la exhibición de dicho material, surgió el debate sobre si el cine era una mercancía -si lo era, podía ser regulada por el gobierno federal- o si era un medio de expresión como la prensa -si lo era, éste no podía ser objeto de regulación gubernamental-. Grieveson (1998) considera que: “El hecho de que esta construcción haya surgido con más fuerza en torno a la preocupación por vigilar las imágenes de una masculinidad negra asertiva sugiere que una política racial de exclusión era parte integral del discurso del cine” (p. 46. Tp).

²¹ Basta recordar que en 1907 se inició una campaña en el *Chicago Tribune* que acusaba al cine de corromper a la juventud y de ser *un espejo de todos los vicios* (Gubern, 2016, 89. El énfasis es mío).

Trust” en general se resistía a implementar; a la nueva estructura narrativa clásica construida por un estilo de edición basado en la continuidad, redondez y cierre, y a la presentación novedosa de los largometrajes, los cuales “the Trust” se negaba a producir, esta industria tuvo un momento de extraordinaria expansión después de la Primera Guerra Mundial (Scott, 2004; Sadoul [1973] (2015); Gubern, 2016; Cook, 2007). En ese período se fortalecieron los vínculos entre la industria del cine y Wall Street. Fue así como adquirió gran relevancia la figura del *producer*, y en donde lo único que medía el éxito o fracaso de una película era el *box office*, es decir, su desempeño en taquilla. Para ese momento, la opinión de la crítica independiente era algo secundario, dado que no era un ámbito muy desarrollado todavía (Sadoul, [1973] (2015), 189). Con la solidificación geográfica, infraestructural y económica de Hollywood, según Scott (2004), lo siguiente empezó a suceder:

Al igual que los distritos industriales en todas partes, Hollywood también adquirió una superestructura idiosincrática de instituciones en respuesta a diversas necesidades de coordinación y orden colectivo a medida que se desarrollaba y crecía. En 1922 las principales productoras colaboraron entre sí para establecer Motion Picture Producers and Distributors of America, o MPPDA (el antecedente de la actual Motion Picture Association of America), como instrumento de representación conjunta. La MPPDA, en 1926 ayudó a diseñar el Studio Basic Agreement, que representa uno de los primeros esfuerzos por parte de la industria para garantizar interacciones ordenadas entre la administración y el trabajo (p. 30, 31. Tp).

Otro acontecimiento de gran importancia para esta industria, fue la llegada del cine sonoro en 1927, con el estreno de la película *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland (Sadoul, [1973] (2015), 205). El estudio responsable de producir esta cinta fue Warner Bros., en un intento de impedir su bancarrota.

Ya para la década de los 30, recién llegada la Gran Depresión, Hollywood había entrado a una nueva configuración por la categorización de sus ocho principales estudios, conocida como “los grandes cinco” y “los pequeños tres”. En la primera categoría se encontraban: Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros.,

MGM y RKO. Y a la segunda la conformaban: United Artist, Universal y Columbia (Cook, 2007; Scott, 2004). De esta organización nació a lo que se le conoce como *studio system*, el cual se basaba en un oligopolio en el que los grandes cinco adoptaron la estructura conocida como “integración vertical”, es decir, que controlaban los tres eslabones de la industria fílmica: la producción, distribución y exhibición, mientras que los pequeños tres dependían enteramente de los medios de exhibición de los grandes cinco (Cook, 2007, 16. Tp). Esto implicó que, los una vez llamados “Independientes”, conocieran una ascensión como una nueva “the Trust”, hasta 1938 cuando se les fue aplicada la Ley Antitrust por la Independent Motion Pictures Producers Association²². Así fue como entre 1949 y 1953, los grandes cinco tuvieron que separar sus actividades de producción de las de exhibición, aunque esto no produjo un verdadero cambio en su “integración vertical” (Gubern, 2016, 333).

Con respecto a los años 30, Rosen (1973) destaca cómo la crisis económica impactó la imagen de las mujeres en el cine: “La Depresión, con olor a antifeminismo, le dio a Hollywood la excusa perfecta para tales alegorías ridículas de sacrificio, lágrimas y humillación femenina” (p. 174. Tp). También en 1930 surgió el Motion Picture Production Code, más conocido como código Hays, el cual fue formalmente adoptado por la MPPDA ese año (Scott, 2004, 31. Tp). Este código estuvo encargado de vigilar moralmente al cine estadounidense, el cual estuvo vigente hasta 1966, momento en el que sus decretos se habían vuelto inoperantes dentro de la industria, por lo que fue sustituido por el mucho más laxo, Code of Self-Regulation of the Motion Picture Association, que se basó en una lógica de clasificación más que de prohibición (Sadoul, [1973] (2015), 518, 519).

En estas condiciones, Hollywood conoció su período de oro conocido como cine clásico, especialmente, entre 1930 y 1950. Cabe señalar que durante este período, solamente dos directoras estuvieron trabajando en Hollywood: la estadounidense, Dorothy Arzner (1897-1979) y la inglesa, Ida Lupino (1918-1995), después naturalizada estadounidense. Por otro lado, Cook (2007) destaca algo

²² Aquí valdría la pena señalar que no todo el cine estadounidense es hollywoodense, y que el cine hollywoodense no solo se produce en Estados Unidos.

muy importante sobre los años 50: “Este período, además, es probablemente la última vez que las estrellas femeninas y masculinas mantuvieron paridad en ser percibidos como atractivos para la taquilla” (p. 126. Tp). Algo sobre lo que profundizaré más adelante.

Durante este período surgieron a las que se les conocen como *Women’s Pictures*²³. Desde los años 30, pero especialmente en los años 40, este género apareció con la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial y a la movilización masiva de hombres a los frentes, por lo que, por primera vez las audiencias eran, casi en su totalidad, mujeres. De acuerdo con Rosen (1973): “Por lo tanto, Hollywood podía darse el lujo de ser indulgente temporalmente. Los años 40 por primera vez se concentraron en gran medida en películas que representan la vida y los problemas de las mujeres, explorando sus emociones y mostrándolas en una enorme variedad de antecedentes laborales” (p. 190. Tp). Sin embargo, Haskell [1974] (2016) menciona la preocupación de la industria ante esta situación: “A medida que avanzaban los años cuarenta [...] las mujeres se convirtieron en una amenaza más seria para la hegemonía económica de los hombres. El cuestionamiento era real y las películas adquirieron connotaciones desagradables y antifemeninas (p. 132, 133. Tp). La propia Rosen (1973) da cuenta de que durante los años 40, Hollywood envió mensajes francamente contradictorios sobre las mujeres. Por un lado las mostraba como personas capaces, autosuficientes y trabajadoras, pero por otro lado, las mostraba como criaturas inestables y enfermas. Al respecto, la autora argumenta lo siguiente:

Pero el medio más popular para aterrorizar a las mujeres en las películas de los años cuarenta no era simplemente eliminarlas o presentarlas como criaturas con discapacidades físicas; las películas jugaban con su equilibrio mental, suponiendo, en primer lugar, que la histeria podía apoderarse de las mujeres en cualquier momento, segundo, que la paranoia era prácticamente

²³ Así es como Haskell [1974] (2016) problematiza este término: “Como término de oprobio crítico, ‘película de mujeres’ implica que las mujeres, y por lo tanto sus problemas emocionales, son de menor importancia. Una película que se centra en las relaciones masculinas no recibe el calificativo peyorativo de ‘película de hombres’ [...] Un término como ‘película de mujeres’ puede utilizarse sumariamente para descartar ciertas películas, sin necesidad de que el crítico haga distinciones y explore el género” (p. 154, 155, Tp).

su segunda naturaleza, y tercero, que los hombres eran árbitros de la cordura –o la locura (p. 220. Tp).

Cuando la guerra concluyó y los soldados volvieron a casa, se encontraron con que la gran mayoría de las mujeres deseaban conservar sus empleos. De acuerdo con Haskell [1974] (2016): “Esto, por supuesto, es la fuente de la tremenda tensión en las películas de la época, que intentaban, mediante el ridículo, la intimidación o la persuasión, sacar a las mujeres de la oficina y devolverlas al hogar” (p. 222. Tp).

También durante la década de los 40 cobró fuerza el género del *Film Noir* o cine negro que había empezado a definirse desde la década de los 30. En este género destacan las historias de crímenes, su estética en blanco y negro, los finales no necesariamente felices, así como las figuras del detective y de la *femme fatale*. Algunas cintas representativas de este género son: *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941); *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947) y *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950), solo por mencionar algunas.

Ahora bien, el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, inauguró un momento de crisis para la industria. Entre el final de los 40 e inicio de los 50, dos fueron los factores principales que motivaron esta crisis. El primero fue la ventaja que empezó a adquirir la televisión frente al cine, y el segundo, fue el asedio del macartismo a través de la Comisión de Actividades Antiamericanas y su famosa “lista negra”, conformada por personas a quienes se les prohibía trabajar en la industria al haber sido acusadas de comunistas, esta persecución se extendió hasta mediados de los 50 (Gubern, 2016, 333, 336). Durante los primeros años de los 50, se inició un cierre masivo de salas de cine. Y como lo señala Sadoul [1973] (2015): “Después de 1952, la crisis de la industria se profundizó. La producción cayó, en 1954-1955, por debajo de 250 films [...] Nunca se había trabajado tan poco para el cine en Hollywood. Grandes estudios fueron cedidos a la televisión o destruidos para construir nuevos barrios de viviendas” (p. 330). A finales de los 50, el estudio RKO desapareció al ser adquirido para la televisión, y las estrellas de cine empezaron a ser contratadas por cadenas de televisión (Gubern, 2016, 375).

Al mismo tiempo, y con el retorno de los hombres de la guerra, las mujeres blancas de clase media empezaron a ser devueltas a los entornos domésticos, del matrimonio y la maternidad. Rosen (1973) argumenta que durante los 50, cada vez más mujeres empezaron a preocuparse por su apariencia como nunca lo habían hecho antes. En ese contexto de crisis, apariencias y belleza femenina, Rosen (1973) argumenta que Hollywood encontró (o más bien fabricó) a la mujer-estrella que “ayudó a revivir la industria” (p. 269): Marilyn Monroe²⁴.

De acuerdo con Gubern (2016), después del inicio de la Guerra Fría, el cine hollywoodense empezó a preocuparse por traer diversos temas a la palestra fílmica. Entre ellos, destacaron la denuncia del fascismo que habitaba de forma latente en Estados Unidos, el antisemitismo, el regreso de los soldados de la guerra con severas afectaciones físicas y mentales, el racismo contra las personas negras y la corrupción. Esta tendencia fue frenada en seco por la Comisión de Actividades Antiamericanas y reemplazada por la propensión a producir películas de propaganda anticomunista (p. 334, 335, 336).

De acuerdo con Metz (2006), durante la década de los 60, la industria trató de recuperarse. Hollywood apostó nuevamente por las cintas que atrajeran a grandes audiencias buscando aumentar sus ganancias. Y continúa:

cuando *The Sound of Music* generó ganancias de gran éxito en su lanzamiento en 1965, todos los demás estudios de Hollywood hicieron lo mismo, tratando de replicar su éxito. La mayoría de los estudios casi quebraron al tratar de hacerlo, y la ola de musicales de finales de la década de 1960 resultó desastrosa (p. 381. Tp).

Con respecto a esto, Rosen (1973) también destaca esta bifurcación entre el cine y los nuevos movimientos contraculturales de los 60, la autora argumenta:

El aspecto más sorprendente de Hollywood a mediados de los años 60 fue su total incapacidad para reflejar el tapiz de la cultura juvenil, y quizás, también, *su falta de voluntad* para hacerlo. Durante estos años turbulentos, la industria optó por no hacer aportes significativos a la hora de interpretar

²⁴ Para un análisis mucho más detallado de la persona y personaje de Marilyn Monroe, consultar a Haskell [1974] (2016).

el papel de la nueva joven mujer, optando en su lugar por la forma segura, dulce y familiar de *Mary Poppins* (1964), *The Sound of Music* (1965) y *My Fair Lady* (1964) (p. 319. Tp, el énfasis es de la autora).

La industria empezó a notar que sus métodos comerciales se estaban volviendo obsoletos (Sadoul [1973] (2015), 336). Ante esto, y de acuerdo con Metz (2006), la industria entró en un momento al que se le conoce como “el primer período del Nuevo Hollywood”, que se extendió de 1960 a 1967, caracterizado por la alteración de las narrativas del *studio system* (p. 379. Tp). El autor argumenta que, el segundo período del Nuevo Hollywood –conocido como “el renacimiento de Hollywood”– ocurrió entre 1967 y 1975 (p. 382).

Ahora bien, es importante recuperar los descubrimientos de Sarah Projansky (2001) sobre su análisis de cincuenta películas estadounidenses, estrenadas entre 1903 y 1979, que presentan la violación contra mujeres. Como expuse en el capítulo I, Projansky (2001) plantea que el cine estadounidense se caracteriza por representar a la violación de forma elusiva y ubicua de forma simultánea, ya sea de forma explícita o a través de convenciones narrativas estandarizadas (p. 28. Tp). La autora también destaca que estas representaciones aparecieron tanto antes, como durante y después de la existencia del Código Hays.

Projansky (2001) argumenta que la representación de la violación en el cine estadounidense nació desde los primeros años de 1900²⁵, como una herramienta de disciplinamiento para plegar a las mujeres a la vulnerabilidad. La autora detecta en la cinta *Johnny Belinda* (Jean Negulesco, 1948) a Belinda, su protagonista, colocada como particularmente vulnerable al ser una mujer sorda, muda y presentada como excesivamente ingenua. En este sentido, no puede olvidarse que las dos cintas consideradas como la fundación del cine estadounidense, *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), presentan eventos relacionados con intentos de violación y su relación con la narrativa misma de la fundación de ese

²⁵ En cintas como: *What Happened in the Tunnel* (1903), *Pull Down the Curtains*, *Suzie* (1904), *The Miller's Daughter* (1905), *The Jungle* (1914), *Body and Soul* (1915), *The American Beauty* (1916), *The Fool's Revenge* (1916), *The Girl o' Dreams* (1916), *La Vie de Boheme* (1916), *Infidelity* (1917), *A Man's Law* (1917), *Faith of the Strong* (1919); *The Innocence of Ruth* (1916), *The Human Orchid* (1916), *The Ragged Princess* (1916), *The Devil's Circus* (1926) (p. 244).

país como nación. Sin embargo, estas representaciones se manifestaban a través de narraciones contradictorias, por un lado, se mostraba a la vulnerabilidad de las mujeres como la causa de la violación, esto parecía sugerir que las mujeres necesitaban ser más independientes; y por otro, se exponía la violación de mujeres independientes (sobre todo en términos de su sexualidad) como una forma de volverlas vulnerables, por lo que esto daba a entender que un comportamiento independiente llevaba a la violación (p. 30. Tp). A pesar de estas contradicciones, la autora detecta una constancia en estas narrativas:

Lo que es consistente aquí es que no importa qué tan independiente y autosuficiente sea una mujer en estas películas, la violación aumenta su vulnerabilidad. Su identidad de género puede ser mutable, oscilando entre la vulnerabilidad y la independencia, pero, la mayoría de las veces, la narrativa finalmente representa a la familia como un refugio y el romance heterosexual como su salvación (p. 35. Tp).

Uno de los ejemplos más claros que puedo recordar sobre esto, está en la cinta *Outrage* (Ida Lupino, 1950), que cuenta la historia de Ann, una mujer independiente –porque tiene un trabajo remunerado como contadora– quien es perseguida y violada una noche por un hombre que la observaba durante su hora de comida. Después es aleccionada por un reverendo que conoce durante su huía de casa al ya no querer casarse con su prometido. Al final de la cinta, ella vuelve a su hogar para contraer matrimonio. A pesar del cierre romántico heterosexual, no puede desestimarse el esfuerzo de Lupino de presentar una historia en la que es la mujer violada quien funge como narradora de su propia historia.

Sin embargo, Projansky (2001) considera que no todas las narrativas de ese período se plegaban a la intención disciplinadora al mostrar una violación: “Algunas películas de las décadas de 1910 y 1920, por ejemplo, toman una estructura narrativa típica de violación y la transforman con fines feministas, como las cintas *Brand’s Daughter* (1917) y *Lover’s Island* (1925)” (p. 55. Tp).

La autora concluye que la violación es un elemento altamente cohesionador de las narrativas fílmicas, que es muy común que éstas dependan de la violación para movilizar la acción en las películas y para darle sustento a la caracterización

de las y los personajes. Esto es así debido a que la violación ha resultado ser un evento altamente adaptable y versátil a las necesidades de diferentes géneros filmicos, que van del drama a la comedia. Considera que estas representaciones naturalizan la persistencia cultural de la violencia sexual contra las mujeres.

b. La convulsa década de los 70 en Hollywood

Como hemos visto, la antesala a la década de los 70 estuvo marcada, entre otras cosas, por el fin del código Hays, por la fuerza del movimiento feminista, contracultural y de los derechos civiles, así como de la crisis creativa y económica que comenzó en los 50 y se agudizó en los 60. Ya para ese momento, la industria hollywoodense se había convertido en un complejo sistema industrial, artístico y político, que operaba a través de estructuras empresariales y creativas llamadas estudios, en los que se fabricaban tanto estrellas como películas.

De ahí que sea importante no perder de vista que la máquina de los sueños ya había dejado de ser (si es que alguna vez lo fue) un mero entretenimiento, pues como lo destaca Gómez Tarín (2006), el cine responde a una rentabilidad tanto económica como ideológica, y continúa: “Hay un engañoso vínculo entre la representación cinematográfica y el espectáculo. El producto cinematográfico hegemónico de hoy conserva ese vínculo con la distracción pero oculta sus mecanismos de producción de sentido y generación de imaginarios colectivos, constituyéndose a sí mismo como espectáculo inocuo” (p. 49).

En este sentido, no puede obviarse el carácter capitalista de la industria hollywoodense, ni su condición patriarcal y racista. Con respecto a esto, la autora Maya Montañez Smukler (2019), analiza la relación entre directoras de cine y el feminismo en la década de los 70, y da cuenta de que: “A medida que la generación anterior de magnates de los estudios dejaba el negocio, el único intercambio aceptable de poder, recursos y acceso era el de padre a hijo”²⁶ (p. 44. Tp). Este relevo generacional empezó a caracterizarse por la entrada de jóvenes directores, en su mayoría blancos, que se habían formado en escuelas de cine más que en los sets de rodaje (Guber, 2006, 509). A partir de este contexto,

²⁶ Un rasgo que coincide a la perfección con la definición de patriarcado de Kate Miller [1970] (1995), en la que los hombres de mayor edad trasladan su poder a hombres más jóvenes, en este caso, sus hijos.

podemos entender algo que fue cada vez más notorio durante esa década: la ausencia o mal representación de las mujeres en los medios, algo a lo que Gaye Tuchman [1978] (2000) ha llamado: “la aniquilación simbólica de las mujeres de los medios masivos” en Estados Unidos²⁷. Una tendencia que Cook (2007) ya vislumbraba desde los años 50 cuando dio cuenta de que a partir de ese momento las estrellas y directores masculinos iban a empezar a dominar la industria del cine, tanto frente como detrás de la cámara, lo que llevó a una profunda masculinización de las narrativas fílmicas²⁸. La estructura patriarcal de Hollywood también puede vislumbrarse a partir de lo siguiente:

Como Erin Hill (2016) muestra en su libro sobre el trabajo feminizado durante la era de los estudios, la organización del Hollywood clásico, desde el mapeo geográfico del lote del estudio hasta la ejecución diaria de su modelo de negocios, adaptó sistemas de eficiencia que dependían totalmente de “las mujeres que sirven como mano de obra barata y explotable para facilitar y subsidiar el crecimiento [de la empresa]” (p. 41. Tp).

Esto nos permite dar cuenta de que, a pesar de que la industria dependía del trabajo explotado de las mujeres, no fueran ellas, sino hombres, quienes ocuparan los lugares más altos de poder. A esto queda aunado el hecho de que incluso las mujeres que destacaron y que fueron admiradas durante los inicios de la industria fílmica, sean ahora poco conocidas o ignoradas. Rosen (1973) destaca los casos de las guionistas Frances Marion, Anita Loos y Jeanie MacPherson, la editora Anne Bauchens o la directora Lois Weber. En este sentido, Giuliana Muscio (2010) destaca la labor de un grupo de doce guionistas: Anita Loos, Frances Marion, Ouida Bergere, June Mathis, Olga Printzlau, Margaret Turnbull, Clara Beranger, Jane Murfin, Beulah Marie Dix, Marion Fairfax, Eve Unsell y Sada Cowan. Sobre

²⁷ Esto es algo que Martha Lauzen ha descubierto en el rastreo estadístico de las mujeres que trabajan en Hollywood en una serie de reportes llamados: “The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women”, los cuales publica anualmente desde hace 27 años. En ellos, puede verse que si quien está al mando de una producción es un hombre, prácticamente no se contratan mujeres, y a la inversa, en una producción dirigida por una mujer, suele haber mayor paridad y una mejor representación de las mujeres.

²⁸ Haskell [1974] (2016) ha señalado que incluso en películas hollywoodenses en las que se abordan temas feministas la trama sigue centrándose en un hombre. Menciona como ejemplos a las cintas: *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979) y *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), ambas protagonizadas por Dustin Hoffman.

estas guionistas, la autora argumenta que: “El trabajo de las guionistas de cine mudo es un fenómeno cultural excepcional, porque estaban a cargo de producir la ideología dominante para el medio de cultura de masas dominante de la época: el cine” (p. 295. Tp). Como ya mencioné, durante la década de los años 20 la industria conoció un gran apogeo económico, en este sentido, Rosen (1973) ha señalado que fue en ese período en el que muchas mujeres alcanzaron un gran nivel de especialización en el trabajo cinematográfico, esto fue interpretado como una amenaza por parte de los estudios, por lo que ellas empezaron a ser escindidas de sus empleos en la industria del celuloide (p. 367, 374. Tp).

Ahora bien, he marcado este primer corte temporal en los años 70 debido a que a partir de esa década, diversas autoras empezaron a detectar no solo el aumento numérico de cintas que representaban violación contra mujeres, sino que además, dichas representaciones empezaron a ser abiertamente explícitas y altamente violentas. Esto es lo que argumenta Molly Haskell [1974] (2016):

Desde el punto de vista de una mujer, los diez años desde, digamos, 1962 o 1963 hasta 1973 han sido los más desalentadores en la historia del cine. En cuanto a los roles y la prominencia otorgada a las mujeres, la década comenzó de manera poco prometedora, empeoró constantemente y en la actualidad no muestra signos de mejora [...] La fuerza y las demandas crecientes de las mujeres en la vida real, encabezadas por la liberación de la mujer, obviamente provocaron una reacción violenta en el cine comercial (p. 323. Tp).

En este sentido, la autora Aljean Harmetz publicó un artículo en el *The New York Times* en 1973 titulado: “Rape—an Ugly Movie Trend”.²⁹ En este texto, la autora describió así la situación que imperaba en Hollywood:

La violación es el nuevo juego de Hollywood. Hay violaciones sobrenaturales (*The Legend of Hell House*, *The Exorcist*); violación incestuosa (*The Damned*); múltiples violaciones del cuerpo de una mujer (*Man of La Mancha*, *Lolly Madonna XXX* y la aún inédita, *The Little*

²⁹ El cual puede consultarse en: <https://www.nytimes.com/1973/09/30/archives/rapean-ugly-movie-trend-rapean-ugly-movie-trend-making-women.html>

Sparrow); la violación que las víctimas disfrutaban ardientemente (*The Getaway, Blume in Love, Straw Dogs*). Hay violación estilizada (*Pat Garrett and Billy the Kid, A Clockwork Orange*); violación fuertemente implícita (*Frenzy*); e incluso, en un caso anticuado, la violación como un destino más que la muerte (*Enter the Dragon*) (Tp).

En este sentido, Marjorie Rosen (1973) ha destacado que al inicio de la década de los 70, se empezó a ver cierta crueldad contra las mujeres en las pantallas, la cual estuvo enfocada, especialmente, a su sexualidad. La autora se lamenta al decir: “Sin embargo, lo más revelador es la facilidad con la que los cineastas han equiparado la sexualidad femenina con la psicopatía” (p. 337, 338. Tp). Esto es algo que Joan Mellen (1973) también destaca al argumentar que: “Hollywood se ha deleitado durante mucho tiempo en exponer a la nueva mujer como sexualmente confundida, autodestructiva cuando se trata de la posibilidad de satisfacer sus deseos más profundos y masoquista en casa, en las relaciones en las que puede preservar el ‘control’ renunciando a los sentimientos” (p. 55. Tp). Además, Mellen (1973) expone que es común ver en el cine una representación unilateral y ridícula de la sexualidad de las mujeres, al representarlas como pasivas o frías y considera que esta despiadada caricaturización necesita empezar a ser tomada con seriedad (p. 69. Tp).

En este sentido, Haskell [1974] (2016) hizo la pregunta: “¿Qué se nos ofrecía como la ‘mujer fuerte’ de los años setenta?” a lo que respondió: “La mujer blanca ideal de los años sesenta y setenta no era una mujer en absoluto, sino una chica, una ingenua, una chica de portada de revistas: aparecía regularmente, por lo general morena, cuyas credenciales de ‘persona real’ se demostraban por su incapacidad para transmitir cualquier emoción más allá de la conmoción o la vergüenza y una falta de articulación que pretendía demostrar su ‘sinceridad’” (p. 328, 329, 330, Tp).

Por otro lado, y como mencioné en el capítulo I, durante los 70 el movimiento feminista inició a politizar sucesos que eran pensados como “privados”, como la violación. Como lo expone George Vigarello (1999), los movimientos feministas empezaron a: “llevar[r] hasta el límite una triple lógica, cultural,

psicológica, jurídica a mediados de los años 70. La lucha contra la violación adquiere un nuevo sentido: el de una liberación. [...] La sensibilidad hacia la violencia sexual se aviva por primera vez gracias a una actitud militante” (p. 323, 326). Es en los años 70³⁰ en los que puede apreciarse con mayor notoriedad esta suerte de reacción patriarcal en respuesta al movimiento feminista entendida como lucha de liberación para las mujeres. Sin embargo, también resulta importante destacar que Annette Kuhn (1991) piensa al año 1972 como un momento decisivo para la teoría feminista del cine (p. 88). Esto puede llevarnos a pensar que la reacción patriarcal de la que habla Haskell [1974] (2016) provocó también una contra-respuesta desde el feminismo en Estados Unidos durante esa década.

Esto significa que a partir de esa década se volvió evidente el conflicto entre la lucha feminista contra la violación y la insistencia de Hollywood de presentar mujeres violadas en las pantallas, por lo que el carácter disciplinador de la violación, el cual surgió desde el nacimiento del cine estadounidense (Projansky, 2001), y que tiene en la instauración de un estado de miedo a su elemento central en la definición de Brownmiller (1975) de la violación, adquiere una fuerza incluso mayor que en décadas previas. En este sentido, E. Ann Kaplan (1983) comenta lo siguiente sobre el trabajo de Haskell [1974] (2016):

Como ha señalado Molly Haskell, esto dio lugar a un número sin precedentes de películas a principios de la década de 1970 que mostraban mujeres siendo violadas. La mayor hostilidad patriarcal ahora se expresa en la noción de que todas las mujeres están anhelando sexo todo el tiempo. La repulsión sobre esta noción (para los hombres) proviene de verse obligados a reconocer la vagina y, por lo tanto, la diferencia sexual. La reacción del hombre es querer “dársela”, lo más dolorosamente posible y por la fuerza, para castigarla primero por este deseo (imaginado); segundo para afirmar

³⁰ Es necesario resaltar que en esta década fueron producidos los dos grandes clásicos del género *rape-revenge*, *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972) y *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), ambas cintas exponen eventos brutales de violación contra mujeres. Por otro lado, no puede obviarse la producción de cine pornográfico en esta década, en la cual fue producida el clásico de este género, *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972). Durante su filmación, la actriz protagonista, Linda Lovelace, sufrió violencia sexual. Por otro lado, a finales de esta década se produjo una cinta pornográfica llamada *The Budding of Brie* (Henri Pachard, 1979), a la que en español se le dio el nombre de *Me gusta ser violada* (Freixas y Bassa, 2000, 262).

su control sobre su sexualidad; y finalmente probar su “virilidad” por su habilidad de dominar con el falo (p. 7. Tp).

Las cintas que por terrible excelencia demuestran esta creciente brutalización sexual contra las mujeres en los 70 son, de acuerdo con Susan Brownmiller (1975): *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) – de la cual existe un *remake* con el mismo nombre del 2011 dirigida por Rod Lurie – y *Going Home* (Herbert B. Leonard, 1971). Sin embargo, frente a esto, Annette Kuhn (1991) argumenta que algunas de las producciones de Hollywood de la década de 1970 pueden ser interpretadas de forma opuesta, pues: “las narraciones están frecuentemente organizadas alrededor del proceso de auto-descubrimiento y de progresiva independencia de la mujer, algunos ejemplos de este género de películas son *Alice Doesn't Live Here Anymore*, (Scorsese, Warner Brothers, 1975), *Starting Over* (Pakula, Paramount, 1979), y *An Unmarried Woman* (Mazursky, Fox, 1979)” (p. 149).

Sin embargo, considero que Kuhn (1991) no está resaltando que todas estas cintas fueron escritas, producidas y dirigidas por varones, lo cual siguió colocando a los directores como los principales creadores de cintas durante esa década (y hasta la actualidad³¹), por lo que las protagonistas de estas películas seguían siendo retratadas desde una visión masculina. Hablando específicamente de dos de estas cintas, *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1975) y *An Unmarried Woman* (1979), la autora Robin Wood (1986) argumenta que ambas películas tuvieron un efecto tranquilizador, y continua:

no solo para la mujer de la película, sino también para las mujeres del público y –quizás lo más importante de todo– para los *hombres* del público. Las películas comparten una cierta tortuosidad. En el plano explícito, ambas conservan una determinada ambigüedad, negándose a garantizar la permanencia del final feliz. Sin embargo, el efecto final es un gran suspiro comunitario de alivio: las mujeres no tienen que ser independientes después de todo; hay machos fuertes y protectores para cuidarlas (p. 182,183. Tp, el énfasis es de la autora).

³¹ Lo cual puede verse en el trabajo de Martha Lauzen en su publicación anual, *The Celluloid Ceiling Report*.

A pesar de que *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1975) fue un proyecto de su actriz protagonista, Ellen Burstyn (fue ella quien contrató a Scorsese), John Calley, productor de Warner Bros., no le permitió terminar la película como ella lo había planeado. Esto expone Peter Biskind (1998): “Burstyn se vio inmersa en la ola feminista de principios de los 70. ‘Quería que ella dejara al personaje de Kristofferson y se fuera a Monterrey, donde tenía un trabajo como cantante’, recuerda [la actriz]. ‘Calley dijo: ‘No, tiene que terminar con un hombre’” (s/p. Tp).

En contraposición con estos ejemplos, Rosen (1973) menciona tres casos de películas en las que considera que es realmente posible vislumbrar una respuesta fílmica feminista al inicio de la década de los 70, que son: *Diary of a Mad Housewife* (Frank Perry, 1970), la producción británica *Sunday, Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971) y el documental, *Year of the Women* (Sandra Hochman, 1973). Al hablar concretamente sobre la representación de la violación, es imprescindible mencionar la cinta *Not a Pretty Picture* (Martha Coolidge, Estados Unidos, 1976), justamente como una respuesta crítica de Coolidge ante la avasalladora y errónea perspectiva desde la que se proyectaban violaciones. Esta crítica se basó en la recreación fílmica de la violación que la propia Coolidge sufrió cuando tenía 16 años, siendo la actriz Michele Manenti quien la interpreta, ella misma sobreviviente de violación. A pesar de no ser una producción estadounidense, considero importante mencionar la cinta *Mourir à tue-tête (A Scream from Silence)*, Anne Claire Poirier, Canadá, 1979), por ser un ejercicio de meta documental que pretende cuestionar cómo los discursos legales, médicos y sociales impactan en nuestra forma de entender y representar la violación.

Como ya mencioné y siguiendo los argumentos de Metz (2006), para este momento la industria había entrado en un período al que se le conoce como “renacimiento de Hollywood” (1967-1975), el autor coloca como ejemplo inaugural de este período a la cinta *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Por otro lado, Cook (2007) detecta el inicio de este período por el éxito de cintas como: *In the Heat of the Night* de Norman Jewison, *The Graduate* de Mike Nichols, *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn y *Midnight Cowboy* de John Schlesinger, todas estrenadas en 1967, todas dirigidas y protagonizadas por hombres, basadas en historias

enmarcadas en una suerte de contracultura y de crítica contra la Guerra de Vietnam. De acuerdo con Cook (2007), este segundo momento del “nuevo Hollywood”: “pareció definir un nuevo período en el cine estadounidense, descrito aliteradamente por Andrew Sarris como un cine de ‘alienación, anomia, anarquía y absurdismo’” (Sarris, 1978, p. 37)” (p. 60. Tp). También aparecieron los “rebeldes” y después “antihéroes” representados por Marlon Brando, James Dean, Robert De Niro, Dustin Hoffman y John Travolta.

En este período surgió una nueva generación de jóvenes directores, algunos recién graduados, a los que se les conoció como *movie brats*, entre los cuales destacaron: Dennis Hopper, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Hal Ashby, Martin Scorsese, George Lucas, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick y Woody Allen. Fueron a ellos a quienes los estudios privilegiaron en detrimento de las directoras, como lo dice Montañez (2019):

Los directores masculinos, descritos crítica pero cariñosamente como "mocosos del cine", harían famosa la era del cine de la década de 1970 con su comportamiento excesivo que en numerosas ocasiones resultó en producciones que notoriamente excedieron el presupuesto; en muchos sentidos, esa conducta fue tolerada por los ejecutivos del estudio que supervisó esos presupuestos. Para el creciente número de mujeres directoras que intentaron ingresar a la fuerza laboral cinematográfica durante este tiempo, se estableció firmemente un doble rasero (p. 35. Tp).

El autor Peter Biskind (1998) ha caracterizado con detalle a este grupo de directores. Varios de ellos no fueron únicamente conocidos por sus películas, sino por su abierto carácter violento dentro y fuera de los sets de filmación, por su alcoholismo, drogadicción y de su maltrato, infidelidad o abandono de mujeres cercanas en sus vidas, sobre todo esposas y parejas. Estas son cuestiones que no pueden dejarse fuera de cualquier relato que se centre en el cine hollywoodense, sobre todo de la década de los 70, período al que Biskind (1998) denomina como “década de directores”, pues en ningún otro momento los directores gozaron de tanto poder, prestigio y riqueza como en esa década.

De acuerdo con Montañez (2019), en los 70 y 80 solamente ocho mujeres dirigieron proyectos de Hollywood: Joan Darling, Jane Wagner, Joan Tewkesbury, Joan Rivers, Claudia Weill, Anne Baneroff, Nancy Walker y Lee Grant, quienes tuvieron que enfrentarse al paternalismo y a la condescendencia de otros directores o productores que no siempre respetaban su visión creativa o que, abiertamente, cuestionaban su posición como directoras. Tuvieron diferentes grados de éxito con sus películas, para algunas sus primeras cintas fueron también las últimas, pues tuvieron que enfrentarse a la discriminación laboral. También están los casos en los que ellas no recibían crédito por su trabajo, como le ocurrió a Polly Platt, quien fue omitida como co-directora de la cinta *The Last Picture Show* (1971) de su entonces esposo, Peter Bogdanovich (Biskind, 1998). Finalmente, me parece importante mencionar a una mujer que tuvo gran influencia en el cine de este período, la crítica de cine Pauline Kael, quien escribía reseñas en el periódico *The New Yorker*. A ella se le atribuye el éxito de la cinta *Bonnie and Clyde* (1967). Su pluma tenía una gran capacidad de moldear la recepción del cine sobre el que escribía (Biskind, 1998).

Ahora bien, en este período, algunas directoras y escritoras mostraron resistencia ante la inclusión –narrativamente innecesaria– de violaciones contra mujeres en los proyectos en los que participaban, como lo expone Susan Brownmiller (1975):

Un producto típico de Hollywood podría lanzar una escena de violación por un poco de dinamismo sexy y nada más. La guionista Eleanor Perry se topó con este código no escrito durante la realización de *El hombre que amaba el baile de los gatos* [1973] cuando luchó contra la inserción de una escena de violación y perdió. Más tarde dijo: "[...] La escena de la violación está en la película. Uno de los hombres me dijo: "Bueno, la violación enciende a algunos hombres". Aljean Harmetz en su búsqueda de por qué la escena de la violación se ha convertido en una fea tendencia cinematográfica, encontró un productor que le dijo rotundamente: "Le damos a la gente lo que quiere ver" (p. 306. Tp).

Ahora bien, a pesar de esta tendencia de presentar historias de personajes pensados como “anómalos”, tanto Metz (2006), como Cook (2007), consideran que incluso con estos cambios de forma, no hubo una disrupción de fondo en las narrativas convencionales del cine clásico hollywoodense (entendido como un cine conservador, racista, heterosexual, burgués y patriarcal). De este cambio más superficial que estructural en las narrativas de Hollywood, se desprende a lo que Metz (2006) llama “el tercer período del Nuevo Hollywood”, el cual dio inicio a finales de los 70 e inicios de los 80, momento en el que directores jóvenes empezaron a moldear la industria, pero quienes se desapegaron de esta tendencia anómala y anárquica del “renacimiento de Hollywood”, para presentar historias basadas en “valores americanos”. El autor considera a George Lucas, Steven Spielberg y Robert Zemeckis como los promotores de esta tendencia con la trilogía de *Star Wars* (1977-1983), la cinta *Jaws* (1975) y la trilogía *Back to the Future* (1985-1990), respectivamente. La principal característica de este tercer momento, de acuerdo con Metz (2006), es el retorno de la industria a lo que le llama el “modo blockbuster” (p. 387. Tp).

Es importante mencionar una película de la década de los 80 que trató sobre la violación contra una mujer, la cual tuvo una gran repercusión mediática, esta cinta es, por supuesto, *The Accused* (Jonathan Kaplan, Estados Unidos, 1988). La película está someramente basada en un caso real, Tanya Horeck (2004) analiza tanto el caso como la cinta, e inicia con los datos del evento real: “En marzo de 1983, aparecieron en los medios de comunicación nacionales informes sobre una violación en grupo que tuvo lugar en un bar de New Bedford, Massachusetts, una joven mujer [de 21 años] fue violada en grupo en una mesa de billar mientras un grupo de hombres observaba y vitoreaba” (p. 69, 70. Tp).

El juicio del caso fue ampliamente cubierto por los medios de comunicación, convirtiéndose en un espectáculo noticioso. De hecho, fue el primer juicio penal en ser televisado a nivel nacional por la CNN (Horeck, 2004, p 77. Tp). Sin embargo, Horeck (2004) resalta que la película dejó fuera tanto el hecho de que el juicio fue cubierto mediáticamente, como la tensión étnica y racial que surgió, al ser los acusados hombres pertenecientes a una comunidad portuguesa y la víctima una

mujer blanca y pobre encasillada como *white trash*. En este caso, Horeck (2004) también inscribe a esta cinta dentro de la paradoja de la representación de la violación, sobre la cual hablé en el capítulo I, la autora afirma que:

Como una de las representaciones más explícitas de la violación en la cultura dominante, *The Accused* es una película clave, aunque problemática, para las feministas: claramente tiene una deuda con la concienciación feminista sobre la violación; pero su descripción explícita de la violación en grupo pertenece a una tradición cinematográfica en la que el cuerpo victimizado de las mujeres se convierte en el cuerpo del cine (Lebeau 1995: 139) (p. 93. Tp).

En adición a esto, Horeck (2004) destaca que la cinta coloca a la mirada de un joven blanco y universitario llamado Ken –a través de un *flashback*– como la mirada que revela “lo que realmente pasó”, esto ante la contradicción de que él no estuvo presente en los eventos que supuestamente rememora. Al final, es la mirada masculina la que termina legitimando el relato de violación de la protagonista, Sarah Tobias (Jodie Foster).

Ahora bien, para la década de los 90, nuevos directores aparecen con fuerza en la industria (algunos desde el cine independiente), entre los que destacan: Robert Altman, Quentin Tarantino, James Cameron y Paul Verhoeven (Gubern, 2016). En relación con las directoras, Cook (2007) expone que entre los 90 y el inicio de los años 2000, las directoras seguían siendo un grupo pequeño, pero que trabajaban de forma más constante tanto en el cine independiente como en el cine hollywoodense (p. 74. Tp). Hay una cinta de los 90 dirigida por una mujer que merece un señalamiento específico, estoy hablando de *Strange Days* (1995), dirigida por Kathryn Bigelow, directora que tuvo sus comienzos en el cine independiente y que es conocida como la primera directora en ganar un premio Óscar a mejor dirección en el 2010 por su cinta bélica *The Hurt Locker* (2009). En su película, Bigelow presenta una historia ubicada en 1999 en medio de la catástrofe de fin de siglo, enmarcada en géneros como, ciencia ficción, *thriller* y crimen, con cierto estilo del cine negro. La directora presenta una crítica aguda y sagaz –la cual no fue comprendida durante su estreno– a la mirada mediática

masculina configurada por su constante demanda de violencia como espectáculo, específicamente, de violaciones contra mujeres.

Ya adentrándonos en los años 2000, Montañez (2019) percibe cambios importantes en la situación de las directoras:

Hoy en día hay tantas mujeres directoras que es casi imposible hacer un seguimiento de ellas. En 2015, el perfil de Maureen Dowd, "The Women of Hollywood Speak Out", para la revista *New York Times* presentó a más de cincuenta mujeres cineastas, que iban desde las que dirigían películas independientes hasta las que manejaban presupuestos más grandes para compañías establecidas, trabajando en largometrajes narrativos (p. 289. Tp). Esto es de gran relevancia, pues este grupo de directoras, quienes tienen a sus antecesoras en las directoras que lucharon para abrirse camino en Hollywood en la década de los 70 y 80, va a representar una fuerza cinematográfica importante ante la masculinización de la industria.

Durante la década de los 90, ocurrió otro momento de gran transformación –quizá comparable con la llegada del cine sonoro– para la industria fílmica hollywoodense y que Esteve Riambau (2011) ha estudiado con detalle: el arribo de la era digital, del Computer-Graphics Imaging (CGI) y la paulatina sustitución del soporte fotoquímico por el digital. De acuerdo con Riambau (2011):

Con anterioridad a la simbólica frontera establecida por Steven Spielberg en 1993 con el estreno de *Jurassic Park*, el primer film en el que aparecen unos personajes íntegramente generados por ordenador, el público daba por hecho que cualquier imagen contemplada en una pantalla procedía de un referente real, por manipulado que éste fuese mediante distintas generaciones de trucajes y efectos especiales. Desde que las imágenes surgen de un dispositivo informático que las diseña *ex novo*, este pacto se ha cancelado y cualquier imagen resulta posible, independientemente de su relación con la realidad (p. 8).

Aunada a esta innovación, está la aleación entre el cine y otros medios literarios, visuales, audiovisuales y de entretenimiento, como el cómic, la televisión, las

novelas de ciencia ficción, los videojuegos, la realidad virtual y los parques temáticos de Disney, Universal y Paramount (p. 13).

De forma paralela a esto, Riambau (2011) argumenta que empezó a ocurrir “el desmembramiento de las Majors”, que se manifestó, según Caparrós (2013) durante los años 90 cuando las antiguas Majors pasaron del capital judío a capital empresarial japonés y australiano (p. 237). Esto ha desembocado, de acuerdo con Riambau (2011) en: “una nueva transacción de capitales [que] ha situado a las matrices cinematográficas en la órbita de otros grandes conglomerados ahora directamente relacionados con empresas de comunicación que conjugan el cine con otras formas de entretenimiento” (p. 26). De este proceso ha emergido con fuerza la figura de las agencias de *marketing*, las cuales tienen un gran poder en la toma de decisiones a la hora de rodar y publicitar una película (p. 37).

En la actualidad imperan cinco enormes conglomerados mediáticos en Estados Unidos: AT&T, ViacomCBS [ahora llamado Paramount Global], The Walt Disney Company, Comcast y Fox Corporation, los cuales están en un proceso constante de transformación debido a adquisiciones, ventas y fusiones. Estos conglomerados controlan los canales de televisión pública y privada más importantes, los servicios de internet, de *streaming* y por supuesto, de la producción y distribución del cine así como de la radio (De Anchorena, 2022, 21). Lo que ha quedado de las que fueron las Majors, ahora está fragmentado y diseminado o incluso extinto. Actualmente, la división cinematográfica de AT&T está conformada por la Warner Bros. Pictures y New Line Cinema; la de Paramount Global es Paramount Pictures; The Walt Disney Company es el conglomerado mediático líder en el mundo, produce cine desde su división Walt Disney Studios que cuenta con la 20th Century Studios; Comcast dispone de Universal Pictures. También habría que mencionar como un sexto conglomerado a Sony Group Corporation, que a pesar de tener su sede principal en Japón, dispone de la filial Sony Pictures con sede en California, la cual es dueña de los estudios Columbia Pictures y TriStar Pictures.

Así como en su momento coexistieron y compitieron los grandes y pequeños estudios, hoy en día también existen pequeñas majors. La una vez

imparable Metro-Goldwyn-Mayer fue adquirida por la corporación estadounidense Amazon, siendo ahora parte de los Amazon MGM Studios. Por otro lado, la compañía Lions Gate Entertainment Corporation con dos sedes centrales en Vancouver y California, cuenta con su división Lionsgate Films, tenemos también al estudio estadounidense especializado en cine independiente A-24, y a las empresas estadounidenses Netflix y Apple Studios.

También es importante señalar que a partir de los 80 y especialmente en los 90, empezó a adquirir mayor fuerza e importancia a lo que se le conoce como cine independiente o en otra acepción, como cine indie³². De acuerdo con Peter Biskind (2004), fueron dos los pilares del movimiento indie en Estados Unidos, el primero fue el U. S. Film Festival de Utah (que empezó a llamarse Sundance Film Festival a partir de 1991) creado en 1978 por el actor y director estadounidense, Robert Redford, en el cual se inauguró el movimiento moderno de cine indie con el estreno en 1989 de *sex, lies and videotape*, escrita y dirigida por Steven Soderbergh. El segundo fue la compañía Miramax, fundada en 1979 por los hermanos Bob y Harvey Weinstein, la cual se adentró al mundo de la producción y distribución de cine y que fue la encargada de distribuir *sex, lies and videotape*.

Como ya mencioné, durante los 90 empezó a tomar el relevo una nueva cohorte, en su mayoría directores, los cuales, según Biskind (2004): “Carecían de la cohesión de la generación de los mocosos del cine de los años 70, y muchos de los indies de la última época carecían del sentimiento de comunidad que imaginaban que compartían los mocosos del cine, la sensación de que eran hijos del destino” (s/p. Tp). Además, muchos de estos directores, a diferencia de los *movie brats*, no asistieron a escuelas de cine, a lo que Biskind (2004) comenta que: “El precio de atajar el camino de la escuela de cine fue el sacrificio de la cultura cinematográfica, la ‘gran tradición’ que los académicos se encargaron de transmitir

³² De acuerdo con Kevan Feshami (2022) el cine independiente suele ser comprendido como un cine que mantiene una relación de oposición con el cine de Hollywood representado por sus estudios. En cuanto al cine indie, retoma los elementos definitorios de la autora Janet Staiger (2013), para quien el cine indie, más allá de designar una localización industrial, refiere a una modalidad concreta de práctica fílmica que altera convenciones narrativas y temáticas, a su vez, Feshami (2022) menciona la opinión de Geoff King (2013), para quien el cine indie remite a un cine con una sensibilidad concreta derivada de una esfera cultural específica. Así pues, podría decirse que el cine indie es una categoría que profundiza en lo que el cine independiente significa más allá de su oposición financiera con los estudios.

a los estudiantes del pasado” (s/p. Tp). De ahí que la generación de los 90 dejó de estar influida por el cine europeo, como le había sucedido a los promotores del Nuevo Hollywood. Sin embargo, esta “gran tradición” de la que habla el autor, es, en realidad, como hemos podido notar, una gran tradición masculina del cine.

En este contexto, el cine independiente o indie estadounidense, quiso presentarse como un cine producido fuera del sistema de estudios de Hollywood, sin embargo, como bien lo ha comentado Biskind (2004), cada año Sundance se volvía más Hollywood, y Kevan Feshami (2022) deja muy en claro esta situación:

las películas independientes son, no obstante, mercancías, producidas para el intercambio y destinadas a mercados específicos, y no están libres ni de las «intenciones comerciales» que animan a las grandes productoras, ni de las operaciones comerciales de las propias grandes productoras. En otras palabras, su «independencia» es casi enteramente conceptual, tanto en términos de independencia industrial como de libertad respecto de la influencia comercial (p. 47).

De ahí que los grandes estudios cuenten ahora con sus propias filiales de producción y distribución de cine independiente o indie: Universal Pictures tiene a Focus Features; Paramount Pictures cuenta con la mitad de la propiedad de Miramax; Walt Disney Pictures dispone de Searchlight Pictures; Warner Bros. Pictures es dueño de Castle Rock Entertainment y Columbia Pictures tiene a Sony Pictures Classics. Por fuera de estos grandes circuitos, tenemos el caso de la plataforma estadounidense de distribución digital VHX y la plataforma que funge como productora y distribuidora: MUBI, fundada originalmente con el nombre The Auteurs por el empresario turco Efe Cakarel en el 2007 y con sede en Londres.

Después de este recorrido, puede verse que ha imperado una perspectiva profundamente masculina en el cine de Hollywood y sus derivados en el cine independiente. Sin embargo, desde los tiempos de las sufragistas, ha resultado evidente que la mirada masculina no gozó –ni goza– de vía libre. Como bien lo señala Amy Shore (2010): “no debemos asumir que la historia del cine está impulsada estrictamente por deseos patriarcales [...] Podremos imaginar una historia en la que los deseos feministas siempre han estado en el centro del cine”

(p. 325. Tp). Actualmente estamos presenciando una revitalización de este cuestionamiento y ejercicio imaginativo a través del resurgimiento, a partir del 2017, del movimiento #MeToo.

c. Los impactos del movimiento #MeToo en Hollywood

En el 2017 la palabra ‘violación’ empezó a ocupar un lugar inusualmente importante en los medios de comunicación estadounidenses. ¿Por qué? Podríamos hablar de un renovado desemboque de hartazgo ante el silencio impuesto a las víctimas de violencia sexual, el cual encontró un acelerado cauce durante el contexto de protestas que precedió a la primera elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos, precisamente en ese año.

Durante ese período destacó la misógina frase de Trump, la cual pronunció en el 2005 y que fue expuesta en un video por *The New York Times* durante su campaña presidencial en el 2016. Él dijo que entre las ventajas de ser un hombre famoso estaba que las mujeres: “They let you do it. You can do anything. Grab ’em by the pussy.” (Te dejan hacerlo. Tú puedes hacer cualquier cosa. Agárralas por el coño). Después de resultar electo, se convocó a una movilización como protesta, la cual tuvo lugar el 21 de enero del 2017 en Washington DC, a la que se le conoció como “La Marcha de las Mujeres”, en la que las manifestantes usaron gorros tejidos rosas con forma de orejas de gato, haciendo alusión al doble sentido de la palabra *pussy*. Fue en ese momento en el que una gran cantidad de mujeres y algunos hombres, empezaron a romper el silencio sobre su propia victimización, sus testimonios se masificaron y las denuncias se hicieron desde diversos espacios no institucionales, como las redes sociales digitales.

Este oleaje de denuncias pronto irrumpió con mucha fuerza a las puertas de Hollywood, especialmente después de que *The New York Times* publicara el 5 de octubre del 2017 el artículo de las periodistas Jodi Kantor y Megan Twohey³³: “Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades”. Más tarde, en el 2019, ambas publicaron su investigación en forma de libro, al cual titularon:

³³ De hecho, Megan Twohey trabajó en investigaciones relacionadas con conductas sexuales inapropiadas cometidas por Trump, las cuales publicó mientras él era candidato presidencial. Poco tiempo después, se unió a Jodi Kantor para realizar la investigación sobre los crímenes sexuales de Harvey Weinstein (Kantor, Twohey, 2019).

She Said: Breaking the Sexual Harassment Story That Helped Ignite a Movement. Solo cinco días después, *The New Yorker* publicó el 10 de octubre del 2017 el artículo del periodista Ronan Farrow³⁴: “From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein’s Accusers Tell Their Stories”. En su artículo³⁵, Ronan Farrow, describe a Harvey Weinstein – quien en el 2017 tenía 65 años – en los siguientes términos:

Fue cofundador de las empresas de producción y distribución Miramax y Weinstein Company, ayudando a reinventar el modelo de películas independientes con películas como *Sex, Lies, and Videotape*, *The Crying Game*, *Pulp Fiction*, *The English Patient*, *Shakespeare in Love*, y *The King’s Speech*. Weinstein combinó un buen ojo para los guiones, directores y actores prometedores con un estilo intimidatorio, incluso amenazante, de hacer negocios, que inspiraba tanto miedo como gratitud. Sus películas han obtenido más de trescientas nominaciones al Óscar y, en las ceremonias anuales de premiación, se le ha agradecido más que a casi cualquier otra persona en la historia del cine, ubicándose justo después de Steven Spielberg y justo antes que Dios (Tp).

Su forma intimidatoria y amenazante de dirigir sus compañías se manifestó de forma específica en el trato que daba a las mujeres que trabajaban o querían trabajar en ellas³⁶. De esta forma, Harvey Weinstein impuso una suerte de ley en la que exigía silencio ante sus acciones, las cuales eran hartamente conocidas, como lo dicen Jodi Kantor y Megan Twohey³⁷:

El Sr. Weinstein hizo cumplir un código de silencio; los empleados de Weinstein Company tienen contratos que dicen que no la criticarán ni a sus líderes de una manera que pueda dañar su "reputación comercial" o "la reputación personal de cualquier empleado", muestra un documento

³⁴ Ronan Farrow es hijo de la actriz Mia Farrow y del director Woody Allen. Ronan es medio hermano de la activista, Dylan Farrow, quien acusó a Woody Allen (su padrastro) de abuso sexual cuando ella era una niña.

³⁵ El cual puede consultarse en: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>

³⁶ Incluso, la actriz y directora italiana, Asia Argento, escribió, dirigió y protagonizó la película *Scarlet Diva* (2000) en la que hay una escena que rememora la agresión que sufrió por parte de Harvey Weinstein.

³⁷ Su artículo puede ser consultado en: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>

reciente. Y la mayoría de las mujeres que aceptaron pagos aceptaron cláusulas de confidencialidad que les prohibían hablar sobre los tratos o los eventos que los llevaron a ellos (Tp).

Antes de continuar, es importante recordar que en el 2006 la activista afroamericana, Tarana Burke fue la primera en usar el #MeToo en la red social My Space para criticar y denunciar la violencia sexual contra niñas y jóvenes mujeres afroamericanas. Pero fue hasta el 15 octubre del 2017 cuando este *hashtag* se viralizó cuando la actriz estadounidense Alyssa Milano publicó un tweet en el que hizo el siguiente llamado: “If you’ve been sexually harassed or assaulted write ‘me too’ as a reply to this tweet”³⁸.

En este sentido, es necesario enfatizar algo que Tracey Nicholls (2021) apunta en su análisis sobre la genealogía del movimiento #Metoo:

Las mujeres que han liderado el camino contra la violencia sexual en Estados Unidos han sido a menudo mujeres de color: desde Harriet Jacobs hasta Recy Taylor³⁹ y Rosa Parks, pasando por mujeres como Paulette Barnes, Sandra Bundy y Mechelle Vinson, cuyo trabajo de vida se convirtieron en casos de prueba y precedentes de acoso sexual, para académicas como Kimberlé Crenshaw, Anita Hill y bell hooks que han teorizado sobre políticas más inclusivas y de coalición a partir de los fragmentos de progreso social que han presenciado (p.150. Tp).

Es por esto que Nicholls (2021) destaca un elemento importante que diferencia al #Metoo del 2006 con el del 2017:

Aunque Burke ha compartido ampliamente la historia del origen de “me too” como ilustración de su espíritu de empoderamiento a través de la empatía⁴⁰, su poder revolucionario no se reconoce lo suficiente; muchos comentaristas y partidarios subrayan hasta qué punto el “me too” es un llamado a la rendición de cuentas y dejan que su llamado a la empatía pase a un segundo plano. [...] La historia del “me too” no es completamente

³⁸ Puede ser consultado en: https://twitter.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976?lang=es

³⁹ Sobre su caso, existe el documental llamado *The Rape of Recy Taylor* (Nancy Buirski, Estados Unidos, 2017).

⁴⁰ Esta historia narrada por la propia Burke puede encontrarse en el sitio web del “me too”: <https://metoomvmt.org/>

comprensible cuando se entiende sólo como un llamado a la rendición de cuentas; requiere la respuesta que afirme a la hablante como escuchada, comprendida, creída y como una ser humana valiosa (p. 151. Tp).

A partir de su análisis y de un recuento de la genealogía del actual #MeToo, Nicholls (2021) entiende a este movimiento como: “una resistencia global de género a las estructuras de poder depredadoras” además de que: “el ‘me too’ nos desafía a ver, oír y pensar de manera diferente, es una alteración de nuestros marcos conceptuales establecidos. Esto, sostengo, es algo positivo” (p. 142, 154. Tp). Por otro lado, la autora Guiomar Rovira (2023) también ha hecho un análisis exhaustivo del movimiento #MeToo, y argumenta:

#MeToo es la campaña feminista de más larga duración (desde 2017 a la fecha) y de mayor amplitud (en todos los continentes), al saltar a distintos contextos, iterase, mutar, con distintos énfasis, arraigándose de forma singular por momentos y a la vez desterritorializándose [...] La campaña #MeToo denuncia las relaciones estructurales de la violencia sexual en el ámbito laboral y educativo a partir de una acción simbólica sin precedentes: nombrar al agresor [...] Como dispositivo de comunicación y como táctica de lucha, el #MeToo no daña cuerpos, sino reputaciones, y lo hace de forma personalizada, desde la acción directa, por fuera de todo marco institucional o de toda contención (p. 14,15).

Ahora bien, resultó prácticamente imposible que la industria cinematográfica hollywoodense no reaccionara ante la magnitud del problema que había sido expuesto con respecto a su propio funcionamiento interno, al exhibir a la figura de Weinstein, un magnate productor de Hollywood, como un agresor sexual contra jóvenes actrices y empleadas suyas en Miramax y Weinstein Company. A solo un par de años de iniciada la vorágine de denuncias y testimonios hechos por las víctimas de Weinstein y otros magnates, la cineasta australiana Kitty Green escribió y dirigió la cinta estadounidense, *The Assistant* (2019), la cual está basada, a grandes rasgos, en el *modus operandi* de Harvey Weinstein para agredir sexualmente a jóvenes mujeres.

Ese mismo año, se estrenó la película estadounidense, *Bombshell* (2019), dirigida por Jay Roach y escrita por Charles Randolph, ambos estadounidenses, la cual narra la historia verdadera de la denuncia y posterior caída del CEO de *Fox News*, Roger Ailes, la cual fue iniciada por la presentadora, Gretchen Carlson después de ser despedida del canal, sus acusaciones de acoso sexual fueron posteriormente confirmadas por otra presentadora de *Fox*, Megyn Kelly. Cabe destacar que este caso fue previo al #MeToo pero la cinta fue estrenada después de la explosión del movimiento. Al siguiente año, fue estrenada la cinta británico-estadounidense, *Promising Young Woman* (2020), escrita y dirigida por la cineasta inglesa Emerald Fennell, en la que se pone en cuestionamiento la insistencia de culpar a las víctimas de violación y solapar a los agresores, sobre todo en el contexto de los campus universitarios. También en el año 2020, fue estrenada la cinta *Never Rarely Sometimes Always* escrita y dirigida por la cineasta estadounidense, Eliza Hittman, la cual quedó enmarcada de forma azarosa (cómo se verá más adelante) en el contexto del restablecimiento de diversas restricciones a la práctica de la interrupción del embarazo en Estados Unidos, promovido por Donald Trump en el 2017. Sin embargo, la cinta de Hittman extiende su crítica hasta vislumbrar la relación entre la violación y la necesidad de interrumpir embarazos, sobre todo en el caso de mujeres jóvenes.

A grandes rasgos, empezamos a ver con estas películas una tendencia de algunos sectores de la industria fílmica estadounidense a involucrarse y formar parte de toda esta gran discusión reiniciada (dado que no es esta la primera vez que las voces de las mujeres son alzadas contra esta clase de violencia en ese país y en esa industria) en torno a la violencia sexual, especialmente la cometida contra niñas y mujeres. Si bien Hollywood no está, como tal, descubriendo esta temática, sí que puede observarse un esfuerzo por complejizar el cómo y el desde dónde se proyectan las representaciones de eventos de violencia sexual, especialmente de violación. Esto es realmente importante si consideramos con detenimiento las palabras de Merril D. Smith (2004), quien nos dice: “La definición de violación varía según el período de tiempo, el lugar y el género. Una percepción común de la violación es que implica la penetración no consentida del pene en la

vagina —*per vim stuprum*, o ‘coito a la fuerza’, como lo llamaban los antiguos romanos. Muchos países definen la violación como tal” (p. 169. Tp).

Así pues, la violación es una categoría de carácter variable, simple y sencillamente porque es definida por sujetos diversos, con motivaciones diferentes y desde espacios distintos de poder. Son justamente estos elementos los que empiezan a dejar de ser eludidos en la fabricación de estas representaciones cinematográficas, para ahora ser retomados como los factores primordiales sin los cuales no puede comprenderse ni contextualizarse la violencia sexual que se comete contra niñas y mujeres, siendo las personas agresoras, principalmente, hombres. Aunado a esto, no puede obviarse la carga política y militante de una categoría como la de violación, pues como lo ha señalado Eli Bartra (1992), hablando del aborto, la violencia y la violación: “a través de estos hechos se cristaliza tanto una parte de la vida de las mujeres como sus luchas, sus rebeliones, su forma de hacer política” (p. 24).

En este sentido, resulta destacable que sean en su mayoría directoras, escritoras y productoras quienes decidan llevar a la pantalla estas historias. En algunos casos, adaptando materiales literarios de autoras, como es el caso de la cinta *She Said* (2022), película estadounidense escrita por la guionista inglesa, Rebecca Lenkiewicz y dirigida por la directora alemana, Maria Schrader. Este material es la adaptación del libro que mencioné más arriba de las periodistas Jodi Kantor y Megan Twohey del 2019. Me interesa resaltar la existencia de esta cinta porque demuestra el proceso paradójico (sino irónico) de cómo Hollywood ahora produce con más frecuencia cintas que denuncian a quienes fueron sus estrellas o magnates.

Está también el caso de la película *Women Talking* (2022), cinta estadounidense escrita y dirigida por la cineasta canadiense, Sarah Polley, quien obtuvo su segunda nominación al premio Óscar en la categoría de mejor guion adaptado, llevándose su primera estatuilla por este trabajo. Polley adaptó la novela del mismo nombre publicada en el 2020 por la autora canadiense Miriam Toews, la cual habla sobre un grupo de mujeres que viven en una comunidad menonita en Bolivia, quienes al descubrir que habían sido drogadas, violadas y

algunas embarazadas desde hace varios años, deciden enfrentarse a los hombres de su comunidad. Es notable que estos materiales hayan sido llevados a la pantalla grande en solo tres y dos años con respecto a la publicación de los libros en los que están basadas. Podría pensarse que hay un ímpetu de parte de algunas autoras para escribir historias sobre víctimas violación, lo que coincide con el compromiso de guionistas, productoras y directoras de provocar un eco de estas narrativas a través del cine.

Existe un tercer caso de adaptación cinematográfica de un libro que se centra en la historia de una violación contra una mujer que me resulta particularmente interesante. Me refiero a la película *The Last Duel* (2021), cinta estadounidense escrita por Nicole Holofcener, Matt Damon y Ben Affleck, tanto ella como ellos, estadounidenses, y dirigida por el director inglés, Ridley Scott. La cinta fue producida por Jennifer Fox⁴¹, quien, como ya mencioné, es ella misma sobreviviente de violación, quien llevó su historia a la pantalla con la cinta *The Tale* (2018). En el momento de su estreno, la prensa no pudo evitar hacer la conexión entre esta película y el #MeToo, como ejemplos, están los artículos de *The New Yorker*: “The Last Duel,” Reviewed: Ridley Scott’s Wannabe #MeToo Movie”⁴², o el artículo: “‘El último duelo’, el primer caso de ‘Me Too’ de la historia que se resolvió a golpe de espada”⁴³ que apareció en el diario *El Español*. En el quinto capítulo me abocaré a presentar un análisis detallado de esta cinta.

Esta tendencia a producir y distribuir esta clase de materiales, puede ser enmarcada en algo a lo que la organización The Opportunity Agenda (2021) llama *narrative shift* (cambio o desplazamiento narrativo), para hablar concretamente de los cambios que pueden percibirse en Estados Unidos después del #MeToo del 2017, sobre todo en la forma en la que los discursos *online*, de redes sociales digitales y coberturas noticiosas construyen narrativas sobre la violencia sexual, especialmente, la violación, estas narrativas tienden a alejarse o poner en duda

⁴¹ Siendo ella también la productora de *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), otra de las películas de mi muestra.

⁴² <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-last-duel-reviewed-ridley-scotts-wannabe-metoo-movie>

⁴³ https://www.elespanol.com/series/cine/20210911/el-ultimo-duelo-ridley-scott-primero-caso-me-too-historia-resolvio-golpe-espada/610939702_0.html

“los mitos sobre la violación” y a dejar de cuestionar o desmentir a las personas que denuncian públicamente.

Con base en todo lo anterior, puedo pensar que estamos ante un momento en el que directoras y algunos directores, particularmente en Estados Unidos, están pretendiendo transformar y no solo reproducir nuestra noción colectiva de violencia sexual, particularmente, la de violación, a través de la representación fílmica. Además, son cada vez más las víctimas quienes participan en la construcción de estas narrativas, por lo que se enfatiza el carácter sistémico de la violación, para así extraerla del ámbito personal o individual. Se está exponiendo cuan realmente transversalizante es esta clase de violencia en prácticamente todos los espacios y temporalidades en los que las mujeres hemos habitado. Con respecto al impacto del movimiento #MeToo en el cine hollywoodense, he podido encontrar el análisis de Emily Riebe (2020), sin embargo, su foco de atención está en la recepción de hombres y mujeres adolescentes a películas producidas entre el 2017 y el 2019, período que marca el inicio de algo a lo que la autora le llama “la era #MeToo”. Sin embargo, no analiza en realidad cómo este movimiento ha impactado a las representaciones mismas.

Ahora bien, no percibo al 2017 como un punto que marque un férreo antes y después en cuanto a la representación de la violación. Considero que los eventos de ese año fueron el resultado de esfuerzos previos que ya planteaban la importancia de criticar a la violación y a todo el sistema que la posibilita. Sin duda, la lucha de mujeres cineastas y teóricas feministas que denunciaron en los 70 el gran oleaje de violaciones incluidas en el cine, y quienes denunciaron la discriminación laboral, son un antecedente indiscutible del #MeToo. Tampoco considero que a partir del 2017 el cine hollywoodense sea mayoritariamente sensible con la representación de la violación. Como bien lo ha documentado The Opportunity Agenda (2021) y Tracey Nicholls (2021), pueden rastrearse casos relacionados con violencia sexual que involucraban a hombres en posiciones altas de poder a partir de, por lo menos los años 80 y 90, casos que también conforman el sustento de lo que hoy conocemos como movimiento #MeToo.

III. La violación desde la mirada fílmica masculina

a. El deseo de las mujeres de ser violadas. *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971)

Amy lo está disfrutando. Al menos con el primer hombre que la toma. El segundo es un poco más de lo que esperaba, pero ese es uno de los precios que paga por jugar su pequeño juego. Siempre hay un precio que pagar, doctor.

Sam Peckinpah, *Playboy*.

A pesar de que esta película estuvo inspirada en la novela *The Siege of Trencher's Farm* (1969) del autor escocés, Gordon Williams, esta información quedó omitida de la secuencia inicial de créditos, en la que aparecen David Zelag Goodman y Sam Peckinpah como los guionistas, más no adaptadores de esta historia. Más adelante destacaré varios cambios que se hicieron entre la novela y la cinta, los cuales resultaron en una completa transformación de la historia original. El director y co-guionista (o co-adaptador) de este film, Sam Peckinpah (1925-1984), fue uno de los cineastas estadounidenses que pertenecieron a lo que José María Caparrós (2013) llama la “Generación Perdida” estadounidense. De acuerdo con este autor, durante la segunda posguerra se produjo una escisión entre el cine tradicional norteamericano –más no caduco– y las nuevas generaciones estadounidenses –el *New American Cinema* y cineastas que empezaron a producir cine al margen de la industria hollywoodense (la figura de John Cassavetes es central)–. De acuerdo con Caparrós (2013), de esta escisión, son los directores de la generación intermedia de la posguerra quienes se vieron más afectados al no poder adherirse ni a un grupo ni a otro. Peckinpah inició su carrera en la televisión creando y escribiendo para programas como *The Rifleman* y *The Westerner*, Caparrós (2013) describe su trabajo de la siguiente manera:

Peckinpah sería uno de los renovadores del género western, al que le dio un cariz intelectual, violento y subjetivo lejos de los tópicos entonces reinantes: *Ride the High Country* (1962), *Mayor Dundee* (1965) y *The Wild Bunch* (1969), especialmente [...] No obstante, en su aplaudida obra incurrió en excesos eróticos y violentos o cínicos y humorísticos, que acaso le proporcionarían más fama que sus meros valores artísticos (p. 173).

Curiosamente, Molly Haskell [1974] (2016) también piensa a la carrera de Sam Peckinpah en relación con otra dicotomía, solo que de naturaleza distinta:

Los grandes cineastas parecían dividirse en dos facciones: los *auteurs* neuróticos y talentosos (Wilder, Losey, Penn, Ray, Kubrick, Peckinpah, Nichols, Frankenheimer, Edwards, Aldrich y Schlesinger), cuyas ansiedades sexuales se extendían al trato que daban a las mujeres y directores relativamente neutrales (Zinnemann, Wyler, Wise, Lean, Cukor), cuyos prestigiosos proyectos parecían todos repletos de importancia personal o “valores de producción” y desnutridos (p. 326. Tp y el énfasis es de la autora).

Para Haskell [1974] (2016), películas como *Straw Dogs* (1971), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), *High-Plains Drifter* (Clint Eastwood, 1973) y *Dillinger* (John Milius, 1973) manifestaron un “culto a la violencia” por parte de varios directores, el cual tenía una intencionalidad clara, pues estas y muchas otras cintas manifestaban que el mundo les pertenecía a los hombres en un momento de gran auge del movimiento de liberación de las mujeres en Estados Unidos. La perspectiva particular de Sam Peckinpah es descrita de la siguiente forma por Haskell [1974] (2016):

La perra provocativa y obsesionada con el sexo es una de las grandes fantasías machistas⁴⁴ (y aparentemente territorialistas), junto con la fantasía de que ella fantasea constantemente con ser violada. Como dijo Peckinpah en una entrevista para Playboy⁴⁵, “Hay mujeres y hay coños”, [...] por lo que es visceralmente evidente, película tras película, que todas las mujeres, en el fondo, son coños (p. 363, 364. Tp).

⁴⁴ Fantasía machista a partir de la cual se construyó otro personaje femenino de *Straw Dogs*: Janice, una joven que usa faldas cortísimas, coquetea abiertamente con David frente a Amy, provoca sexualmente al hombre mentalmente discapacitado del pueblo, Henry. Lo interesante es que en la novela, Janice es una joven descrita también como discapacitada mental que no interactúa con nadie más que con su madre. En la cinta, Janice es transformada en una “perra provocativa y obsesionada con el sexo” en palabras de Haskell [1974] (2016).

⁴⁵ Entrevista que fue realizada por William Murray en 1972, la cual puede ser consultada en su totalidad en: <https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2015/07/Playboy-Interview-Sam-Peckinpah-1972.compressed.pdf>

Ahora bien, *Straw Dogs* (1971) es la séptima película rodada por Peckinpah de las quince que filmó en su trayectoria. Debido a problemáticas en su película anterior, *The Ballad of Cable Hogue* (1970), Peckinpah, al quedarse sin opciones de trabajo, viajó a Inglaterra para dirigir *Straw Dogs*. Esta cinta nos cuenta la historia del matrimonio conformado por David Sumner (Dustin Hoffman), un matemático estadounidense que recibió una beca para estudiar estructuras estelares y Amy Sumner (Susan George), una mujer británica de la que no se nos dice su ocupación, a quien vemos hacer visitas al pueblo cercano en su auto, leer revistas o libros de ajedrez y atender a David. Amy y David acaban de instalarse en la granja Trenchers, la cual perteneció al padre de Amy, y que está ubicada en la localidad inglesa ficticia de Wakley. La pareja contrata a un grupo de hombres del pueblo para que reparen el garaje de su granja: Charlie Venner (Del Henney), un antiguo novio de Amy, Chris Cawsey (Jim Norton), un exterminador de ratas, Phil Riddaway (Donald Webster), el chofer del grupo y Norman Scutt (Ken Hutchison), un sujeto del que, nos enteramos por él mismo, ha salido recientemente de prisión. Poco a poco empieza a crecer una tensión entre el matrimonio Sumner y este grupo de hombres, la cual derivará en una serie de eventos violentos.

La discrepancia más importante entre la novela y la película es que *en la novela no ocurre ninguna violación*, queda más bien plasmada en especulaciones internas de ciertos personajes sin que ninguna de estas ideas llegue a concretarse. Esto nos habla de la tendencia u obsesión tan marcada de los cineastas de esa época por representar violaciones contra mujeres en sus cintas, en este caso, incluso cuando tal violación no existe en el material original, es decir, que es resultado, enteramente, de la imaginación fílmica de su director. Otra transformación importante tiene que ver con la construcción de los personajes principales; por un lado, Amy (quien en la novela se llama Louise Magruder⁴⁶, una mujer adúltera), si bien es descrita por Williams como “una mujer atractiva de 35 años”⁴⁷, en la cinta, su personaje es exageradamente sexualizado, lo cual puede

⁴⁶ Incluso el cambio de nombre de Louise por uno más infantil como el de Amy es notorio. En esta alteración, parece que Peckinpah y Goodman enfatizaron la transformación de Louise, una mujer, a Amy, un coño.

⁴⁷ Cabe señalar que la actriz que interpretó a Amy, Susan George, contaba con 21 años al momento de la filmación, mientras que Dustin Hoffman, quien interpretó a su esposo, David, contaba con 34 años.

llevarse a cabo por otra omisión que hicieron Peckinpah y Goodman, pues en la novela, el matrimonio Magruder tiene una hija pequeña llamada Karen, personaje que fue suprimido de la cinta. Así, en la película no vemos a Amy como una esposa y madre que se ocupa de su hogar, sino a una mujer joven, infantil, hermosa y deseable para los hombres que la observan. Por otro lado, David (George Magruder en la novela) se transforma de un escritor del que no se identifica del todo a qué se dedica, a un matemático. Más que un hecho banal, con esto Peckinpah y Goodman pretendían enfatizar el enfrentamiento entre un hombre estadounidense, urbano, intelectual, “civilizado”, con una profesión equiparada a lo racional, y un grupo de hombres ingleses, de campo, que se ganan la vida usando su fuerza, bebedores y “salvajes”. Es decir, el enfrentamiento de dos clases sociales y de dos masculinidades. Esta diferenciación y conflicto de clase entre los violadores –pertenecientes a clases bajas u obreras– y sus víctimas –mujeres de clases más altas– también puede verse en la cinta *A Clockwork Orange*, que fue estrenada el mismo año que *Straw Dogs*, y que también es la adaptación de una novela, en este caso homónima, publicada en 1962 por el autor inglés, Anthony Burgess, la cual fue adaptada a la pantalla por su director, Stanley Kubrick. No podemos obviar que en estas películas domina una mirada masculina, de hombres para hombres, al ser los autores de las novelas, sus adaptadores, directores y protagonistas, hombres. Ahora bien, para demostrar la sexualización del personaje de Amy, solo basta mirar la primerísima toma que vemos de ella en la película, que es la siguiente:



Fotograma de *Straw Dogs* (1971)

La primera presentación y encasillamiento del personaje de una mujer utilizando sus senos como primer significante, es algo que Peckinpah ya había hecho en su

cinta anterior *The Ballad of Cable Hogue* (1970) al presentar al personaje de Hildy (Stella Stevens) a través de sus senos expuestos por un pronunciado escote. Momentos después, descubrimos que Hildy es una prostituta, y a pesar de que Amy no lo sea, las presenta a ambas de la misma forma⁴⁸. Por otro lado, la equiparación que hace Peckinpah de las mujeres con coños es llevada a la literalidad en el personaje de Hildy, quien tiene bordado su nombre en su ropa interior, justo en la zona de sus genitales, por lo que se nos da a entender que Hildy es su coño.

El hecho de que Amy pase la primera mitad de la cinta sin usar sostén se basa en una libertad que ella exige para sí frente al acoso sexual que padece por parte de Charlie y Norman y que le señala con molestia a David. Además, no llevar sostén era algo propio de la moda de ese período. Aunque también, podría especular que, el hecho de que ella decida no llevar sostén, es algo que Peckinpah y Goodman están señalando sobre el movimiento de liberación de las mujeres de esa década. Durante la cinta, Amy padece acoso sexual, violencia física y verbal, dos violaciones, invasión de su casa y el intento de una tercera violación. Estas violencias son cometidas por David, Charlie, Norman y Chris, principalmente. Hay dos momentos previos a la secuencia de las violaciones que son particularmente importantes, pues vemos en dos ocasiones a Amy exhibir su cuerpo frente al grupo de hombres que están reparando su garaje; el primero por un descuido al que reacciona con desagrado, y el segundo, aparentemente, de forma deliberada. Amy es construida como una provocadora sexual de hombres, tanto de forma intencional como no intencional. Así es como lo plantea Marjorie Rosen (1973): “Sam Peckinpah [...] se aferra severamente a la filosofía del instinto primario del hombre hacia la crueldad [...] pero en *Straw Dogs* (1971) la elaboración es sexual. El director gravita hacia la pequeña rubia mareada que, con labios picados por abejas, pechos grandes y sensibilidad de zorra, se excita con la brutalidad” (p. 339. Tp). A esto puede añadirse, que se nos da a entender que Amy se excita también al saberse mirada por Charlie y Norman.

⁴⁸ Quizá es la forma en la que Peckinpah intenta decir que, en el fondo, todas las mujeres somos prostitutas.

Ahora bien, la secuencia que analizaré ocurre entre los minutos 00:56:25—01:06:37. Lo que vemos son dos secuencias entrelazadas a través del montaje de dos eventos que están ocurriendo al mismo tiempo, por un lado, las violaciones que Charlie y Norman comenten contra Amy al interior de su casa, y por otro, los intentos de David por cazar patos en un campo abierto alejado de su hogar.

Son varios los sucesos que generan tensión entre estos personajes, y que derivan en eventos violentos, uno de ellos ocurre cuando David encuentra a una gata que le pertenece a Amy estrangulada en su closet. Convencida de que el responsable es Charlie o Norman, Amy le pide a David que los encare al respecto, pero en su lugar, David termina aceptando una invitación de estos hombres a ir a cazar patos juntos. Al día siguiente, Amy está sola en casa mientras David, Charlie, Norman, Chris y Phil van a un páramo alejado de la granja, sin embargo, el grupo deja a David por su cuenta. Descubrimos que mientras David está solo en el campo, Charlie regresó a la granja. Toca en dos ocasiones la puerta y Amy lo deja entrar: a un hombre al que conoce de tiempo atrás y que ha estado antes en su casa, es decir, que no es un extraño. Mientras ella le prepara una bebida, Charlie coloca el cerrojo a la puerta, con lo que se demuestra que desde el inicio tiene planeado agredir a Amy y evitar que ella pueda escapar.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Amy le dice a Charlie que quiere saber qué opinión tiene sobre los gatos, su objetivo es investigar por su propia cuenta si Charlie o Norman fueron quienes estrangularon a su gata. Charlie le responde que le agradan los gatos y prosigue a besarla y quitarle los lentes que lleva puestos, ella parece responder a los besos, pero le pide en dos ocasiones que se detenga, él se niega y ella lo abofetea, a lo que Charlie responde jaloneándola y abofeteándola. En el momento en el que él la

golpea, inicia una música⁴⁹ que remite a un ambiente de peligro y la caída de Amy contra el respaldo del sillón se presenta en cámara lenta, lo que se denota la brutalidad de dicha acción. Después de golpearla, él intenta acariciar su rostro, ella se aleja recargándose contra la pared, él se acerca también y quiere volver a sujetar su rostro. Me interesa destacar la tonalidad y el estilo de esta secuencia, con el uso de la música tensa⁵⁰, todo ocurre en interiores, las penumbras de la casa, él cierra con llave la puerta, por lo que sabemos que ella está atrapada y el uso de tomas ligeramente inclinadas como en la que él intenta volver a acercarse a Amy mientras ella está contra la pared, podrían remitir a una secuencia de una película de terror que transmite la sensación de que ella está en peligro.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Mientras la vemos acorralada, Charlie le pide: “No me provoques, Amy”, ella responde con otra bofetada. Hace un intento de escape no particularmente entusiasta, casi torpe por su lentitud. Él la sujeta del brazo y después la sujeta con fuerza por el cabello, la tira al suelo y comienza a arrastrarla hacia la sala, la levanta y procede a darle otra bofetada, vemos a Amy recibir el golpe en cámara lenta desde la perspectiva de Charlie. A continuación, él rasga la bata que Amy lleva puesta y la empuja contra el sillón. Destacan los primeros planos del rostro y cuerpo de Amy que está siendo brutalizado por Charlie.

⁴⁹ No pude localizar este sonido al interior del *soundtrack* de la cinta.

⁵⁰ Durante esta secuencia intercalada de los dos momentos, podemos escuchar la pista 7 del *soundtrack* compuesto por Jerry Fielding titulada *The Man Trap*.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

En ese momento vemos por primera vez lo que está sucediendo desde la perspectiva de Amy al observar desde su posición el rostro de Charlie aproximarse a ella mientras le pasa las manos por el rostro para hacer a un lado su cabello, después, desde la mirada de Charlie, vemos el rostro aterrado de Amy.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Una vez que Charlie se coloca encima de ella, Amy le pide por favor que se detenga, y al intentar levantarse, Charlie le alza la mano amenazándola con volver

a golpearla si intenta irse, mientras le dice: “No quiero atarte, pero lo haré”. Con lo que básicamente le aclara que la molerá a golpes si continúa resistiéndose.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Después Charlie le rasga la playera a Amy, ante lo que ella cubre sus pechos usando sus brazos, pero él los aparta con fuerza para que su cuerpo quede expuesto. A continuación, vemos de forma rápida y entrecruzada las miradas de Amy y Charlie y la secuencia de David en el páramo. Desde su posición, ella observa cómo Charlie se quita el suéter y recuerda un momento previo en el que David se quita la camiseta frente a ella. Después vemos a David solo en el campo mientras Amy observa cómo Charlie se está desabrochando el pantalón.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Desde la posición de Charlie, lo que él observa son los pechos desnudos de Amy, por lo que es ella la que carga el peso de la sexualización de su cuerpo desnudo

mientras es agredida. Desde su punto de vista, también observa el rostro atemorizado de Amy⁵¹.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Vemos a David en el páramo esperando a los patos para poder dispararles. Considero que esto funcionó como un recurso para expresar que no era posible que David llegara en cualquier momento a rescatar a Amy. Además, David ha sido burlado por el grupo de hombres para que dos de ellos puedan violar a Amy. Esta primera violación es expuesta de forma explícita, porque además de exponer los pechos desnudos de Amy, se presenta también el momento exacto en el que Charlie penetra a Amy y cómo ella recibe este acto con dolor expresado en su rostro y en la emisión de sonidos de incomodidad.

Autoras como Susan Brownmiller (1975), Marjorie Rosen (1973), Molly Haskell [1973] (2016), y Sarah Projansky (2001) concuerdan en que mientras avanza esta secuencia, Amy empieza a manifestar placer con lo que Charlie le está haciendo. Sin embargo, me interesa proponer contra-lecturas de secuencias como esta, con la intención de rastrear a las mujeres y sus puntos de vista, en este caso, una lectura desde la cual se pueda pensar que Amy hizo más que “ceder” o disfrutar la violación de Charlie. En otras palabras, me interesa

⁵¹ Fue el fotógrafo holandés, John Coquillon quien se encargó de la fotografía de la cinta. Él colaboró en otros proyectos posteriores de Peckinpah.

resignificar estas secuencias a partir de la mirada que está siendo omitida, la de las mujeres. Hay un momento en el que Amy parece disociarse de lo que le está ocurriendo, ella gira la cabeza y vemos desde su punto de vista la chimenea y las casi extintas flamas que hay en ella, para después volver a girar la cabeza y mirar a Charlie quien sigue encima de ella. En ese momento Amy le pide a Charlie que sea gentil con ella al decirle: “easy” (lento, tranquilo). Amy lo sujeta de la cabeza y se acerca a besarlo.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Es primordial recordar que Charlie entró a la casa armado con una escopeta, que ha brutalizado a Amy a base de violencia física y que le ha dejado claro que, si se resiste, él seguirá golpeándola. Puedo pensar que, en ese momento, al saberse atrapada en su casa, Amy considera que “ceder” es la manera en la que evitará que la violencia continúe escalando (repito, el sujeto está armado), y evitar que siga lastimándola mientras la viola al pedirle que lo haga de forma más suave. Es decir, en esta situación, Amy parece ponderar cómo salvar su vida.

Continuando con el paralelismo entre lo que está ocurriendo en la casa y en el páramo, vemos a David dispararle a un pato, mientras mira con horror que lo ha matado al verlo caer en unos matorrales. Camina hasta los arbustos y toma en sus manos al ave muerta, para después volverla a poner en el lugar en el que cayó. Horrorizado, se limpia de forma desesperada la sangre que quedó en su mano

usando su suéter. Puede entenderse que en este momento, David reniega de la violencia y masculinidad de hombres como Charlie, Norman o Chris, al darse cuenta de que practicar esa clase de masculinidad le horroriza, con la que, además, no puede ni quiere pactar o reproducir.

Después volvemos a lo que está ocurriendo en la granja. Una vez que la violación de Charlie ha concluido, nos percatamos de que hay una nueva perspectiva en la secuencia, alguien está mirando a Amy y a Charlie desde la parte trasera del sofá, Charlie levanta la mirada y se percata de que alguien le está apuntando con una escopeta. De ver enfocada la punta de la escopeta, usando un *travelling* hacia arriba, descubrimos que esta perspectiva es la de Norman, quien le hace una señal a Charlie con la escopeta para que se aparte. Debido a la posición de Amy, ella no puede ver que Norman ha entrado a su casa. Charlie, con rostro confundido, consternado, niega con la cabeza, a lo que Norman responde apuntando con mayor precisión contra él.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Ante el incremento de la amenaza, Charlie se hace a un lado y cubre con sus manos y el resto de su cuerpo la visión de Amy para que no se dé cuenta de que Norman se está quitando el abrigo y desabrochando el pantalón detrás de ella.

En ese momento Amy resiente la forma en la que Charlie está ejerciendo presión contra su cuello usando una de sus manos, por lo que gira la cabeza y advierte que Norman está a punto de violarla, vemos el rostro de horror de Amy mientras grita: “¡NO, NO!”. Esta segunda violación también es presentada de forma explícita, al mostrar una toma clara, pero brevísima, de cómo Norman sujeta y penetra a Amy por detrás. En este momento, Charlie, se convierte, además de en violador, en testigo y cómplice de otra violación contra Amy. De forma paralela,

vemos de nuevo a David en el páramo, alistándose para irse de ahí, es decir, que tampoco llegará a tiempo para detener esta segunda violación.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Podemos ver que en estos momentos, Charlie y Norman no median palabra alguna, es a partir del intercambio de miradas y señales que pactan y ejecutan la segunda violación contra Amy. Demostrando de forma explícita que la violación es un fenómeno de intersubjetividad masculina (Segato, 2003). Una vez que la segunda violación concluye, Norman se aparta y hay un nuevo cruce de miradas entre él y Charlie, podemos notar que Charlie ve a Norman con una mirada condenatoria, casi de desprecio, mientras que Norman lo mira con tranquilidad, con lo que se alcanza a dibujar como una sonrisa cínica.

Después hay un cruce de miradas entre Charlie y Amy, él está parado junto al sofá, inclina un poco la cabeza hacia abajo para mirarla casi con lástima, mientras que ella, a pesar de que parece tener la mirada perdida, puede notarse que le regresa una mirada tanto de incriminación como de decepción⁵². La secuencia finaliza mientras vemos a David caminar de regreso a la granja.

⁵² Durante la última secuencia de la cinta, que es la del asedio violento de este grupo de hombres a la granja Trenchers, Norman, a base de golpes, intenta violar de nuevo a Amy en su casa, y vuelve a pedir la complicidad de Charlie, pero en esta ocasión, Charlie asesina a Norman al dispararle con una escopeta. Parecería que el director tuvo la intención de reivindicar, de alguna manera, al personaje de Charlie. Además, esto demuestra que para Peckinpah el papel de violador y protector no se contradicen entre sí, un hombre puede ser ambos.



Fotogramas de *Straw Dogs* (1971)

Ahora bien, esta secuencia está construida –teniendo en cuenta también las propias palabras del director– con la intención de darnos a entender que aquí no ocurrieron dos violaciones sino solo una, la cometida por Norman, pues se da a entender que Amy dejó de resistirse ante Charlie, como si las bofetadas, jaloneos, amenazas y la rasgadura de ropa constituyeran más un “juego previo” (tanto para Charlie como para Amy), que un sometimiento. Como el propio Peckinpah lo dijo en la citada entrevista con *Playboy*: “Amy lo está disfrutando. Al menos con el primer hombre que la toma. El segundo es un poco más de lo que esperaba, pero ese es uno de los precios que paga por jugar su pequeño juego. Siempre hay un precio que pagar, doctor” (Tp). Esto es lo que Projansky (2001) plantea al respecto:

Ya sea que ella realmente consienta o no en algún aspecto de las violaciones, la película implica que su expresión de sexualidad contribuye a las violaciones y luego, al posterior y prolongado enfrentamiento violento

entre los trabajadores y Amy y su marido, David. Así, la expresión de la sexualidad de una mujer, seguida de una violación violenta, desata una violencia aún más excesiva y sostenida en el texto (p. 35. Tp).

Con respecto a esto, Rosen (1973) argumenta: “Él y su esposa sobreviven a lo que su sensualidad ha provocado recurriendo al asesinato en masa” (p. 340. Tp). Debido a la importancia de esta secuencia para los acontecimientos posteriores de la cinta, podría pensarla como un *evento narrativo importante*, como lo entiende Jason Mittell (2018).

Después de esta secuencia, Amy comienza a usar sostén, lo cual puede entenderse como una manera de disciplinar la sexualidad de Amy a través de las dos violaciones que sufrió. Sin embargo, también podría argumentarse que Amy recurre al uso del sostén para resguardar su cuerpo ante más intromisiones. Básicamente, de acuerdo con el director, Amy es violada como castigo por la expresión de su sexualidad y por vestir como ella prefiere, que es uno de los móviles que la propia Projansky (2001) ya había detectado sobre la representación de la violación en el cine estadounidense desde inicios del siglo XX. Y como bien lo han señalado Rosen (1973) y Projansky (2001), la sexualidad de Amy –entiéndase, la de las mujeres– es tan potencial y efectivamente peligrosa y destructiva, que parecería necesario implementar estrategias para su contención y disciplinamiento, ya sea mediante la intimidación constante de ser violadas como lo plantea Brownmiller (1975), o en este caso, con dos violaciones y un tercer intento de violación.

De esta secuencia a la siguiente, hay un corte temporal. Vemos a Amy en su cama, fumando con un semblante triste y lágrimas incipientes en sus ojos. David entra molesto a la habitación y le dice que despedirá mañana a Charlie y a Norman por haberlo dejado solo en el páramo. Podemos notar un moretón en el rostro de Amy, resultado de los golpes de Charlie, pero David no lo nota en absoluto, ni le cuestiona el porqué de su tristeza. Ante este anuncio Amy le responde: “También sirven⁵³ a quien se queda en casa esperando”, él pregunta

⁵³ Es destacable el uso de esta palabra por la connotación de la diferencia de clase entre el matrimonio Sumner y este grupo de hombres, la cual ha sido señalada por Projansky (2001) y Horeck (2004). Recordemos que Amy regresa a su pueblo siendo ahora la propietaria, junto con David, de la granja y tierras

confundido: “¿Qué?”, ella lo mira y alzándole la voz le responde: “Nada. ¡Si les hubieras dicho hace tiempo algo sobre la gata esto jamás habría pasado! Nada de esto”. Está, claramente, refiriéndose al hecho de que fue dos veces violada en su propia casa, David le responde gritándole que ella fue la responsable de que él no haya podido encararlos, a lo que Amy concluye diciendo: “Eres un cobarde, yo soy una cobarde, así de simple”. Así que Amy culpa a David de lo que le ocurrió, pero también se culpa a ella misma. En ningún momento Amy – ni Charlie o Norman – hablan de lo que sucedió. Es decir, Amy es incapaz de expresar de forma directa lo que le han hecho, pero podemos ver que sí lo intenta, y que hace una verbalización/denuncia, aunque sea encubierta, de lo que pasó.

Finalmente, me interesa destacar un momento de una secuencia posterior en la que Amy y David asisten a una fiesta del pueblo, a la que también acuden Charlie y Norman. En estos momentos percibimos el malestar y sufrimiento en el rostro de Amy, y es a partir de su punto de vista que vemos *flashbacks* de las violaciones que sufrió. Este momento es importante porque nos está diciendo que en Amy se manifiestan claras consecuencias de la violencia de la que fue víctima, y que a pesar de que se nos dio a entender que ella disfrutó lo que Charlie le hizo, de todas maneras, ella rememora esos momentos con angustia y dolor.

Como lo he venido planteando, me interesa rastrear de entre las narrativas cinematográficas a los personajes de mujeres que son violadas, sus perspectivas, su voz y sus formas de resistir o sobrevivir a la violencia que infligen contra ellas. En este caso, Amy es construida como una mujer sexualizada, infantil, “una rubia tonta” y provocadora. Sin embargo, a lo largo de la película hay momentos en los que expresa una gran agudeza para definir con claridad al personaje de David, porque puede verlo más allá de lo que él trata de aparentar. Es decir, es ella quien logra descifrar su naturaleza, supuestamente, enigmática y racional. En la secuencia posterior a las violaciones, Amy le espeta a David: “No te culpo por esconderte en tu estudio, no quiero esconderme ahí contigo, ya no puedo hacerlo”.

en las que viven. Hay que añadir que es empleadora de Charlie y de Norman. Así que es importante no perder de vista que estas violaciones son también una forma de contrarrestar la disparidad de clase entre estos hombres y Amy.

Al final de la cinta, vemos a David partir de la granja después de que él y Amy han asesinado al grupo de hombres que la asediaba⁵⁴. Así pues, se nos da a entender que Amy se queda sola, mientras que a mí me gusta pensar que sin David y sin sus agresores, ella podrá hacerse cargo de su granja en sus propios términos.

b. La mujer violada como instrumento masculino. *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984)

No tengo nada en contra de las mujeres y, de hecho, mis mejores amigas son mujeres [...] Entonces, si las mujeres han sido ignoradas en mis películas, al menos hasta ahora, no es porque sea misógino o chovinista. No es eso. El hecho es que siempre he hecho películas épicas y la épica, por definición, es un universo masculino.

Sergio Leone, *American Film*

Once Upon a Time in America (1984) fue la octava y última película que el director italiano Sergio Leone (1929-1989) dirigió antes de fallecer. Es la cinta con la que concluyó su trilogía *Once Upon a Time*, también conocida como *American Trilogy*, la cual, de acuerdo con Adrian Martin (1999), cubre el establecimiento⁵⁵ del Oeste (*Once Upon a Time in the West*, 1968); la revolución mexicana (*Duck, You Sucker!*, 1971) y el mundo gánster de los años 20. Leone pasó 16 años desarrollando esta cinta, el propio director le contó a Pete Hamill en una entrevista que se publicó en 1984 en la revista *American Film*:

Fue después de hacer *The Good, the Bad, and the Ugly* (1966) que el tema de *Once Upon a Time in America* (1984) empezó a zumbear en mis oídos. Encontré este libro, *The Hoods*, de Harry Gray en una librería de Roma. Más que nada, fue un perfecto y amoroso himno al cine. La historia de estos gánsters judíos, tres veces desafortunados y cinco veces decididos a desafiar a los dioses, se adhirió a mí como la maldición de la Momia en la vieja película de Boris Karloff. Quería hacer esa película y no otra (Tp).

⁵⁴ En la novela, la historia concluye con un final feliz para el matrimonio Magruder, pues George ocupa el lugar del hombre/esposo que protege a su familia y Louise el de la mujer/esposa que se siente aliviada de contar con un protector que, por fin, tome las riendas de su matrimonio.

⁵⁵ Aunque el autor utilice este término, es más atinado decir que durante ese período lo que ocurrió fue un proceso de colonización, no de establecimiento.

El libro *The Hoods* (1953) marcó profundamente a Leone, de acuerdo con la autora Koraljka Suton (2019):

Durante la década de 1960, el director leyó la novela en parte memorias y en parte ficción *The Hoods*, escrita por Harry Grey, un ex gángster ruso-estadounidense cuyo nombre real era Herschel Goldberg y que, aunque vacilante al principio, accedió a reunirse con Leone, sólo porque había visto y le habían gustado sus westerns [...] Los dos se reunieron varias veces más durante las décadas de 1960 y 1970, y Leone tenía la intención de comprender mejor la percepción que el autor tenía de Estados Unidos. Leone se obsesionó tanto con convertir el material original en una película que, cuando Paramount se le acercó varios años después, incluso se negó a hacer *The Godfather*. El cineasta no sabía que le llevaría otros diez años realizar su proyecto apasionante y que, lamentablemente, sería el último (Tp).

Ahora bien, a grandes rasgos, esta cinta nos cuenta las hazañas de una pandilla conformada por seis niños judíos neoyorkinos durante la época en la que imperaba la Ley Seca. Uno de estos niños es asesinado por un miembro de una pandilla rival y es cuando el protagonista, David Aaronson, Noodles (Scott Tiler/Robert De Niro) apuñala y asesina al hombre que mató a su amigo por lo que pasa muchos años en prisión. Durante su confinamiento, su gran amigo y compañero de pandilla Maximilian Bercovicz, Max, (Rusty Jacobs/James Woods) se encarga de convertir a la pandilla en la principal beneficiada de burlar la Ley Seca, volviendo a cada miembro en hombres ricos e influyentes. Cuando Noodles sale de prisión, sus colegas lo reciben gustosos y él empieza a participar en el negocio. Sin embargo, hay un problema: Noodles ha estado “enamorado” desde su juventud de Deborah Gelly (Jennifer Connelly/Elizabeth McGovern), una joven bailarina, quien es hermana de un miembro de la pandilla, por lo que cuando sale de prisión intenta acercarse a ella.

Los eventos de la cinta ocurren en tres temporalidades: durante la década de los 30, Noodles tiene que huir de unos hombres que quieren matarlo, vemos un salto temporal a la década de los 60, cuando regresa ya envejecido a Nueva York,

a partir de ese momento, Noodles empieza a recordar sucesos de su juventud que ocurrieron en la década de los 20. Vemos los eventos de la cinta a partir de la perspectiva de Noodles, de sus recuerdos. Al igual que ocurrió con *Straw Dogs* (1971), en el material original en el que está basada *Once Upon a Time in America*, no se describe la violación que analizaré, sino un intento de violación, sin embargo, Leone decidió representar de forma explícita y prolongada una secuencia de violación contra Deborah cometida por Noodles.

Antes de entrar de lleno en el análisis, me parece importante hacer una observación: durante las cuatro horas que dura esta película⁵⁶, vemos desfilar a algunos personajes femeninos, los cuales pueden ser enumerados así: 1) Peggy, la prostituta, quien se une a la pandilla y otras más que no tienen nombre; 2) Deborah Gelly, el objeto de deseo del protagonista; 3) Carol, la *femme fatale* que fantasea y disfruta con ser golpeada y violada, quien se une a la pandilla y se vuelve amante de Max y 4) Eve, la prostituta/pareja que sustituye o compensa la pérdida de Deborah. Digo que pueden ser enumeradas porque esta película solo muestra a cuatro personajes femeninos en su reparto frente a por lo menos diez personajes masculinos que son los que hablan entre sí durante toda la película. En este sentido, esta cinta expone lo que entendemos como cultura de la violación, al proponer que el hecho de que los hombres violen mujeres es una parte normal en la vida de los protagonistas y que las mujeres desean, provocan, disfrutan o les es indiferente ser violadas.

Resulta destacable que Sergio Leone haya comentado en la entrevista que sostuvo con Pete Hamill (1984), que si bien sus películas épicas son por definición masculinas, también haya afirmado: “El personaje interpretado por Claudia Cardinale en *Once Upon a Time in the West* (1968) parece un personaje femenino

⁵⁶ Existen diferentes versiones de la cinta. Originalmente se tenía pensando lanzar dos cintas de tres horas de duración cada una, los productores se negaron a esta opción, después de más edición, se llegó a una versión de 269 minutos, la cual tampoco fue aceptada, finalmente, una versión de 229 minutos fue estrenada en el Festival de Cine de Cannes en 1984, fue esa versión la que se estrenó en cines europeos. Sin embargo, su distribución en Estados Unidos exhibió una versión de 139 minutos, la cual fue editada sin la autorización de Leone, esto provocó un conflicto legal entre el director y la distribuidora estadounidense. En el 2011, la cinta fue restaurada con el apoyo de Martin Scorsese, concluyendo en un metraje de 251 minutos, esta versión fue estrenada en el Festival de Cannes en el 2012, la cual se comercializó en DVD/Blu-ray (<https://cinephiliabeyond.org/once-upon-a-time-in-america/>). Es la versión restaurada la que yo pude visualizar.

decente para mí. Si puedo decirlo, ella fue un personaje bastante inusual y violento”. Resalta que para Leone ella es un buen personaje femenino, pero, ¿por qué? Puedo recordar que el personaje de Jill McBain (Claudia Cardinale) le dice lo siguiente a un hombre que ha entrado a su casa: “Si quieres puedes recostarme sobre la mesa y divertirme e incluso llamar a tus hombres. Bueno, ninguna mujer ha muerto por eso. Cuando termines lo único que necesitaré será una tina con agua hirviendo y seré exactamente lo que era antes, es solo otro recuerdo sucio”. Es interesante que Leone destaque al personaje de Jill –quien, sabemos después, fue una prostituta– y que sea ella quien ofrezca un discurso diciendo que eso, es decir, la violación no ha acabado con la vida de ninguna mujer y que ella puede sobreponerse a una violación –incluso una violación tumultuaria– con un baño de agua hirviendo. Entonces, ¿es realmente así de intrascendente la violación?, en todo caso, ¿desde qué punto de vista puede ser pensada de esta manera?

Ahora bien, la violación que analizaré aquí no es la única que ocurre en la cinta, sin embargo, me enfoco en ella porque es central para la trama y porque es una violación que Leone decidió incluir en su película a pesar de que el evento no es narrado en las memorias de Harry Gray/Herschel Goldberg, es decir, la agresión vio la luz a nivel de representación fílmica por decisión de Leone.

Ya desde su juventud, Noodles auguró la violación que cometería contra Deborah cuando les dijo a sus amigos: “Si no me deja en paz, le daré lo que está pidiendo”. Cabe destacar que Deborah desaprobaba desde su juventud la vida ilegal y violenta que Noodles llevaba, debido a que él eligió seguir a Max y a la pandilla, Deborah lo rechazó definitivamente. Después de cumplir su sentencia en prisión, Noodles intentó acercarse de nuevo a Deborah, por lo que va a verla bailar en el Palace Theatre, después la invita a una cena elegante, costosa y romántica.



Fotogramas de *Once Upon a Time in America* (1984)

Mientras están recostados en el jardín del restaurante, Noodles le dice a Deborah que su recuerdo le permitió seguir adelante estando en prisión, que pensó en ella todas las noches mientras leía la biblia porque recordaba que ella le recitaba el Cantar de los Cantares. Noodles le confiesa: “Nadie te va a amar de la forma en la que yo te he amado”.



Fotogramas de *Once Upon a Time in America* (1984)

De pronto, Deborah concluye este momento diciéndole: “Noodles, me voy mañana, tengo que ir a Hollywood, quería verte esta noche para decírtelo”. En este momento ocurre un corte e inicia la siguiente secuencia (2:41:16–2:45:57), donde ocurre la violación de Noodles contra Deborah. Los vemos viajar en la parte trasera de la limusina en la que llegaron al restaurante. En este punto la iluminación se torna opaca, el ambiente al interior del vehículo se ha oscurecido, lo que contrasta con el ambiente iluminado y romántico del restaurante. Este contraste se basa en el cambio en el estado de ánimo de Noodles. Él mira con tristeza mezclada con enojo por la ventana, entonces Deborah se acerca a él y le da un tierno beso en la mejilla, al cabo de una pausa, ella lo besa cerca de los labios, terminando en un beso en los labios.



Fotogramas de *Once Upon a Time in America* (1984)

Se besan por unos momentos, y después Deborah concluye el beso separándose de Noodles, pero él no quiere parar, por lo que la sujeta para volver a besarla. En

este momento, Noodles se coloca encima de Deborah mientras sigue besándola a lo que ella le dice: “No”. Empieza a haber un forcejeo, Noodles le levanta el vestido a Deborah y ella intenta impedirlo, él no dice una sola palabra, ella le dice: “No, por favor, no. No, por favor, no”. Ella empieza a llorar y a gritar mientras él le levanta y abre las piernas y le arranca la ropa interior. Entonces Noodles empieza a embestir con su cadera a Deborah mientras ella llora y se queda en shock. Entonces Noodles le rasga la parte superior del vestido y expone sus senos, él sigue besándola, vuelve a acomodar a Deborah debajo de él, le levanta las piernas y vuelve a darle golpes con su cadera mientras ella grita de desesperación.



Fotogramas de *Once Upon a Time in America* (1984)

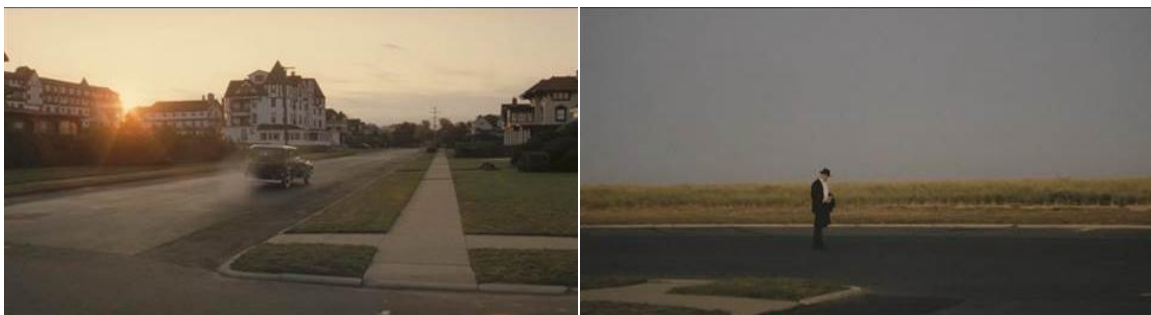
Durante todo este tiempo, el chófer de la limusina se ha limitado a seguir conduciendo, de momento no ha sonado ninguna clase de música, solo escuchamos el sonido del vehículo en movimiento y los gritos de ella. De pronto, escuchamos el sonido de cómo el conductor frena de golpe, se detiene en medio de una calle, baja del vehículo y abre la puerta trasera. Noodles sale de la limusina y acerca su mano hacia Deborah llamándola por su nombre, pero ella le golpea la mano y le grita que se vaya. Parece que Noodles está alterado, mira a Deborah quien se está cubriendo con su ropa desgarrada, entonces él le ofrece dinero al chófer para que la lleve a su casa, pero el conductor lo mira con desaprobación, se rehúsa a aceptar su dinero, sube a la limusina, azota la puerta, y el vehículo se

aleja por el camino⁵⁷. En este momento inicia a escucharse por primera vez música extradiegética en esta secuencia⁵⁸, la cual denota la soledad, desamparo y la tristeza de él. Noodles se queda parado en la calle, lo vemos en un plano general que expone lo solo que se ha quedado, observa cómo la limusina se aleja. Empieza a caminar y la cámara lo sigue desde el plano general mientras camina hacia la orilla de la playa. De esta forma, lo vemos a él como el sujeto impactado por la violación, ella es llevada a su casa, la cámara no la sigue, la cámara se enfoca en él y busca describirnos su desolación.



⁵⁷ En el libro *The Hoods*, el papel del conductor es decisivo, debido a que en el momento en el que escucha que Noodles está intentando violar a Dolores (ese es el nombre de Deborah en el libro), él frena en seco, por lo que Noodles y Dolores caen del asiento trasero, el chofer abre la puerta trasera y le reprocha a Noodles lo que estaba intentando hacer. Ella queda brevemente inconsciente debido a la caída, es despertada por Noodles y al recobrar la conciencia, ella está muy molesta y le exige a Noodles que la lleve a su casa, al llegar a su destino, baja del auto sin decirle una palabra más. En cambio, resulta confuso que a pesar de que el conductor demostró desaprobación en la película, no hizo nada para detener la agresión desde el mismo momento en el que inició.

⁵⁸ En este punto empieza a sonar el tema titulado *Once Upon a Time in America* compuesto por Ennio Morricone.



Fotogramas de *Once Upon a Time in America* (1984)

En la siguiente secuencia vemos a Noodles en un bar. Lo aborda una prostituta llamada Eve, él le dice que está buscando sexo, la llama Deborah y al estar a solas en la cama, finalmente no puede tener sexo con ella. En la secuencia que sigue, Noodles está en el andén de una estación de tren, vemos a Deborah abordar el tren y al percatarse de la presencia de Noodles, baja la cortina de su ventana. Es decir, ella vuelve a sacarlo de su vida.

Ante la pérdida del “amor de su vida”, Noodles abandona a la pandilla por un tiempo para después volver. Entonces la cinta se dedica a mostrarnos el sufrimiento de Noodles, mientras que Deborah desaparece hasta el último acto de la película. Más adelante comentaré algo al respecto, pero de momento haré varias anotaciones sobre esta agresión. Es interesante pensar que esta agresión ocurre a plena luz del día en un espacio privado (el interior del vehículo) que a su vez está enmarcado en un espacio público (la calle por la que circula). En este punto, cabe señalar que de las cuatro violaciones que analizo en este capítulo, tres son cometidas en las casas de las propias víctimas, excepto esta.

Observamos la secuencia desde el interior del vehículo, como si ocupáramos el asiento en el que la agresión está siendo cometida, también la vemos desde puntos que serían imposibles de ocupar físicamente, son encuadres captados desde los respaldos de los dos asientos de la limusina. Mientras él rasga su ropa y descubre sus senos, vemos un encuadre ligeramente picado, lo que denota que estamos mirando lo que él mira. Además, la cámara se enfoca en los momentos en los que él rasga la parte inferior de su vestido, la cámara también se enfoca por varios segundos en mostrarnos la parte inferior de los cuerpos de ambos mientras él la embiste con su cadera y en mostrar el rostro aterrado y

sollozante de ella. También hay un momento en el que el encuadre se enfoca en el pequeño espacio al que él la reduce durante los forcejeos, denotando cómo ella ha quedado atrapada entre el asiento y el cuerpo de él. Durante toda la secuencia hay cierres y aperturas en las tomas, por lo que la violación adquiere un tono descriptivo que nos muestra la agresión desde por lo menos doce encuadres distintos. A pesar de la representación de esta violación es explícita, la forma de grabarla insiste en presentarse aséptica.

Ahora bien, es importante retomar el análisis que hace Molly Haskell [1974] (2016) sobre el trato que se les ha dado a las mujeres en el cine a partir de modelos de feminidad. Estos modelos tienen la función de esclarecer qué mujeres merecen reverencias y qué mujeres merecen ser violadas, como descriptivamente lo coloca en el nombre de su libro: *From Reverence to Rape* (de la reverencia a la violación). Sin embargo, estos modelos no son del todo homogéneos, pues la noción de ir de la reverencia a la violación es un fenómeno más de carácter continuo que excluyente entre ambos elementos. Para aclarar esta idea, basta observar cómo en la secuencia previa a la violación, Noodles profesa toda una perorata reverencial a la mujer de la que supuestamente está enamorado, al alabar su belleza y pureza describiéndola mediante pasajes bíblicos, pero ante la noticia de que ella partirá a Hollywood para buscar su sueño de ser actriz y bailarina, él procede a violarla.

Incluso puede argumentarse que esta película pone en movimiento uno de los mitos masculinos sobre la violación que propone Brownmiller (1975), que es: ella lo estaba pidiendo. En su juventud, ella expuso parte de su cuerpo desnudo al saberse mirada por él mientras ensayaba una rutina de baile, gesto que Adrian Martin (1999) describe como un “manipulador acto de exhibicionismo”⁵⁹ (p. 47). Cuando se reencuentran siendo adultos, ella acepta salir con él a una lujosa y costosa cena, mientras viajan juntos en la limusina, ella le da un tierno beso que es lo que, en apariencia, provoca que este hombre la viole. A nivel narrativo, se

⁵⁹ Frente a esto, hay un momento en la cinta en la que esta misma versión joven de Noodles le exhibe sus genitales a Peggy, pero Martin (1999) no presenta una denominación tan contundente de este acto como sí lo hace en el caso de Deborah. Es probable que las acciones de él se entiendan solo como “despertar sexual”, pero en el caso de ella, la expresión de su sexualidad es relegada a la manipulación e incluso a la maldad.

construye la noción de que ella bien pudo haberlo estado buscando y deseando y que el protagonista reaccionó por amor y deseo. Pueden detectarse ciertas similitudes con lo que ocurre en la secuencia de violación en *Straw Dogs* (1971), pues en ambas secuencias vemos cómo los dos hombres se toman el tiempo para desgarrar la ropa de sus víctimas y que en las dos secuencias se exponen los senos desnudos de las mujeres, además de que en ambos casos, los agresores son conocidos de las víctimas. Aunque en esta secuencia el punto de vista de Deborah nunca es utilizado.

Adrian Martin (1999) ha destacado la fragmentación del personaje de Noodles en los siguientes términos: “Y esta es la disociación, que afecta y lacera a Noodles en cada paso de su viaje, entre la esfera masculina del gangsterismo [Max] y la esfera (convencionalmente) femenina del amor romántico [Deborah]” (p. 45. Tp). En este sentido es que, según el análisis de Dana Knowles (1999): “Sentí que la rivalidad de Max con Deborah iba más allá de cualquier deseo que Max tuviera de apropiarse y dominar a Noodles. Aunque tácito y nunca se convirtió completamente en una revelación abierta, Max ve principalmente a Deborah como una rival por el amor de Noodles” (p. 4. Tp). Pero, ¿es realmente amor lo que existe entre Noodles y Deborah? Esta pregunta tiene sentido debido a que el autor Peter Babiak (2007) entiende a esta violación como una manifestación de amor, cuando dice: “El gran amor no correspondido de Noodles por Deborah, como adulto, se expresa en una violación” (p. 67. Tp). ¿La viola porque la ama? En realidad podríamos pensar a esta violación como un castigo, en principio porque Deborah elige perseguir sus sueños y rechazar el supuesto amor de Noodles, y después por el enojo, decepción y humillación derivados de su confesión de “amor” que termina siendo no correspondido. Así lo plantea Dana Knowles (1999): “No es simplemente que ella elija seguir su propio camino, sino que [Deborah] le permitió [a Noodles] revelarle su debilidad y vulnerabilidad antes de decirle la verdad. La profundidad de su herida es inmensurable y su ira claramente no podrá ser contenida. Cuando viola brutalmente a Deborah, parece estar transmitiéndole su humillación y degradación, como si dijera ‘así es como me siento’” (p. 6. Tp).

Igual que ocurre en el caso de *Straw Dogs* (1971), también puede observarse una distancia cada vez mayor entre Noodles y Deborah en cuestión de clase social. Durante la cena, ella puede ordenar comida hablando en francés, y él se limita a decir que pedirá lo mismo, él le pregunta en qué momento aprendió todas esas cosas. Como lo señala Martin (1999): “Leone insiste con cierta crueldad en la creciente diferencia de clases entre Deborah y Noodles; somos testigos de cómo Noodles negocia ansiosamente los modales en la mesa mientras es observado por el elegante camarero de un restaurante” (p. 49. Tp). Adicional al resentimiento por su rechazo, se une el resentimiento de clase.

Si bien Adrian Martin (1999), Dana Knowles (1999) y Peter Babiak (2007) definen explícitamente a lo que ocurre como violación, consideran que este evento conlleva una profunda tristeza, especialmente para Noodles, y que él ha vivido en un contexto que le ha enseñado que las mujeres disfrutaban de ser asaltadas sexualmente. Knowles (1999) argumenta: “Es difícil no sentir tristeza *por ambos*. Sus acciones fueron un abuso de confianza imperdonable y una traición que los perseguirá *a ambos de por vida*. Si no ha quedado claro antes de este momento, ahora somos absolutamente conscientes del grado en que la destrucción final de Noodles es autoinfligida” (p. 6. Tp, el énfasis es mío). Parecería entonces que la carga emocional de lo que ha pasado se divide entre ella y él *a partes iguales*. Además, Martin (1999) argumenta: “Pero ¿por qué mostrar este acto? ¿Es esta escena (como algunos se han quejado) la apología de Leone por la violación, una simple afirmación de que el niño no puede evitarlo? No lo creo. *Once Upon a Time in America* ofrece, en muchos aspectos, un retrato desolado y angustiado de la sexualidad masculina” (p. 49. Tp). En todo caso, habría que añadir, también –y especialmente– de la sexualidad femenina, al encapsular la idea de sexualidad femenina en el placer o resignación ante la violencia sexual masculina.

Sobre todo considero que Martin (1999) hace una lectura equivocada cuando afirma que: “Leone claramente invierte emoción y dignidad en el anhelo de Deborah y su crisis, tal como lo hace en los anhelos frustrados de Noodles” (p. 51. Tp). Como mencioné, en realidad no sabemos cómo Deborah sobrellevó esta violación, y de hecho, según los análisis de Martin (1999) y Knowles (1999), el

sufrimiento que vemos y que parece más importante, es el de Noodles, es decir, el llamado de empatía que hace la cinta, es para con él y no para con ella. En otras palabras, en realidad la cinta comete una profunda negligencia con el personaje de Deborah, al grado de que la violación es mostrada pero no nombrada por nadie en el resto de la cinta.

Ahora bien, de vuelta a la década de los 60, Noodles asiste a una función de teatro para ver actuar a Deborah como Cleopatra⁶⁰. Él la visita en su camerino al final de la función. Durante la conversación no mencionan absolutamente nada sobre la violación que él cometió contra ella 30 años atrás, aunque ella le apunta: “Las actrices tenemos buena memoria”, quizá en un intento de decirle que recuerda cuáles fueron las causas de su separación y de que ella tenga una actitud fría ante él. Es impresionante como él significa a este momento como un reencuentro después de una “ruptura amorosa”. Ella le pregunta: “¿Por qué querías verme?”, a lo que él responde: “Por dos razones. La primera, quería ver si hiciste lo correcto *al rechazarme* para convertirte en actriz”. Nos enteramos que Deborah no se ha casado ni tenido hijos. Ella lleva la cara pintada, porta una máscara, de alguna manera, mientras se va quitando el maquillaje, poco a poco descubrimos más cosas sobre ella, las cuales en un inicio quiere ocultar⁶¹. Una vez que ha removido su máscara de pintura, nos enteramos que es amante de un tal secretario Bailey, un político y hombre de negocios que, descubrimos, es en realidad Max, quien adoptó una nueva identidad después de fingir su muerte.

⁶⁰ Martin (1999) habla sobre una especulación en torno a los eventos que ocurren en la década de los 60 en la película, pues se ha dicho que esos acontecimientos son en realidad los pensamientos de Noodles mientras está en el teatro chino consumiendo opio después de haber traicionado y causado la muerte de sus amigos. De ahí que se señale que Deborah parece no haber envejecido en absoluto, pues parecería que ella pertenece, como ha señalado Colaizzi (2002), al ámbito del mito, de lo que no se mueve ni cambia históricamente.

⁶¹ Considero que tanto Deborah como Amy responden a la descripción que hace Haskell [1974] (2016) sobre cómo eran representadas las mujeres en la década de los 70, cuando dice que en esos años las mujeres no eran mujeres sino chicas de portada de revista, hermosas, con poca capacidad de articulación, y con un rango emocional limitado que iba del shock a la vergüenza.



Fotogramas de *Once Upon a Time in America* (1984)

En este sentido, es impresionante (en un mal sentido) la lectura que ofrece Peter Babiak (2007) sobre cómo Max termina adueñándose de Deborah, consumando la traición máxima contra Noodles, al llevarse a la mujer que “ama”:

Sin embargo, a medida que Max asimila cada vez más los valores del capitalismo, su uso de la prostitución cambia. Más tarde usa su condición de secretario Bailey para adquirir a Deborah, en esencia usando la riqueza para "acaparar" a la chica de Noodles donde anteriormente habría "compartido la riqueza". Este acto también implica que Deborah, quien ha sido construida como la "chica buena" en esta película, realmente se diferencia de una prostituta como Peggy sólo en el precio (p. 68. Tp).

Un análisis de esta naturaleza sobre el personaje de Deborah, solo puede realizarse obviando el hecho de que fue violada por Noodles, Babiak (2007) no puede comprender a Deborah porque no comprende cómo la violación trastocó sus decisiones de vida. Ante esta lectura, puedo decir que recuerdo que cuando vi esta cinta por primera vez, pensé que Deborah se había convertido en la amante de Max como un gesto de venganza hacia Noodles por haberla violado, sabiendo que eso es lo que le afectaría más. Sin embargo, la lectura de Babiak (2007) sugiere que la diferenciación entre prostitutas y “chicas buenas” es, después de todo, imaginaria, en este sentido, es que la reverencia y la violación no puedan separarse, de acuerdo con esta lógica masculina, en realidad, todas las mujeres somos prostitutas, únicamente con variaciones en los precios, que es otra forma de presentar el argumento de Peckinpah de que las mujeres somos coños.

La finalidad de la cinta es presentar a Deborah como un objeto de deseo que termina estando en disputa entre Noodles y Max, es utilizada como medio de

transmisión de mensajes de traición y representa la corporización de un trofeo, de una victoria frente al otro. Ella es utilizada como medio de comunicación al interior de la intersubjetividad masculina (Segato; 2003) que Noodles y Max han construido a lo largo de toda la cinta. La historia entera está estructurada a partir de los vínculos entre hombres –una fraternidad masculina– el amor, el respeto, la traición, la redención, son cosas que se dan y quitan entre hombres. Finalmente, llama mi atención que esta película que concluye la *American trilogy* de Leone, retrate no una, sino más violaciones. Al igual que D.W. Griffith, Leone parece creer que la mitología en torno a los Estados Unidos no puede dejar fuera a la violación contras mujeres de sus ideas fundacionales en el cine.

c. La erotización de la violación. *Hollow Man* (Paul Verhoeven, 2000)

Estos dos elementos son los más importantes de todo, ¿sabes? todo está dominado por estos dos, todo el mundo, pase lo que pase, está dominado por el sexo y la violencia. No lo puedes negar y si me atrae es porque es muy importante.

Paul Verhoeven, *BFI*.

Durante la década de los 70, Paul Verhoeven –quien cuenta con un doctorado en matemáticas– conoció un masivo éxito en su país natal, los Países Bajos, con el estreno de sus primeras cuatro cintas: *Wat Zien Ik!?* (*Diary of a Hooker*, 1971); *Turks Fruit* (*Turkish Delights*, 1973), la cual fue nominada en la categoría de Mejor película de habla no inglesa en los premios de La Academia; *Keetje Tippel* (*Katie Tippel*, 1975) y *Soldaat van Oranje* (*Soldier of Orange*, 1977). Pero con el estreno de su quinta película, *Spetters* (*Splashes*, 1980), su carrera entró en declive.

De acuerdo con el propio Verhoeven, en la década de los 70 el comité encargado de aprobar los guiones de películas en los Países Bajos tenía un tinte político de derecha (si la película lograba recuperar el dinero invertido, había más dinero para una siguiente cinta), pero en la década de los 80 este comité se deslizó políticamente hacia la izquierda (teniendo una política “dictatorial” y “dogmática” que quería cintas que fueran no sólo entretenimiento sino productos socialmente relevantes). Fue en este punto, de acuerdo con el cineasta, cuando su cine empezó a ser entendido como negativo y decadente. A partir de ese momento, le resultó mucho más complicado conseguir financiamiento para su

trabajo, logró dirigir otras películas en los Países Bajos: la cinta para televisión *Voorbij, voorbij* (*All Things Pass*, 1981), *Der Vierde Man* (*The 4th Man*, 1983), y una cinta que fue coproducida entre España y los Países Bajos: *Flesh and Blood* (1985)⁶². Ante el rechazo de las últimas dos cintas, decidió – por consejo de su esposa – aceptar la oferta (que él no quería aceptar) de dirigir *Robocop* (1987) en Estados Unidos (Shea; Jennings, 2012, Tp, 174,175).

Después de dejar los Países Bajos, Verhoeven conoció un gran éxito en Estados Unidos al incursionar en el género de ciencia ficción con *Robocop* (1987); *Total Recall* (1990); después con el *thriller* erótico *Basic Instinct* (1992) y *Showgirls* (1995), esta última cinta fue muy mal recibida tanto por el público como por la crítica. Un par de años después volvió al género de ciencia ficción con *Starship Troopers* (1997), la cual no tuvo el éxito esperado, finalizó su producción estadounidense con el estreno de *Hollow Man* (2000), la cual obtuvo una nominación en los premios de La Academia en la categoría de Mejores Efectos Visuales y obtuvo buenos resultados en taquilla. A pesar de que esta película representó su segundo gran éxito en taquilla después de *Basic Instinct* (1992), el director decidió volver a los Países Bajos poco después. Ya fuera de Hollywood, dirigió *Zwartboek* (*Black Book*, 2006), la cinta para televisión, *Steekspel* (*Tricked*, 2012), *Elle* (2016) y *Benedetta* (2020).

En una reflexión en retrospectiva que Verhoeven ofreció en una conversación en el BFI London Film Festival en el 2016, recordó lo siguiente sobre lo que la dirección de *Hollow Man* significó para él: “Sentí que me estaba desviando hacia el cliché y sentí que debía dejar de hacerlo después de unos dos años de reflexionar sobre lo que había hecho en *Hollow Man*. Realmente sentí que todos los efectos especiales interesantes o lo que sea, eso no tenía ningún significado para la película (Tp).

⁶² En esta cinta también ocurre una violación de un hombre contra una mujer, la secuencia es construida para darnos a entender que en un punto, los papeles se intercambian, pues ella le espeta a su agresor que en realidad es ella quien lo está violando a él al rodearle la cadera con las piernas y hacer movimientos con su cadera mientras él la penetra, así ella deja de ser la parte pasiva y se convierte en la parte activa del acto, valdría la pena hacer un análisis posterior sobre esta secuencia.

De acuerdo con el crítico de cine, Carlos Losilla (2022), el éxito de Verhoeven en Estados Unidos se debió a la estrategia que el director adoptó al llegar a Hollywood y afirma que:

Los ejecutivos de los conglomerados empresariales en que se habían convertido las grandes productoras de antaño no se andaban con chiquitas y estaban dejando claro, por si el público no lo había hecho ya, que preferían el cine de Steven Spielberg al de Terrence Malick, las producciones de George Lucas a las de Coppola. Por eso Verhoeven se inclinará por imitar, en la medida de lo posible, las estrategias de otros emigrados a la “fábrica de sueños”, aquellos que llegaron a Hollywood en las inmediaciones de la Segunda Guerra Mundial [...] [en ese contexto intentó] renovar ciertos motivos genéricos e iconográficos [que] después, intentará subvertir hasta el punto de provocar su expulsión de la tierra prometida” (p. 2,3,7).

En este apartado, analizaré la secuencia de violación que Verhoeven presenta en su última cinta hollywoodense, *Hollow Man* (2000). Es importante destacar que, al igual que en el caso de Sam Peckinpah, Paul Verhoeven ha transversalizado la violación a lo largo de toda su obra, ya sea en calidad de tentativa o consumada, generalmente explícita. También es importante destacar que a lo largo de su obra ha vinculado de forma insistente a las mujeres con la prostitución y en realidad, de forma general, a las mujeres con el sexo. Solo basta recurrir a las palabras del autor Hernán Schell (2013), quien considera que para Verhoeven el sexo:

lejos de ser sinónimo de descontrol o primitivismo, puede ser perfectamente usado para construir cosas. Después de todo, el sexo continuo es lo que permite que la pareja de *Delicias turcas* pueda convivir armónicamente (y es el impedimento de tenerlo lo que termina destruyéndola) y es a puro deseo sexual que se construye la civilización planteada por *Showgirls*; con la prostitución es como *Katie Tippel* puede avanzar en escalas sociales; acostándose con militares de alto rango es como la protagonista de *El libro negro* puede infiltrarse en el círculo nazi; y es sexo lo que utiliza la chica de *Spetters* para sobornar al policía que quiere cerrarle el negocio. Incluso

una persona como Catherine Trammell utiliza el sexo (uno calculado, ritual) para relacionarse con las personas que tomará como modelo para personajes de sus libros (p. 35).

Puede notarse que es complejo dividir los factores: mujeres, sexo y prostitución de las cintas de Verhoeven, ellas, en tanto personajes, desarrollan un arco de transformación gracias al sexo que tienen (de forma voluntaria o no) con hombres, este parece ser el único factor que motoriza su existencia y de hecho, la equivalencia que hace entre mujeres y sexo, es algo que también hace Sam Peckinpah en sus cintas. Por otro lado, destaca que sea el único de los cuatro directores que analizo en este capítulo, que representó en una de sus película la violación contra un hombre. En *Spetters* (1980) vemos una violación tumultuaria de una pandilla conformada por hombres homosexuales contra un joven al que acorralan y violan uno tras otro al interior de un túnel de tren en construcción⁶³. El resto de las violaciones en sus cintas son cometidas por hombres contra mujeres.

Ahora bien, *Hollow Man* (2000) está basada, a grandes rasgos, en la novela de ciencia ficción *The Invisible Man* (1897) escrita por el autor inglés, H. G. Wells. En esta novela, el protagonista, Jack Griffin, el hombre invisible, muestra comportamientos agresivos que escalan hasta el asesinato, pero no comete ninguna violación. Esto es algo que *Hollow Man* (2000) tiene en común con *Straw Dogs* (1971) y *Once Upon a Time in America* (1984), pues no ocurren violaciones en los materiales originales en los que están basadas. También es importante mencionar que esta cinta puede ser considerada como una de las manifestaciones más impresionantes del uso del Computer-Graphics Imaging (CGI), una nueva forma de hacer cine que, como lo señala Esteve Riambau (2011), empezó a desarrollarse con fuerza en la década de los 90 en Estados Unidos.

Hollow Man (2000) cuenta la historia del egocéntrico Dr. Sebastian Caine (Kevin Bacon), quien lidera a un grupo de seis científicas y científicos que trabajan

⁶³ En este sentido, habría que entender que *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), es una cinta que asume la herencia de cineastas que ya habían representado violaciones de hombres contra otros hombres, como el caso de *Deliverance* (John Boorman, 1972) y la propia *Spetters* (1980). Es posible detectar a esta clase de agresiones en películas como: *The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994), *Twentynine Palms* (Bruno Dumont, 2003), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003) y más recientemente en *Boy Erased* (Joel Edgerton, 2018).

en un suero de invisibilidad, con el cual experimentan en animales. El proyecto está financiado por el Pentágono y por eso es una investigación secreta. Envalentonado por haber logrado revertir la invisibilidad en una gorila llamada Isabelle, el propio Caine se somete al proceso para volverse invisible sin informar al Pentágono y convenciendo a Linda (Elisabeth Shue) y a Matthew (Josh Brolin) de mentirle al resto del equipo diciéndoles que habían obtenido aprobación para usar el suero en humanos. Sebastian logra su objetivo, pero descubre que el proceso es irreversible. Debido a esto que Caine inicia una escalada de comportamientos violentos, por lo que el resto del equipo intenta detenerlo ante el nuevo poder que ha adquirido.

Es destacable el uso de un chiste sobre violación que Caine le cuenta a Linda y a Matthew justo antes de entrar al procedimiento, la broma consiste en narrar cómo Superman está excitado y mira a la Mujer Maravilla recostada en un techo tomando el sol desnuda con las piernas abiertas, por lo que comprende que al tener súper velocidad puede “tirársela” sin que ella sepa quién lo hizo, así que lo hace. El chiste concluye con que en realidad Superman penetró a El Hombre Invisible, quien estaba teniendo sexo (¿o violando?) con la Mujer Maravilla. Esto, de cierta forma, augura lo que el propio Caine hará más adelante en la cinta.

Una vez que el grupo de científicas y científicos logra que Sebastian se vuelva invisible –en un proceso que resultó tremendamente doloroso para él, y casi letal–, monitorean su estado de salud. Después de recuperarse de la transformación, Sebastian tontea con el resto del equipo, en un inicio de forma inocente jugándoles bromas. El equipo, ahora liderado por Linda (quien sabemos fue novia de Sebastian pero que ahora es pareja de Matthew), se encarga de monitorear a Caine, quien tiene que permanecer en las instalaciones del laboratorio en el que trabajan. Es Sarah (Kim Dickens) quien asume la primera guardia vigilando a Caine durante la noche. Vemos a Sarah apagar las luces del laboratorio y a dormir sentada en una silla, entonces Sebastian se levanta y de pronto asumimos su punto de vista, vemos cómo se dirige a la oficina en la que Sarah duerme, entra a la oficina y susurra: “¿Sarah?, ¿estás despierta?”, se acerca a ella y le toca el cabello. El movimiento de cámara está controlado por lo

que Caine observa y hace, la cámara se mueve del rostro de Sarah a su pecho mientras vemos cómo los botones de su suéter se desabrochan, exhibiendo uno de sus senos, vemos cómo es tocado, a lo que Sarah parece responder con placer, pero cuando su seno es succionado, Sarah despierta sobresaltada, pregunta en voz alta: “¿Sebastian?, ¿Estás aquí?”, al mirar el monitor de la cámara de la habitación de Sebastián, se da cuenta de que no hay lectura de calor, lo que le indica que él no está en su cama, a lo que dice: “Sé que estás aquí”. Se gira y de pronto hay lectura de calor en el monitor.

En otro incidente, Janice (Mary Jo Randle), otra de las científicas del equipo, entra al sanitario y percibe que alguien más está ahí, se sienta en el retrete y se escucha como si alguien usara uno de los mingitorios, entonces Janice se coloca los goggles que permiten mirar las lecturas de calor para asegurarse de que está sola. En otro momento, cuando Linda está trabajando sola en el laboratorio, Sebastian bromea al mover de lugar su lata de refresco, después le toca los hombros, el cabello y la besa, ella se levanta y al pretender irse del laboratorio, él mete la mano debajo de su falda, entonces ella se va. Caine permanece invisible por más de tres días antes de intentar –fallidamente– volver a ser visible, en los cuales se ocupó de acosar sexualmente a las tres científicas del equipo.

Al quedar atrapado en su condición de invisibilidad y al no poder salir del laboratorio, Sebastian empieza a enfurecerse contra el equipo, especialmente contra Linda y Matthew a quienes acusa de no poder encontrar la forma de revertir el proceso. Cada vez más violento y errático, Caine se escapa del laboratorio y se dirige a su departamento a recoger objetos personales. En ese momento, se da cuenta de que su vecina ha llegado a casa y ha empezado a desvestirse. Esta vecina es una joven y hermosa mujer que vive sola en un departamento del edificio de enfrente, a quien Sebastian ya había observado por la ventana mientras ella se desvestía al inicio de la película. Quizá pueda intuirse que tiene un trabajo demandante pues está constantemente al teléfono y llega tarde a su casa. Esta mujer (Rhona Mitra) no tiene nombre dentro de la cinta y no tiene ninguna línea de diálogo.

Cuando la vecina cierra las cortinas de su habitación, Caine exclama: “¡Mierda!”, después se dice a sí mismo: “Ni siquiera lo pienses” para después increparse a sí mismo: “¿Quién va a saberlo?”. De una forma quizá poco convencional, también podemos ver cómo la violación es un fenómeno de intersubjetividad masculina (Segato, 2003), pues Caine tiene un diálogo interno consigo mismo, como si su versión invisible hablara con su antigua versión tangible. Entonces se mira en un espejo, le tiembla la mano y se quita de ella el guante de su disfraz. En este momento hay un corte e inicia la secuencia que analizaré (00:59:10–01:03:36), dentro de la cual se superponen dos eventos: por un lado la violación que comete Sebastian contra su vecina y por otro, vemos a Linda ir en busca de Caine a su departamento. No hay diálogos durante la violación, solo Linda tiene diálogos en este momento. La secuencia inicia cuando vemos a la vecina duchándose en su departamento, sale de la regadera y escucha el timbre, se coloca una bata de baño y observa a través de la mirilla que no hay nadie, al alejarse de la puerta, el timbre suena de forma insistente, así que abre la puerta y sale al pasillo. A partir del momento en el que ella no ve a ninguna persona delante de su puerta, inicia una música de suspenso, que denota acecho, misterio y que sugiere que algo malo está por suceder⁶⁴.



⁶⁴ El *soundtrack* de la cinta fue compuesto por el compositor estadounidense, Jerry Goldsmit, quien trabajó en proyectos siguientes de Verhoeven. También trabajó con Sam Peckinpah y Ridley Scott. En esta secuencia escuchamos la pieza titulada, no sin ironía, *Good Neighbor Policy*.



Fotogramas de *Hollow Man* (2000)

En el pasillo, la mujer escucha un ruido, porque si bien no puede ver a Caine, sí puede percibir los sonidos que provoca al caminar. De pronto asumimos el punto de vista de Sebastian, quien aprovecha que la vecina ha abierto la puerta de su departamento para entrar, pasando justo delante de ella. Ya con él al interior de su casa, ella entra y cierra la puerta, camina hacia el baño, seguimos mirándola desde el punto de vista de Sebastian. La vemos de espaldas, Caine se acerca a ella por detrás pero ella percibe algo y se gira, entonces él retrocede rápidamente, ella mira con confusión a su alrededor y cierra la puerta del baño, quizá como un gesto inconsciente para tratar de protegerse de aquello que ha percibido⁶⁵.



Fotogramas de *Hollow Man* (2000)

⁶⁵ La fotografía de la cinta estuvo a cargo del fotógrafo alemán Jost Vacano, quien trabajó con Verhoeven desde su etapa holandesa y a lo largo de toda su producción hollywoodense.

Ya que no pudo sorprenderla por la espalda, Caine ronda por el departamento hasta la habitación de la mujer, por lo que vemos, desde el punto de vista de Sebastian, los alrededores del lugar. A pesar de que es de noche, la secuencia está bastante iluminada. Vemos a la mujer salir por otra puerta del baño a la zona de su habitación. Entonces se sienta frente al tocador y comienza a untarse crema en los hombros, por lo que su bata se abre y sus senos quedan expuestos, mientras masajea sus hombros, podemos ver que es algo que la relaja y que disfruta, después cepilla su cabello. Caine la rodea caminado detrás de ella, entonces él cambia la posición del espejo del tocador, ella se extraña y lo ajusta, continúa cepillando su cabello, y de pronto el espejo vuelve a moverse solo, ella se asusta, se levanta del taburete, mira con confusión y miedo a su alrededor, entonces asumimos completamente el punto de vista de Caine, quien la sorprende por la espalda. En este punto se acrecienta al máximo la música que ahora denota peligro. Al sentirse atrapada, gira y vemos un primerísimo primer plano de su rostro aterrado, él la empuja a la cama y ella empieza a manotear al aire intentando alejar a lo que sea que la está sosteniendo.





Fotogramas de *Hollow Man* (2000)

En este punto de la secuencia ocurre un corte, vemos a Linda llegar en su auto al edificio en el que vive Caine, de fondo podemos seguir escuchando la música de suspenso, casi se daría a entender que es probable que Linda descubra e interrumpa lo que está ocurriendo, entonces se efectúa otro corte y volvemos a ver lo que está sucediendo en el departamento de la vecina.

Ahora la posición de la cámara está situada a la altura de la superficie de la cama, vemos a la mujer, con los senos expuestos, retorciéndose y gritando mientras, parece ser, Caine le retiene los brazos a la altura de sus muñecas para que no pueda forcejar, los movimientos de la mujer permiten intuir que mientras la inmoviliza, él la embiste con su cuerpo, después la cámara hace un *travelling* hacia adelante y enfoca en el rostro de ella mientras continúa gritando.



Fotogramas de *Hollow Man* (2000)

En este punto, vuelve a hacerse un corte y ahora vemos a Linda ir al departamento de Sebastian, se da cuenta de que la puerta está abierta, entra y descubre el disfraz y la ropa de Caine, por lo que se lo notifica a Matthew por teléfono, ya en este punto entendemos que la violación no será detenida porque ya está sucediendo. Ocurre un nuevo corte y volvemos al departamento de la vecina, vemos a la mujer llorando, acostada en posición fetal en su cama, cubriéndose el rostro, apenas cubierta por su bata de baño, podemos notar

moretones en forma de dedos en su muslo y brazo. Vemos un primer plano de su cuerpo parcialmente desnudo, la toma se abre por lo que podemos verla de cuerpo entero. Destaca la forma tan estética en la que su cuerpo prácticamente desnudo es presentado. Ella acaba de ser violada, y si bien hay marcas en su cuerpo, destaca más la postura que adopta, en la que sobresale su cadera y sus piernas perfectamente depiladas. Su posición recuerda más a las poses que vemos en sesiones fotográficas de revistas de moda. Es decir, la agresión pretende ser contrarrestada exhibiendo la belleza de su cuerpo codificado como, primariamente, erótico.

Entonces asumimos el punto de vista de Sebastian quien mira por la ventana y se percata de que Linda está en su departamento, por lo que regresa a su edificio, logra evadir a Linda mientras ella se va por el elevador. La secuencia finaliza cuando Sebastian entra a su baño, se echa agua en el rostro y vemos el reflejo en el espejo del agua que se ha adherido a la piel de su rostro, mientras su reflejo se desvanece.



Fotogramas de *Hollow Man* (2000)

Cuando Caine vuelve al laboratorio, Carter⁶⁶ (Greg Grunberg) otro miembro del equipo, le pregunta qué estuvo haciendo cuando salió, si había visto a alguien,

⁶⁶ Considero importante señalar que en un punto de la película, cuando Carter está haciendo guardia monitoreando a Sebastian, se entretiene mirando una revista pornográfica.

Sebastian le dice: “Estaba esta chica...”, “¿Sí?”, le pregunta Carter en un tono ansioso por saber qué sucedió y sigue: “¿La fastidió?”, “No... bueno, quizá la asusté un poquito” replica Sebastian, “¿Sí?, ¿Cómo se sintió?”, le pregunta Carter con curiosidad, a lo que Sebastian sentencia: “Me gustó”, entonces ambos ríen y Carter dice: “Genial”.

Vemos que el comportamiento violento de Sebastian aumenta cada vez más, empieza a acosar sexualmente de nuevo a Linda⁶⁷, falsifica las grabaciones de su monitor de calor para aparentar que no abandona el laboratorio, acecha a Linda y a Matthew en su casa, después lo vemos asesinar animales del laboratorio, al enterarse que Linda notificó de lo sucedido al Comité del Pentágono, Caine asesina al jefe del Comité y después encierra a su propio equipo en el laboratorio para matarlos uno por uno para que no quede nadie que sepa sobre su invisibilidad. Finalmente, solo Linda y Matthew sobreviven, siendo Linda la encargada de acabar con la vida de Sebastian.

De acuerdo con el autor Hunter I.Q. (2003), esta secuencia de violación es el punto de inflexión de la película, pues denota la entrada de Caine al terreno de la amoralidad, o como lo dice la autora Angela Ndalians (2001), la desaparición del cuerpo de Sebastian, conlleva la desaparición del contrato social que lo ata a la sociedad. Considero que su entrada a la amoralidad al librarse del contrato social, se manifiesta visualmente cuando el reflejo de Caine desaparece al final de la secuencia. Sin embargo, también es posible pensar que Sebastian ya había dado unos primeros pasos hacia el terreno de la amoralidad con acciones como el acoso sexual que cometió antes de decidir violar a una mujer, es decir, que si bien esta transición es sellada con el acto de la violación, esta transformación requirió un proceso gradual en el que él empezó a ganar confianza y seguridad al percatarse de que sus acciones podían quedar impunes.

Ahora bien, en una entrevista que ofreció durante la promoción de esta cinta, Paul Verhoeven comentó que el personaje de Sebastian no es

⁶⁷ Después de la secuencia en la que ocurre la violación, vemos a Linda durmiendo en su cama, empieza a ser tocada por manos invisibles, a lo que parece responder con placer, las manos invisibles le quitan su ropa interior y sus piernas son abiertas con brusquedad, entonces despierta, Linda soñó que Caine, al ser invisible, podría violarla.

inherentemente malvado, sino que el poder de la invisibilidad es lo que lo vuelve malvado, y continúa: “Sé con seguridad que mi esposa y mis hijos no lo harían, ¿sabes? No diría lo mismo sobre mí, estoy un poco en el medio, *no iría tan lejos como él va*, pero entraría a algunas casas, sí, probablemente no haría *lo que él hace ahí*, pero ciertamente me interesaría asustar por ahí un poco, sería más travieso que malvado” (<https://www.youtube.com/watch?v=RPvWUUBn8Ro> Tp, el énfasis es mío).

De acuerdo con este comentario, Caine comete estos actos al volverse invisible porque *puede* hacerlo. Destaca bastante el hecho de que el propio director no pueda nombrar lo que él mismo ha coordinado y puesto en escena, no puede decir: “entraría a algunas casas, sí, pero no violaría mujeres”. Sea como sea, estamos ante un conflicto, ¿Sebastian viola porque es invisible? Si no fuera invisible, ¿también violaría? Con respecto a estos cuestionamientos, Hunter I.Q. (2003), reflexiona lo siguiente: “Pero las ambigüedades cruciales acerca de por qué Caine se convierte en un monstruo quedan sin resolver en *Hollow Man*, no tanto porque no se resuelvan claramente al final, sino porque son irresolubles en la vida” (s/p.Tp). Pero, ¿lo son realmente? Al menos, ¿lo son específicamente en el hecho de que se vuelva un violador? Me interesa problematizar esta idea con algo más que el mismo autor argumenta sobre esta cinta: “Por lo tanto, *Hollow Man complementa* el mundo absurdamente exagerado de paranoia masculina de *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), en el que cada mujer es una asesina o una perra castradora. Es como *si* Caine invisible fuera la máxima pesadilla femenina: un hombre en el que la masculinidad ha encontrado su forma más pura e incorpórea⁶⁸” (s/p,Tp, el énfasis es mío). ¿Con esto el autor trata de insinuar que esta pesadilla femenina –la existencia de un hombre que puede violar sin ser detectado– puede ser pensada como un equivalente de paranoia masculina ante la idea de la mujer castradora? En caso de que así lo sea, habría que anotar que proponer esta equivalencia sería incorrecto.

⁶⁸ Aunque hablar de la existencia de un ser puro e incorpóreo nos remite a pensar en un ser que no puede ser humano en absoluto, pues no contaría con malicia ni ninguna clase de registro emocional, ya que no contaría con ningún enclave en el que construir o significar cualquier clase de deseo, en este caso, un deseo de violación. Agradezco a la Dra. Garciela Zalce por esta anotación.

En primer lugar porque, como expuse en la Introducción, esta “pesadilla femenina” ha sido cuidadosa e intencionalmente construida e incorporada en nuestros imaginarios colectivos, y después, porque los motivos por los cuales Sebastian se transforma en un violador al volverse invisible, puede que no sean tan misteriosos en sociedades patriarcales. Y en segundo lugar, es importante tener en cuenta el extenso trabajo de Neil M. Malamuth (1981) sobre lo que él llama “rape proclivity” donde entre una muestra de jóvenes estudiantes universitarios, el 35% manifestó probabilidades de cometer una violación si no existieran consecuencias. El investigador Todd Tieger (1981) quiso aportar a los resultados presentados por Malamuth, y de entre una muestra de 172 hombres, 64 indicaron que cometerían una violación si estuvieran seguros de que no serían atrapados, es decir, un poco más de un tercio de la muestra. Una cifra parecida a estas fue encontrada nuevamente en la investigación doctoral de Massil Benbouriche (2016), pues el 30% de los hombres que participaron en su investigación afirmaron que violarían a una mujer si estuvieran seguros de que ella no presentaría cargos en su contra. Por supuesto, estos resultados no pueden ser trasladados a la población total de hombres, pero sí nos indica una cierta tendencia que permite intuir que la violación cometida por Sebastian, al saberse libre de las consecuencias, no es del todo un comportamiento misterioso, inexplicable o “irresoluble”⁶⁹.

Claramente, no se trata de buscar fundamentos para una suerte de generalización estadística, pues de hecho, el propio Hunter I.Q. (2003) ofrece pistas para comprender las especificidades que rodean la transformación de Caine cuando dice: “En *Hollow Man*, como en películas recientes de asesinos en serie como *American Psycho* (2000), la fuente del horror es un hombre blanco estadounidense de clase media [arrogante y heterosexual, añadiría yo], porque en él se ubican todos los males del mundo en su forma más letal” (s/p. Tp). Vemos

⁶⁹ En este sentido, es posible mencionar el caso de Dominique Pelicot, que se dio a conocer en septiembre del 2024, un hombre francés de 71 años, quien por más una década estuvo drogando, violando a su esposa, Gisèle Pelicot, y ofreciéndola a otros hombres que contactaba por internet para que también la violaran mientras él grababa las violaciones. Unos 80 hombres aparecen en estos videos pero solo 51 fueron identificados y llamados a juicio. Se destacó que estos 51 sujetos son “hombres normales”, comunes y corrientes, padres, esposos, con empleos estables. Ante estos hechos, se planteó que si tantos hombres violaron a Gisèle Pelicot, fue justamente porque pensaban que no habría consecuencias de sus acciones.

entonces que no se trata de una maldad inherente en ningún sujeto, sino de un excesivo poder que recae en sujetos concretos⁷⁰ debido a la condición privilegiada que obtienen por su sexo/género, etnicidad, nacionalidad, orientación sexual y capacidad adquisitiva.

Ahora bien, me interesa, particularmente, destacar el *cómo* esta secuencia de violación está construida, pues lleva más lejos el uso del punto de vista del violador mientras acecha a su víctima y mientras ocurre la agresión, como bien lo destaca Ndalians (2001): “En numerosas ocasiones, Caine se convierte en el voyeur sustituto del público. A menudo nos sentimos incómodos cuando Caine acecha invisiblemente a los personajes. De hecho, no solo observamos con él, sino a veces a través de él, cuando su punto de vista y el de la cámara se fusionan, mientras que los demás personajes permanecen vulnerablemente inconscientes de su mirada omnipotente (y la nuestra)” (s/p. Tp).

Recordemos que la secuencia está construida para revelarnos un comportamiento depredador. En un primer momento el cierre de las cortinas basta para que Sebastian desista de su acecho, pero una vez que es invisible, no permite que las cortinas cerradas le impidan obtener lo que quiere. Además, Caine se asegura de primero intimidar a su vecina moviendo el espejo del tocador, no se conforma con agredirla directamente, sino que primero busca transmitirle que está siendo acechada por algo o alguien que no puede ver, es decir, despliega cruelmente el poder que tiene sobre ella. Que el cuerpo desnudo de esta mujer sea exhibido durante la secuencia denota cierta erotización que acompaña al hecho de que ella no sabe que está siendo observada, y lo mismo podría decirse del hecho de que lo que miramos es su confusión y terror. Esto provoca que la cinta nos vuelva cómplices voyeristas de esta agresión. Es decir, podría pensarse que su estado de terror viene acompañado de su desnudez a modo de darle un tinte erótico a la secuencia.

Igualmente, no resulta extraño que la vecina no tenga nombre ni pronuncie una sola palabra durante toda su aparición en la cinta, exceptuando sus gritos y

⁷⁰ No creo que sea casualidad que haya reminiscencias de las características que definen a Sebastian Caine, en personajes como Donald Trump o Harvey Weinstein, cuya denuncia masiva ante sus comportamientos contras las mujeres desencadenó el movimiento #MeToo en Estados Unidos.

llantos, pero sí que veamos partes de su cuerpo desnudo, como sus senos. Sin embargo, destaca que ella reaccionó con sospecha y temor en una situación en la que ni siquiera puede ver a quien la acecha, lo que lleva a pensar en que incluso en situaciones “improbables”, las mujeres resentimos el acecho incluso cuando no parece estar sucediendo nada malo. Por lo que no puede desestimarse el esfuerzo de esta mujer de protegerse incluso en un contexto en el que lleva toda la desventaja. Después de ser agredida, no volvemos a saber nada más de esta mujer, no se nos da ninguna clase de pista de qué hizo ante el hecho de haber sido violada por alguien a quien ni siquiera pudo ver⁷¹. A pesar de que, efectivamente, podamos considerar a esta secuencia, siguiendo a Hunter I.Q. (2003), como el momento de inflexión de la película que marca el cambio decisivo en el arco del personaje de Caine, o como lo dice Jason Mittell (2018), como un *evento narrativo importante o mayor*, esta secuencia se maneja como intrascendente para el resto de la cinta, pues lo único que sabemos después viene de la confesión de Sebastian de que no se arrepiente de lo que hizo y que, de hecho, disfrutó violando a su vecina.

Tanto Angela Ndalians (2001), como Hunter I.Q (2003), piensan que esta secuencia está construida a modo de provocarnos incomodidad al descubrirnos en la posición de Caine mientras comete la violación, sin embargo, si el propósito era incomodar o indignar –y no, por ejemplo, excitar–, ¿no habría sido más efectivo que la violación hubiera sido interrumpida (tal vez por Linda) para que la audiencia (especialmente la masculina) se descubriera, quizá esperando ver que la violación sea efectivamente cometida? Es más probable que la incomodidad se derive de volvernos conscientes de lo que deseamos ver estando frente a una pantalla, más que de ver resueltos los deseos, en este caso, de observar una violación.

Algo más que destaca de esta secuencia, en clara diferencia con las otras secuencias analizadas en este capítulo, es que durante la agresión solo vemos un

⁷¹ A pesar de ser un contexto distinto, la película *The Entity* (1982) aborda un caso documentado como real, de lo que una mujer padece al ser, supuestamente, violada por un ente fantasmal, quien le deja marcas en el cuerpo después de los asaltos. En esta cinta podemos ver cómo la protagonista tiene que lidiar con médicos y psiquiatras que tratan de convencerla de que lo que le sucede es producto de invenciones histéricas de su inconsciente, incluso llegando a sugerirle que estas supuestas violaciones son manifestaciones de su deseo erótico e incestuoso reprimido hacia su hijo mayor.

cuerpo: el de ella, Caine, está, literalmente, borrado de los eventos aunque lo que le dé significado a la secuencia sea su punto de vista. En este sentido, puede pensarse que aquí la violación está tanto inscrita como borrada (Higgings; Silver, 1991; Projanksy, 2001) en un doble sentido, por un lado borrada de la narrativa de la película al ser un evento central de la cinta pero no ser nombrada, y por otro, el perpetrador está, literalmente, borrado de la secuencia, a pesar de que es su punto de vista el que le da significado a la agresión.

Finalmente, me interesa concluir este apartado con esta reflexión de Hunter I.Q (2003): “Lo mismo ocurre con *Hollow Man*, que, aunque no es una película muy buena, al menos ofrece una oportunidad para disertar, de una manera un tanto fragmentada y no concluyente, sobre el vacío moral de la posmodernidad (otra generalidad, por la que pido disculpas)” (s/p. Tp). A pesar de que la cinta pueda dar a entender que la mirada fílmica es omnipotente, casi etérea, en realidad el sujeto que mira puede ser ubicado y aterrizado en coordenadas sociales, históricas, sexuales y económicas concretas. Por eso, cuando miramos violaciones como la de esta cinta, lo que estamos viendo deriva de una configuración histórica que posibilita y sostiene la existencia de esas imágenes tal y como son elaboradas. Por otro lado, no me sorprende que una anotación sobre el posible vacío moral que puede estar contenido en la postmodernidad, surja en el análisis de una cinta que involucra una violación, porque ya vimos que tanto Sarah Projansky (2001) como Carine Mardorossian (2002) han señalado los riesgos de que estos vacíos postmodernos se conviertan en vacíos analíticos y políticos sobre la violación.

d. El encubrimiento del violador. *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014)

Es curioso, porque no es lógico, quizá pensar que hay una degradación sexual con lo que están haciendo o que Nina de alguna manera está siendo dominada sexualmente. En el curso de los ensayos entre Rene [Russo] y Jake [Gyllenhaal], estaban explorando ideas tan lejanas como quizá que ella le está leyendo cuentos antes de ponerlo a dormir, quiero decir, no lo sabemos.

Dan Gilroy, *DP/30*.

“Sociópata”, “enfermo”, “oportunista”, “antihéroe”, son algunas de los adjetivos con los que los columnistas Jonathan Romney⁷², Anthony Lane⁷³ y Matt Zoller Seitz⁷⁴ describen a Lou Bloom, el personaje principal de la cinta estadounidense *Nightcrawler* (2014), interpretado por el actor y productor Jake Gyllenhaal. Significativamente, hay un adjetivo que ninguno de estos columnistas utiliza: violador. Utilizaré esta omisión como punto de partida para la construcción de este apartado.

Nightcrawler (2014) es la cinta con la que el guionista estadounidense Dan Gilroy (1959 –), quien proviene de una familia de escritores y cineastas, hizo su debut como director. Su película fue nominada en la categoría de mejor guion original en los premios de La Academia de ese año. Gilroy fue guionista de cinco películas antes de asumir también el papel de director. Después del estreno de *Nightcrawler* (2014), Gilroy volvió solo a la labor de guionista con *Kong: Skull Island* (2017), pero también ese mismo año fungió como guionista y director de su siguiente proyecto, *Roman J. Israel, Esq.* (2017). A pesar de que la cinta no tuvo éxito en taquilla, su protagonista, Denzel Washington, fue nominado como mejor actor en los premios de La Academia ese año. Un par de años después, Gilroy escribió y dirigió una película para Netflix llamada *Velvet Buzzsaw* (2019), en la que nuevamente convocó entre su reparto a Jake Gyllenhaal y Rene Russo.

Ahora bien, *Nightcrawler* (2014) nos cuenta la historia de Louis (Lou) Bloom, un ladrón de aspecto desmejorado, enfermizo, quien resulta ser un hombre inteligente con una gran habilidad para persuadir a otras personas para que actúen en su beneficio. De pronto, Bloom se adentra en el mundo de la documentación de eventos violentos ocurridos en Los Ángeles (accidentes, robos, asesinatos y otros crímenes) para después vender estas grabaciones a los noticieros. En este camino conoce y “contrata” a base de mentiras a Rick (Riz Ahmed) un joven sin un camino claro en la vida, que ha sido indigente por algunos períodos, para que sea su ayudante y compañero en sus documentaciones

⁷² Su columna puede ser consultada aquí: <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/02/nightcrawler-review-dan-gilroy-jake-gyllenhaal-rene-russo>

⁷³ Su columna puede ser consultada aquí: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/03/making-news-2>

⁷⁴ Su columna puede ser consultada aquí: <https://www.rogerebert.com/reviews/nightcrawler-2014>

nocturnas. Es así como Lou entra en contacto con Nina (Rene Russo), quien es la directora de un noticiero de poca monta, por lo que su trabajo ha quedado reducido a esforzarse en que su noticiero tenga más *rating* y así ella pueda conservar su empleo. A ella es a quien Bloom le ofrece sus grabaciones.

Me resulta interesante cómo se nos presenta el primer contacto entre Lou y Nina. Lou entra a las oficinas del noticiero para ofrecer una de sus grabaciones, de pronto, se detiene delante de una sala de edición, en su interior está Nina editando una noticia junto a un empleado del noticiero. Lou se queda de pie fuera de la oficina. Las paredes son transparentes, por esto podemos ver el reflejo de él en la puerta. Él puede verla incluso estando fuera. Él la mira a ella, y ella mira el monitor. De alguna manera, la composición de la toma da la impresión de que él se acerca a ella de forma predatoria. Quizá esto tenga relación con algo que el propio Jake Gyllenhaal comentó en una entrevista para el medio digital *HitFix*: “Dan [Gilroy] hablaba de él [Lou] como de un animal, ya sabes, toda su descripción de Lou es que él realmente era un animal y hablaba de cómo quería usar la topografía de Los Ángeles, quería que las cadenas montañosas jugaran un papel central en la película [...] que funcionaran como el descendimiento del reino animal en la metrópolis de L.A. durante la noche y que Lou es un animal, entonces decidimos, oh, él es un coyote” (Tp). Vemos cómo esta descripción del personaje encaja con la descripción de un depredador, específicamente, un coyote.



Fotograma de *Nightcrawler* (2014)

Una vez que Bloom le demuestra a Nina el buen trabajo que puede ofrecerle, él la invita a cenar, ella acepta su invitación como “una cortesía profesional”. Este es uno de los momentos de la película que enfatizaré dado que en esta secuencia Bloom se nos revela como violador. La secuencia inicia en el minuto 00:46:55 y

finaliza en el 00:53:16. Abre con la presentación de dos cuadros en una pared del restaurante mexicano al que Lou invitó a Nina⁷⁵. Uno de ellos representa un oleaje embravecido del mar, y la otra es una pintura de un hombre (que estereotípicamente puede ser pensando como un hombre mexicano, de piel morena, bigote, sombrero y zarape). Después vemos un plano general del restaurante. El lugar está tenuemente iluminado, por lo que parece un sitio oscuro con sombras. Los manteles y los sillones son de color rojo oscuro, esto oscurece aún más la toma. Vemos varios jarrones con flores amarillas, blancas, lilas y rosas. Una de las paredes del restaurante está decorada con grandes espejos. La escenografía contrasta los colores llamativos con la oscuridad. Este tono, de alguna forma llamativo y festivo, contrasta también con el tono apagado de la conversación entre Lou y Nina, más bien impera cierta incomodidad en ella. Los vemos ocupar una mesa de entre otras que podemos ver, después el encuadre se cierra y la cámara se coloca a la altura de la mesa que ocupan, mostrándolos en un primer plano. A pesar de ocupar la misma mesa, hay una marcada distancia entre ambos.



Fotogramas de *Nightcrawler* (2014)

Entonces él la adula con cumplidos extraños, diciéndole que le gusta el maquillaje oscuro de sus ojos y su olor. Ella intenta desviar la conversación hacia Lou, preguntándole de dónde es. Él ofrece una respuesta vaga, y de inmediato vuelve a centrarse en Nina. Después de que él habla extensamente sobre su propio trabajo y sus ambiciones profesionales, él le da a entender que quiere tener una relación sentimental con ella, propuesta que Nina evade de forma gentil pero contundente.

⁷⁵ Desde este momento inicia a escucharse una música típicamente mexicana, escuchamos instrumentos como la trompeta y la guitarra. Esta música no forma parte del *soundtrack* de la cinta que fue compuesto por el compositor estadounidense, James Newton Howard. Esta música se difumina pero no desaparece, pues el sonido que predomina es el del diálogo. También percibimos sonidos diegéticos como conversaciones indistintas entre el resto de comensales.

Al notar que esa aproximación no funciona, él procede a aleccionarla sobre los fracasos de su carrera y su inestable posición como directora del noticiero. Le recita una gran cantidad de información personal y profesional que él ha obtenido de una búsqueda en Internet. Le dice que seguirá siendo su proveedor de grabaciones siempre y cuando ella mantenga relaciones sexuales con él de manera constante. Ante esto, ella le deja claro que no desea mantener relaciones sexuales con él, entonces negocia ofreciéndole más beneficios dentro del noticiero. El rechazo que ella expresa ante esta amenaza es explícito. Busca otras salidas al chantaje, pero él no quiere más dinero o un cargo dentro del noticiero, él quiere sexo y para eso echa mano de la coerción y la amenaza.

A partir de este momento la estructura de la secuencia se convierte en una sucesión de planos y contraplanos de los rostros en primer plano de Lou y Nina. La secuencia adquiere la lógica visual de una batalla en la que hay acercamientos, ataques, contra ataques, retiradas, que concluye con el rostro de Lou sonriente y el rostro de Nina de incredulidad⁷⁶. Además, Lou acapara el tiempo de diálogo, él tiene el control al imponer su palabra a través de un extenso monólogo, no solo a Nina, sino a la audiencia. Además, Lou interrumpe a Nina. Ella inicia la pregunta: “¿Así que me estás amenazando...? Lou la interrumpe: “Estoy negociando...”, Nina: “¿Me estás amenazando con dejar de venderme [grabaciones]?”, Lou: “Esa es tu elección. El verdadero valor de un objeto es el precio que alguien está dispuesto a pagar. Tú quieres algo y yo te quiero a ti”, Nina: “Para follarte”, Lou: “Y como un amigo”, Nina: “Jesucristo, los amigos no presionan a los amigos para acostarse con ellos”, Lou: “De hecho, eso no es verdad, Nina, porque estoy seguro de que sabes, que un amigo es un obsequio que te das a ti mismo”.



Fotogramas de *Nightcrawler* (2014)

⁷⁶ La cinta fue fotografiada por el fotógrafo estadounidense, Robert Elswit, ganador de un Óscar por su trabajo en la cinta *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007).

Esta secuencia nos permite visualizar de forma clara que para que una violación sea cometida no hace falta que veamos el uso de fuerza física. En este caso, hay una clara manifestación de la categoría de Nicola Gavey (1992): *tecnologías de coerción heterosexual*, pues vemos a Lou conseguir acceso sexual a Nina, primero llevándole grabaciones, diciéndole que la admira a ella y a su trabajo, después procede a manipularla, chantajearla, él la investiga, busca sus puntos débiles para poder aprovecharse de ellos, y la acorrala en una posición en la que ella no pueda negarse a sus demandas.

Considero muy útil retomar la perspectiva de los tres columnistas que mencioné al inicio de este apartado, veamos cómo describe Jonathan Romney (2014) este momento: “En *una escena extraordinaria*, Lou la invita a cenar, negocia mejores condiciones y, como factor decisivo, insiste en que esta mujer considerablemente mayor se acueste con él; la barrera emocional (y edípica) entre los dos es horriblemente convincente” (Tp).

Veamos ahora cómo Anthony Lane (2014) describe la situación en la que Bloom pone a Nina en esta escena:

Lo más aterrador de todo es una cena romántica entre Lou y Nina, en la que disecciona su carrera y explica por qué, si quiere mantenerla viva, necesitará acceso exclusivo a su material y, por tanto, *lógicamente*, por qué debe acostarse con él. ¿Entonces tienen relaciones sexuales? Búscame. Esa es *la única zona de interés* de la que *Nightcrawler* se asusta, aunque *puedo imaginar* a Lou colocando la videocámara a la altura de una almohada y Nina saltando de la cama para editar los resultados. *El placer difícilmente sería el punto*. Russo, que es la esposa de Gilroy, es tan atractiva aquí como lo fue en *The Thomas Crown Affair*, pero *la seducción de Nina es aún más inquietante por estar atravesada por el miedo* (Tp, las cursivas son mías).

Lane tampoco nos deja claro en qué circunstancias una cena romántica resulta ser “aterradora”, ¿aterradora para quién, en todo caso?, ¿por qué una cena en la que la violación de Nina queda pactada es “romántica”? Cabría también preguntarse por qué una vez que él le ha recordado que su carrera se encuentra al borde del

colapso, por lógica, él le pedirá a cambio sexo, ¿para quién resulta lógica esa secuencia de pensamiento? Me resulta particularmente problemático que los eventos que quedan fuera de cuadro –es decir, las violaciones contra Nina– sean consideradas como una zona de interés en la que la cinta decide no entrar en un sentido representativo, sin embargo, la representación de estas violaciones es tan interesante que, si no las vemos, entonces las imaginamos.

Con respecto a esto, considero importante resaltar lo que Gilroy comentó sobre su cinta en una entrevista que mantuvo en octubre del 2014 con el director y crítico de cine, David Poland, para su medio digital *DP/30*. En un momento de la entrevista, Poland le pregunta por qué no vemos en la película los momentos de degradación sexual en la relación entre Lou y Nina, a lo que Gilroy respondió:

No quería añadir *la escena de sexo* porque sentí que lo que sea que mostráramos no se podría comparar con lo que la gente podría estar imaginando sobre lo que estaba sucediendo en esa relación. Es curioso, porque no es lógico, quizá pensar que hay una degradación sexual con lo que están haciendo o que Nina de alguna manera está siendo dominada sexualmente. En el curso de los ensayos entre Rene y Jake, estaban explorando ideas tan lejanas como quizá que ella le está leyendo cuentos antes de ponerlo a dormir, quiero decir, *no lo sabemos*. Él es un niño, y ciertamente el tono de voz que utiliza cuando empieza a hablar al respecto [quizá refiriéndose a la escena del restaurante descrita arriba] es imponente y autoritario, y podría pensarse que él la está dominando, y muy bien tal vez lo esté haciendo, pero pienso que hay otro lado del personaje que Rene y Jake estaban buscando, el cual es que él es una persona solitaria que quiere cierta apariencia de una relación. (Tp, el énfasis es mío).

En este sentido, resultan profundamente reveladoras las palabras de Gilroy, pues manifiestan la lógica sobre la representación de la violación que autoras como Higgings (1991); Projanksy (2001); Horeck (2004) y Russell (2010) han dilucidado, que es, como planteé en el capítulo I, que la violación contra las mujeres está inscrita y borrada a la vez, pues Gilroy inscribe la violación contra Nina al mismo tiempo que la suprime, argumentando que en realidad *no podemos saber* que lo

que está ocurriendo es una o varias violaciones. Y como bien lo ha señalado Higgings (1991), incluso aunque quiera argumentarse que el cine se caracteriza por ser una semiosis (casi) infinita, a ese infinito se le resta una significación, que es la violación. Es decir, parecería que tiene lógica que un hombre que ha amenazado con arruinar la vida y carrera de una mujer a la que le demanda mantener relaciones sexuales con él, en realidad le pida cuando están a solas que le lea un cuento para poder ir a dormir. Esta es una expresión de la lógica del infinito menos uno. Puede suceder *todo*, menos que él la viole.

En las palabras de Gilroy volvemos a ver cómo el violador es interpretado con condescendencia, pena y empatía, igual que ocurrió con el personaje de Noodles. En ambos casos se nos pide, de acuerdo a las lecturas expuestas, que comprendamos las inadecuaciones sociales de estos hombres, y que intentemos entender que no pueden actuar de forma diferente a cómo lo hacen. Además, el director expone en su argumentación la tendencia a preferir interpretaciones ambiguas ante estas agresiones, pues si bien reconoce que es factible pensar que Lou encuentra la forma de imponer sus condiciones y exigencias a Nina, también es factible pensar que Lou, en tanto personaje, tiene más lados igualmente factibles que es posible explorar. Tanto Higgings (1991) como Horeck (2004) han advertido cómo esta apertura interpretativa conlleva ciertos riesgos al momento de analizar cintas en las que ocurren violaciones contra mujeres, riesgos que en este caso, se manifiestan como encubrimiento del hecho de que Lou sea un violador.

La supresión de la violación inscrita en esta película, se manifiesta también en el hecho de que Gilroy la nombre como *escena de sexo*, es decir, que parecería que incluso si hubiera decidido rodar una escena de esta naturaleza, lo que veríamos desde el punto de vista de su director, sería sexo y no violación. Como hemos podido ver, esta lógica es la que sustenta muchos de los análisis que hace Neil Fulwood (2003) en su libro: *100 Sex Scenes that Changed Cinema*.

Retomando las palabras de Anthony Lane (2014) antes citadas, este columnista se decanta por resaltar el atractivo de Rene Russo y asegura que la seducción que emana su personaje queda enmarcada por el miedo que Bloom le provoca con sus amenazas, gritos e intimidación, casi como si el miedo exaltara

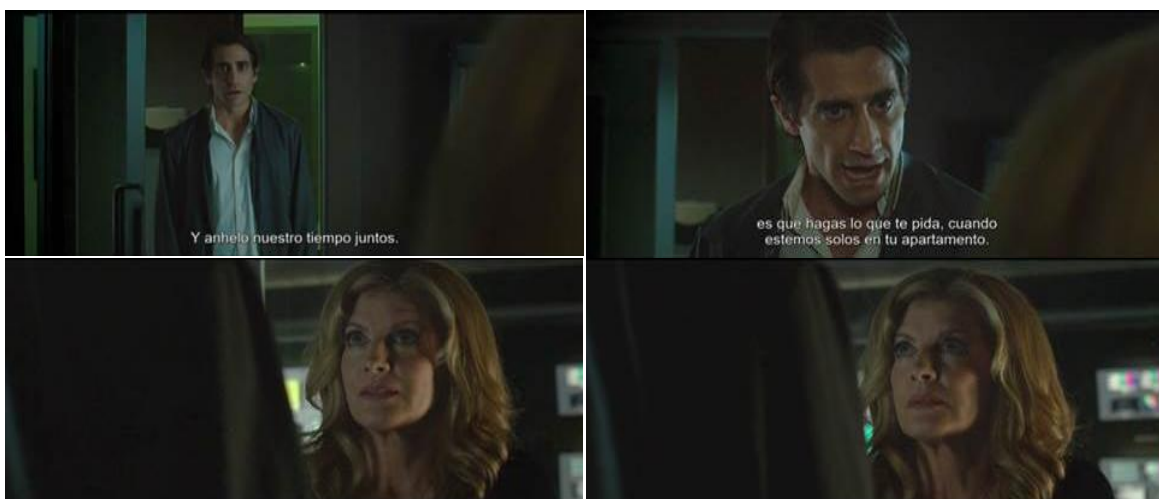
esa seducción, a pesar de que nunca vemos ninguna escena en la que haya algún indicio de seducción de parte de Nina hacia Bloom. ¿Por qué el miedo en esta mujer resultaría ser algo “seductor”? y, sobre todo, ¿para quién?

Esta cinta retrata eventos por los cuales los tres columnistas describen a Bloom como “sociópata”, simple y sencillamente porque eso es lo que él es. Sin embargo, Bloom también es un violador, pero sobre este hecho encontramos únicamente balbuceos, entre sus palabras pueden intuirse las repetidas violaciones que él comete contra Nina, pero simplemente no las nombran, como si el que estas violaciones no hayan sido representadas en la película los eximiera de semejante responsabilidad⁷⁷. Pero estas violaciones ocurren, y, de hecho, son la razón por la que los eventos de la película continúen ocurriendo, es decir, que él produzca y suministre de grabaciones sangrientas al noticiero de Nina. Tal y como Projansky (2001) lo ha explicado, la violación se convierte fácilmente en el motor narrativo de una gran cantidad de cintas, incluso aunque dichas agresiones no sean representadas ni nombradas. En este sentido, estas violaciones pueden entenderse, siguiendo nuevamente al autor Jason Mittell (2018), como *eventos narrativos importantes*, porque tienen un profundo peso en la causalidad de los acontecimientos de la película y, a pesar de eso, no se nombran en ningún momento en la cinta.

El siguiente momento de la cinta que quiero enfatizar es una secuencia (1:10:04-01:13:05) en la que Nina y Bloom discuten sobre el costo de una grabación especialmente violenta. Este momento no es mencionado por ninguno de los columnistas. Vemos a ambos quedarse solos en una cabina oscura en la que Bloom le está mostrando a Nina los últimos materiales que obtuvo. De pronto, él se molesta por tener que negociar dichos costos, y la amenaza con ir a otro noticiero cuando ella no acepta el precio que él pone a su grabación. Nina regatea otra cantidad, pero él la rechaza, asegurándole que esa grabación le garantizará un aumento prolongado de audiencia. Después, Lou le exige que se haga pública la autoría de sus grabaciones, que ella lo presente con otros ejecutivos del

⁷⁷ Rene Russo, la actriz que personifica a Nina, es la esposa del director Dan Gilroy. Cabría preguntarse qué tanto esto influyó en el hecho de que las violaciones que el protagonista comete contra Nina sean solo nombradas, pero no escenificadas en la cinta.

noticiero, y que él pueda intervenir en las decisiones sobre sus grabaciones⁷⁸, lo vemos caminar hacia Nina mientras le alza cada vez más la voz y le dice: “Ahora, cuando digo que quiero estas cosas, me refiero a que las quiero, y no quiero tener que pedir las de nuevo. Y la última cosa que quiero, Nina, es que hagas las cosas que te pido que hagas cuando estamos solos en tu apartamento, ¡no como la última vez!”. Durante todo este momento, la cámara permanece fija, es Lou el que marca el movimiento de acercamiento hacia Nina. Frente al enojo de Bloom, vemos en un contraplano el rostro y posición de Nina, quien está claramente intimidada y en un sentido tanto físico como simbólico, acorralada por él. En esta secuencia no se escucha ninguna música o sonidos diegéticos.



Fotogramas de *Nightcrawler* (2014)

Este es el otro momento en la cinta donde resulta explícito que Bloom es un violador, porque literalmente le está diciendo a Nina que tiene prohibido negarse, primero a tener sexo con él si es que quiere conservar su empleo, y segundo, porque le dice que ella no tiene permitido negarse a realizar las prácticas sexuales que él desee. Tanto Romney (2014) como Lane (2014) entienden que Nina está siendo intimidada, amenazada y obligada a mantener relaciones sexuales con Bloom, entienden que el vínculo que vemos entre ambos resulta chocante y que

⁷⁸ Las cuales, en principio, son solicitudes legítimas laboralmente hablando, sin embargo, en este caso, adquieren el matiz de ser medidas que él exige para restarle poder a Nina y para que él pueda producir su propio nicho de poder en el noticiero.

difícilmente puede vislumbrarse placer en esta relación⁷⁹. Pero no entienden a esto como violación ni a Bloom como violador y mucho menos, a Nina como una mujer que está siendo violada en repetidas ocasiones a lo largo de la cinta.

Es oportuno considerar lo que Higgins y Silver (1991) han resaltado sobre las representaciones de violaciones, que es que no se nos hace un llamado a preguntarnos por el contexto de la escucha y el habla. Es destacable que en las dos secuencias presentadas, el tiempo de diálogo esté saturado por el habla de Lou, y que Nina solo reaccione o responda a sus demandas o amenazas. Es claro también que Lou exige la escucha y obediencia de Nina, pero él no la escucha, en principio porque la entiende solo como un medio para obtener beneficios sexuales, económicos y de prestigio laboral. Lou monopoliza el habla pero se niega a la escucha. La perspectiva de Lou acapara toda la cinta.

La cuestión, hasta cierto punto tramposa, es que para Gilroy, Nina puede entenderse como sujeta equiparable a Lou en su capacidad para establecer un contrato del que ella se beneficia laboral y económicamente. Antes de que Lou iniciara el chantaje contra Nina, ella se nos presenta como una mujer fuerte, decidida, es la jefa de varios hombres, es exigente, precisa y ambiciosa con lo que quiere exhibir en su noticiero. Al final de la cinta, Nina es presentada como alguien que admira y complace a Lou. Después de que le lleva el cierre de una gran noticia violenta, ella le dice: “Estoy sin palabras, ¡esto es increíble! Quiero decir, solo, impresionante”, Lou: “Gracias”, Nina: “No, gracias a ti, gracias por traérmelo a mí”, Lou: “De nada”, Nina: “La quiero, obviamente”, Lou: “¿Cuánto la quieres?”, Nina: “Dímelo tu”. La última línea de diálogo de Nina es: “Creo que Lou nos ha inspirado a todos a llegar un poco más lejos”. Es decir, el personaje de Nina se desplaza de ser una directora de noticiero que puede llevar por su cuenta su trabajo, a adherirse a la lógica fría y empresarial de Lou, incluso cuando esa lógica ha implicado un detrimento de su persona. Destaca que al final no tengamos del

⁷⁹ El único que parece ver una relación menos traumática entre Nina y Bloom es Matt Zoller Seitz (2014), quien afirma que: “Ella le habla con franqueza a Lou desde el momento en que lo conoce, *sintiendo un espíritu afín*. (No tiene idea de cuán afines: pronto él la engatusará, la presionará e incluso la asustará para que desate su propio Lou interior) (La traducción y la cursiva son propias). Es difícil imaginar que la afinidad entre dos personas se obtenga a base de intimidaciones. Es un movimiento arriesgado plantear que, al final, Nina y Bloom son la misma persona, que en realidad ella siempre había albergado a su “Lou interior”, solo necesitaba un poco de amenazas para dejarlo salir.

todo claro qué sucede con Nina, aunque es posible pensar que una vez que Lou ha obtenido a base de chantajes poder al interior del mundo de los noticieros, puede mantener su éxito empresarial sin la necesidad de depender de Nina.

Es atinado recordar la crítica de Projansky (2001) a lo que le llama postfeminismo y a lo que Mardorossian (2002) llama feminismo postmoderno, pues desde esas posturas, es probable que se efectuaría una lectura diferente a la que yo presenté. Probablemente se argumentaría que Nina es una mujer de negocios que sabe usar su atractivo sexual para obtener beneficios económicos, estaría usando estratégicamente su sexualidad al aceptar libre y razonadamente mantener relaciones sexuales con Bloom en la búsqueda de su propio crecimiento profesional. No habría abuso de poder, solo libre elección. Ella no sería víctima de violación, sería una empresaria que se beneficia laboralmente de su “acuerdo” con Bloom. Pero los beneficios que ella pudo haber obtenido no suprimen las violaciones que Lou cometió en su contra. Y de hecho, Nina era perfectamente capaz de llevar su noticiero por su cuenta hasta que Lou apareció para imponer poco a poco sus demandas y parasitar el trabajo de Nina para su propio beneficio. Destaca además el hecho de que la cinta es negligente con el punto de vida de Nina, deja fuera la manera en la que tiene que enfrentarse al hecho de que debe seguir trabajando con el hombre que la viola.

Nightcrawler (2014) tuvo una buena recepción tanto de la crítica como de las audiencias, alabando especialmente la actuación de Jake Gyllenhaal, quien también produjo la cinta. El personaje de Lou fue bastante bien comprendido en tanto que se le entendió como “antihéroe”, quien salió victorioso de su camino ilegal, violento y engañoso hacia el éxito empresarial. Considero que esto tiene relación con que socialmente, y especialmente desde el cine, se promueve una simpatía, identificación o admiración por los hombres que cometen agresiones sexuales, como violaciones (Bourke, [2007] (2009); Bonorino, 2011; González, 2021). Bloom podrá ser un sociópata, pero en favor de la susceptibilidad de los columnistas mencionados (y de quienes los leen, sobre todo otros hombres), no lo llaman violador.

IV. La violación desde la mirada fílmica femenina

a. El silencio sistemático ante la violación. *The Assistant* (Kitty Green, 2019)

Sentí que los hombres malos ya habían tenido suficientes películas, ya sabes, suficiente tiempo en pantalla y era hora de hablar de las trayectorias de las mujeres, estaba específicamente interesada en lo que impide que las mujeres accedan a posiciones de poder.

Kitty Green, *Get Into Film*.

Es posible considerar a *The Assistant* (2019) como la primera cinta producida en Estados Unidos que narra una historia en relación con el caso de Harvey Weinstein que estalló en el 2017, por lo que es viable pensar que la directora australiana Kitty Green fue la primera en llevar a la pantalla acontecimientos relacionados con la explosión del movimiento #MeToo.

De hecho, durante una entrevista en el 2020 para el medio digital *Reclaim The Frame*, la productora y directora Mia Bays le preguntó a Green lo que pensaba ante el hecho de que su película sea considerada como la primera película sobre el #MeToo, a lo que respondió: “Creo que hubo algunos antes que nosotros, tal vez sí, tal vez no, tal vez llegamos bastante temprano. Hmm, no sé, no la llamaría así, quiero decir, estoy feliz de recibir cualquier etiqueta porque está explorando todo lo que el movimiento MeToo está explorando, pero no quiero limitarla a eso” (Tp).

Es cierto que previamente la actriz y directora italiana, Asia Argento, había escrito, dirigido y protagonizado la película *Scarlet Diva* (2000) en la que hay una escena que rememora la agresión sexual que sufrió por parte de Harvey Weinstein. Era un secreto a voces que esa escena hacía referencia a las acciones de Weinstein, pero debido a que aún no era masivamente acusado, en aquel momento Argento no lo señaló públicamente como su agresor. Considero que fue el contexto que permitió el estallido del #MeToo lo que posibilitó que ahora se relacionara, directamente, a *The Assistant* con las acciones del ex-magnate.

Si bien Green reconoció que su cinta estuvo nutrida por las mismas preocupaciones y exigencias provenientes del #MeToo, al mismo tiempo mantuvo una postura crítica al respecto, cuando le preguntaron sobre sus primeras ideas

sobre esta película, ella dijo en una entrevista con el medio *BUILD Series*: “Empezó con mirar mucha cobertura del MeToo y estar un poco decepcionada por la forma en la que las personas se centraban en los depredadores y el tipo de historias sensacionalistas, estaban menos interesados en el tipo de sistemas y estructuras más amplios que mantienen a las mujeres fuera del poder” (Tp). De ahí que ella haya preferido cambiar la perspectiva desde la que se estaba realizando esta cobertura mediática del #MeToo para proponer algo más. En la misma entrevista, la directora expuso que se proponía: “Explorar el sistema, en lugar de mirarlo de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba. Estudio un día en la vida de una persona que tiene el menor poder en una organización como esa” (Tp).

Pero incluso en este contexto, la película de Green tuvo problemas para obtener financiamiento, al grado de que ningún gran estudio proporcionó recursos para su realización. Fueron pequeñas compañías e inversiones privadas las que produjeron la cinta, Kitty Green dijo en una entrevista en el Film at Lincoln Center: “También nos asociamos con la Fundación de Mujeres de Nueva York y les donamos el 10% de las ganancias” (Tp).

The Assistant (2019) es el primer largometraje de ficción de Kitty Green y su segundo trabajo producido en Estados Unidos. Sus trabajos previos fueron el documental *Ukraine Is Not a Brothel* (2013), el cortometraje documental *The Face of Ukraine: Casting Oksana Baiul* (2015)⁸⁰ fueron producidos en Australia, y el documental *Casting JonBenet* (2017), fue su primera producción en Estados Unidos. Su más reciente película también es una ficción producida en Australia llamada *The Royal Hotel* (2023), la cual está basada en un caso real de dos mochileras estadounidenses que viajan y trabajan en Australia.

Ahora bien, es interesante hablar sobre cómo fue el proceso que llevó a Green a concebir la idea de *The Assistant* (2019); en la entrevista que mantuvo con Mia Bays para el medio Reclaim The Frame, la directora aseguró que durante su participación en el Festival de Cine de Sundance con el estreno de su documental *Casting JonBenet* (2017), personas de la prensa le preguntaron quien

⁸⁰ La directora pudo acercarse al contexto ucraniano debido a que su madre es de Ucrania y la propia Green habla ucraniano.

le daba las ideas para sus cintas, si era James Seamus o Scott McAuley, sus productores. Esto la llevó a cuestionarse si la industria del cine era un espacio para ella, dado que se preguntaba si alguna vez creerían en su capacidad creativa, esto la impulsó a conversar con amigas que también trabajan en la industria para conocer sus experiencias. Comenta que no sabía exactamente qué hacer con esta información: “Fui a un campus universitario en EE.UU. [a la Universidad de Stanford] porque en ese momento se hablaba de mala conducta [sexual] y estructuras de poder, y esas conversaciones se estaban dando en los campus universitarios antes del surgimiento del movimiento Me Too, cuando se volvió más común [...] Mi teléfono explotó con las acusaciones a Weinstein y todo cambió en ese momento, empecé a llamar a amistades, algunas trabajaban en la Weinstein Company” (Tp). Fue así como Green empezó a entrevistar a mujeres asistentes que trabajaban no solo en compañías dedicadas al cine, sino también en áreas de tecnología, ingeniería y finanzas. Usando como sustento estas entrevistas, Green concibió el guion de *The Assistant*.

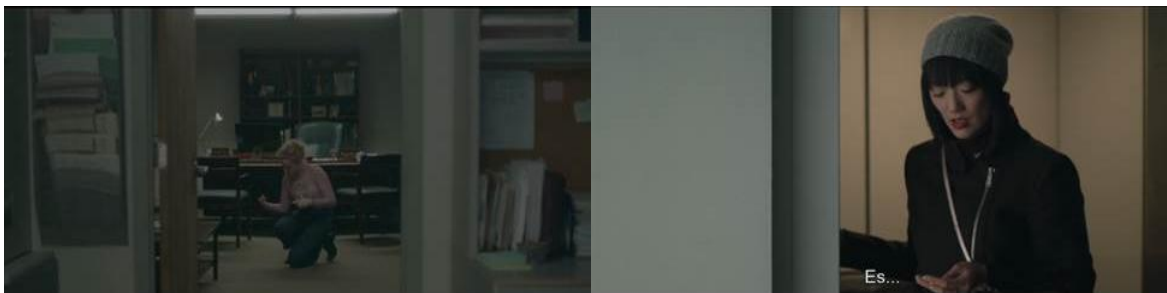
Ahora bien, esta película nos narra un día laboral en la vida de Jane (Julia Garner), una joven que trabaja como asistente en una compañía que se dedica a la producción de películas, su jefe –un personaje que no tiene nombre en la cinta– es un gran magnate de la industria fílmica. Jane es la primera en llegar y la última en irse. Entre sus labores de oficina están: sacar copias, responder el teléfono, organizar carpetas, repartir café y comida a sus compañeros, limpiar la oficina de su jefe, organizar sus medicamentos, cubrir a su jefe ante su furibunda esposa e incluso cuidar por ratos a sus hijos. A lo largo del día, Jane recopila trozos de información que la llevan a sospechar que su jefe tiene comportamientos indebidos con mujeres en su oficina. Entonces le asignan la tarea de capacitar a Sienna (Kristine Froseth) una joven mujer que será contratada como asistente, sin embargo, Jane sospecha que esta joven puede estar en peligro, por lo que se enfrenta a un trabajador de recursos humanos (Matthew Macfadyen) para tratar de advertirle lo que está sucediendo.

Cabe señalar que en esta cinta no vemos ninguna secuencia que exponga una violación. La lógica de esta película es distinta a las que analicé en el capítulo

anterior, pues a pesar de que la violación está elidida de su representación explícita, la cinta elude este evento porque quiere dar cuenta de cómo las agresiones sexuales están rodeadas de evasión, secretismo, silencio y complicidad. Es desde la perspectiva de Jane que alcanzamos a dilucidar algunas cuestiones que nos permiten pensar que alguna o algunas agresiones están teniendo lugar. Es decir, la violación está elidida pero no borrada, es Jane quien intenta señalarla y nombrarla, incluso ante los esfuerzos de otros personajes de ignorar lo que sucede, mirar a otro lado o dar por hecho este comportamiento, es Jane quien no permite que estos acontecimientos sean borrados de la historia.

En este sentido, es importante también que Green haya decidido no darle ningún momento en pantalla al jefe de la compañía, solo escuchamos su voz en algunas ocasiones, pero él no aparece. Quizá esto tuvo que ver con el hecho de que Green considerara que los hombres malos ya habían tenido suficiente tiempo en pantalla y con que la cobertura mediática del #MeToo se centrara en los depredadores.

Algo más que es destacable, es la forma en la que Green expone una especie de rompecabezas a partir de momentos puntuales de la cinta en los que pueden verse cómo Jane detecta circunstancias que la hacen sospechar del mal comportamiento de su jefe. Destaco cuatro de estos momentos. El primero ocurre mientras está limpiando la oficina de su jefe y encuentra un pendiente en el suelo, lo recoge y lo guarda, más adelante vemos que le entrega el arete a otra mujer quien no sabe qué decir y solo balbucea un par de palabras.



Fotogramas de *The Assistant* (2019)

También podemos ver que una joven y hermosa mujer está esperando ser recibida por el jefe de Jane, quien la atiende en su oficina. Por otro lado, mientras Jane está revisando información relacionada con pagos, descubre que hay dos

cheques que fueron expedidos con la cantidad a pagar, pero que no tienen nombres de destinatarios, llama a alguien para señalar esta inconsistencia y la voz de hombre al otro lado de la línea le dice: “Ignóralo, él sabrá”⁸¹.



Fotogramas de *The Assistant* (2019)

Después, vemos la llegada de Sienna a la empresa, una joven mujer quien, supuestamente, será contratada para ser asistente en la oficina, firma su contrato y después es llevada por Jane en un taxi a un hotel. Durante el trayecto descubrimos que Sienna es de Idaho y que ahí trabajó como mesera, pero que también ha trabajado haciendo cine. Después de dejarla en el hotel, Jane vuelve a la oficina.



Fotogramas de *The Assistant* (2019)

Entonces nos percatamos de la ausencia del jefe, pues no está en la oficina para recibir, a quienes parecen ser, otros empresarios del cine, estos hombres se van muy molestos porque no fueron atendidos. Después, la esposa del jefe llama a la oficina porque no puede localizarlo, quiere hablar con Jane para exigirle que le diga dónde está su marido, escuchamos la voz de la esposa al otro lado de la línea gritando: “¡Dime dónde está y con quién!”, a lo que Jane sólo puede decirle

⁸¹ Es probable que esta escena tenga relación con algo que las periodistas Jodi Kantor y Megan Twohey revelaron en el artículo que publicaron en el 2017 sobre la investigación que realizaron sobre Harvey Weinstein, pues mencionaron que tanto en Miramax como en la Weinstein Company, existía una larga tradición de ofrecer y dar pagos a las víctimas de Harvey Weinstein a cambio de su silencio.

que no sabe dónde está. Momentos después, otro grupo de personas entra a la oficina del jefe, al parecer tienen una cita con él, pero les informan que no está. Se enteran que la nueva asistente fue llevada al Hotel Mark, las personas en la oficina de inmediato entienden lo que está sucediendo y hacen los siguientes comentarios: “Es como la vez en Cannes”; “Fue en Londres”; “Recuerdo dónde fue, Cannes”.

Al escuchar estos comentarios, parece que Jane también comprende lo que está sucediendo, por lo que se sienta un momento, pensativa en su escritorio, para después tomar su abrigo, su bufanda y salir del edificio. Se dirige al edificio contiguo y la vemos ingresar a la oficina de recursos humanos, donde es atendida por un hombre llamado Wilcock. Es aquí cuando inicia la secuencia que analizaré (00:47:27–00:58:08), la cual está construida en su totalidad mediante planos y contraplanos utilizando la cámara fija, sin música extradiegética⁸², escuchando más bien sonidos típicos de un ambiente de oficina, como teléfonos sonando a la distancia. Vemos a Jane entrar a la oficina, él la hace esperar un momento y después le indica que puede entrar, la invita a tomar asiento y a ponerse cómoda. En este primer momento Wilcock parece atento, diciéndole que él está ahí para escuchar lo que sea que tenga que decirle. Ella comienza a hablarle de Sienna, diciéndole que es muy joven y bonita, que trabajaba como mesera y que ahora su jefe la ha empleado como asistente, mientras, él toma notas en una libreta. Él le pregunta: “¿Y?”, a lo que Jane le responde que Sienna no tiene experiencia para lo que fue empleada y que al llegar fue alojada en un hotel, enfatizando que es demasiado joven. Él quiere saber si esa joven ha manifestado alguna conducta que pueda dañar a la compañía, a lo que Jane le responde que no se trata de eso, sino de que al parecer su jefe y Sienna estaban en el mismo hotel en el tiempo en que él estuvo ausente de la oficina.

Entonces él comienza a hacer preguntas para poner en duda lo que Jane le está diciendo, ella le pregunta angustiada: “¿Qué podemos hacer?”, a lo que él responde: “¿Sobre qué?”; ella replica, casi desesperada: “Sobre la chica”. Él continúa desestimando lo que Jane fue a decirle, ella le cuenta sobre el hallazgo

⁸² Más que un *soundtrack*, Tamar-kali se encargó del diseño de sonido para esta cinta. No escuchamos ninguna clase de música durante toda la película.

del arete que una mujer fue a buscar después. De pronto él tiene que atender una llamada, bromea con alguien al otro lado de la línea y después de colgar vuelve a hablar con Jane. A partir de este momento él empieza a bombardearla con preguntas sobre su vida académica, profesional y personal, ella le dice que su intención es convertirse en productora, él le dice que parece ser una mujer lista y capaz, ante lo que él le increpa: “¿Por qué quieres tirarlo todo a la basura por esta mierda?”. Los ojos de Jane empiezan a llenarse de lágrimas –lágrimas que, sin embargo, no vemos ser derramadas– mientras él le dice abiertamente que muchas personas están esperando la oportunidad de trabajar en esa compañía, peleando el puesto de Jane. Le dice que no entiende cómo al tener un puesto tan demandado está ella quejándose solo porque siente celos de que la nueva asistente “reciba más atención”. Ella responde: “No estoy celosa, solo estaba preocupada por la chica...”, él la interrumpe: “Es una mujer, una mujer adulta”, ella replica: “Lo siento, sí”, entonces él le espeta: “¿Crees que una mujer adulta no puede tomar sus propias decisiones?”, ella replica: “Nunca dije eso”, él continúa presionando: “¿Porque es mesera?”, ella responde: “No, yo no dije eso”.

Al notar su expresión, él le acerca la caja de pañuelos de su escritorio y le dice que él puede levantar la queja que ella solicita pero, básicamente, le dice que si levanta la queja, ella perderá su empleo. Entonces ella declina levantar la queja, él arranca la hoja en la que hizo sus notas, la arruga y la lanza al bote de basura. Jane se levanta y se dirige a la puerta para salir de la oficina, mientras él le dice: “No creo que tengas nada de qué preocuparte, no eres su tipo”. Cuando Jane vuelve a la oficina, descubrimos que Wilcock ya ha informado a su jefe sobre la queja que ella intentó interponer.

Destaca que durante toda la secuencia, no veamos a Jane y a Wilcock en la misma toma, como dije, la secuencia se basa en planos y contraplanos, por lo que no comparten en ningún momento el espacio diegético de la película⁸³. Es probable que esto refleje el hecho mismo de que ambos personajes no están tampoco en la posibilidad de compartir un espacio de diálogo verdadero, pues ella

⁸³ La cinta fue fotografiada por el fotógrafo australiano, Michael Latham, quien ha trabajado con Green desde su primera cinta, *Ukraine Is Not a Brothel* (2013).

en realidad no fue escuchada, dado que él no está ahí para escucharla, sino para intimidarla y en última instancia, ignorarla.



Fotogramas tomados de *The Assistant* (2019)

Jane regresa a la oficina y sus dos compañeros la miran con desaprobación. Uno de ellos le dice: “Sabes que cuentas con nosotros, ¿verdad? Siempre ven con nosotros primero”. Jane se sienta en su escritorio y recibe una llamada de su jefe, cuya voz escuchamos al otro lado de la línea, diciéndole las primeras palabras que él le dirige: “No voy a gritarte, ¿te estoy gritando? No, porque ni siquiera vale la pena hacerlo, porque no tienes la maldita cortesía de primero hablar conmigo sobre cualquier fantasía que inventas. Quiero preguntarte, ¿quieres conservar tu empleo?” a lo que ella responde: “Sí”, él continúa: “Bien. Entonces mándame una maldita disculpa” y él cuelga el teléfono. Entonces Jane le escribe un correo electrónico a su jefe, con la asesoría de sus dos compañeros, en el cual le dice que ella exageró, reconoce que no tiene el lugar para cuestionar sus decisiones y le agradece que pueda conservar su empleo. Casi de forma instantánea, ella recibe una respuesta de su jefe, en la que puede leerse: “Lo siento. Eres buena. Eres muy buena. Soy rudo contigo porque voy a hacerte estupenda”.

Podemos darnos cuenta de que ya se ha hecho de noche y, de pronto, vemos a Sienna, a quien sus compañeros le han asignado un escritorio delante de Jane y a quien le pide ayuda debido a que no sabe usar los teléfonos. Jane le pregunta si está bien. Sienna se queda revisando unas carpetas, notamos que

está aburrida porque no está interesada en lo que está leyendo, ante lo que Jane le dice que ya puede irse a su casa. Poco después vemos a otra joven ser dirigida a la oficina del jefe donde él la recibe y se queda a solas con ella. Ya entrada la noche, Jane sigue en la oficina, entonces su jefe le comunica mediante su interlocutor: “No te necesito, puedes irte”. Las últimas personas que seguían trabajando también dejan la oficina. Vemos a Jane con una expresión pensativa al darse cuenta de que en la oficina solo permanecerán su jefe y la joven. Ya en su camino de salida, otra mujer le dice a Jane mientras van en el elevador: “No te preocupes, ella obtendrá más que él, créeme”. Vemos a Jane sentarse en una cafetería delante del edificio en el que trabaja, desde ahí, no puede evitar observar la ventana de la oficina de su jefe, finalmente se levanta y se va.

Ahora bien, es bastante atinada la forma en la que la columnista Zoe Kurland (2020) habla sobre esta película al escribir:

The Assistant es una película silenciosa. El ambiente silencioso del lugar de trabajo de Jane te obliga a escuchar con atención e incluso, a veces, a esforzarte por escuchar lo que nunca escucharás. La directora Kitty Green se asegura de que se nos escape una conversación cara a cara durante la mayor parte de la película. Aprendemos que el silencio siempre dice mucho (Tp).

Además de ser una película silenciosa, destaca que estemos ante una cinta que expone atinadamente lo que significa que un lugar sea totalmente impersonal, espacios blancos, grises, transparentes, con escritorios, computadoras, fotocopadoras, carpetas, teléfonos, sillas, lápices, lámparas, el espacio de una pequeña cocina, estamos ante una realidad laboral en que las personas se hablan sin prácticamente mirarse, en que las palabras de cortesía pertenecen más al protocolo que a la intención, y en la que parece normal que Jane desayune, almuerce, coma y cene en la oficina⁸⁴. Nos damos cuenta de que es entre este

⁸⁴ De hecho, la columnista Stephanie Zacharek (2020) apunta que si bien la cinta trata sobre los abusos sexuales al interior de la industria del cine, también hace una potente crítica al mundo laboral al que se enfrentan las personas más jóvenes (<https://time.com/5770117/kitty-green-the-assistant-review/>). De hecho, como nota personal, puedo decir que fue esta clase de trabajo tan monótono pero, a la vez tan demandante, lo que me hizo conectar en primer lugar con la película, al reconocer que yo misma me

silencio y apatía que una red de secretos a voces puede construirse.

Nos percatamos de que todas las personas que trabajan allí saben lo que su jefe hace dentro y fuera de su oficina cuando pasa tiempo a solas con jóvenes mujeres que están buscando una oportunidad de entrar a la industria del cine, al grado incluso de saber a “qué tipo” de mujeres agrede sexualmente. Es importante destacar que Kitty Green nos está exponiendo que tanto hombres como mujeres sustentan y reproducen esta cultura del silencio, desinterés, apatía y complicidad, debido a que enfatiza el carácter sistemático de este silencio y convencimiento de que las mujeres agredidas serán, en realidad, quienes obtengan beneficios a costa del jefe. Incluso la propia Jane, quien muestra genuina preocupación por estas mujeres y que intenta alertar a la compañía de lo que está sucediendo, es orillada –mediante intimidación– a declinar de presentar una queja, por lo que la obligan a ser cómplice de lo que quiere denunciar.

Me interesa destacar algo más sobre esta secuencia, que es el momento en el que Wilcock le dice a Jane que Sienna no es una *chica*, sino una *mujer adulta*, le cuestiona si está poniendo en duda la capacidad de Sienna de tomar sus propias decisiones, dando a entender que Jane está teniendo una actitud que infantiliza a Sienna, que tiene además tintes clasistas, al preguntarle si cree que no puede hacer el mismo trabajo que ella sólo porque Sienna fue mesera. No cabe duda de que en esta increpación a Jane, estamos ante una clase de narrativa que Projansky (2001) llama postfeminismo y que Mardorossian (2002) llama feminismo postmoderno, en la que prevalece la noción de que las mujeres tienen siempre capacidad de agencia y libre elección. Es a partir de esta narrativa que Wilcock obvia las claras diferencias de poder que existen entre Sienna y el jefe de la compañía, dando a entender que incluso siendo ella una muy joven mujer, bonita, sin experiencia ni preparación previa para el trabajo para el que la contratan, que ha llegado sola desde su ciudad natal y a quien hospeda en un lujoso hotel, tiene la capacidad de pactar en igualdad de condiciones con el jefe de la compañía.

encontraba en una dinámica laboral como la de Jane en el momento en el que vi la película poco después de su estreno.

Considero que la cinta de Green expone lo decisiva que puede ser la perspectiva de las mujeres, dado que no es casualidad que sea una joven mujer, Jane, quien tenga la capacidad y empatía de ver a otras jóvenes mujeres, ella las mira, y es en esa medida que estas jóvenes existen dentro de la película, desde la perspectiva de cualquier otro personaje de la cinta, estas mujeres habrían pasado totalmente desapercibidas.

b. Las estrategias para hablar de la violación. *Never Rarely Sometimes Always* (Eliza Hittman, 2020)

Siento que no hay justicia en este mundo para las mujeres que dan un paso al frente y hablan sobre quién, ya sabes, quien... quien, ya sabes, quien... ya sabes... yo introduje al principio todos estos tipos de personajes misteriosos que podrían ser el padre [...] y nunca lo revelo y esa fue una elección [...] ella nunca lo nombra, y esa fue una elección importante porque simplemente no creo que las mujeres tengan ninguna confianza en la justicia.

Eliza Hittman, *Film Independent*.

Bien puede decirse que la directora Eliza Hittman ha enfocado sus primeras tres películas en personajes muy jóvenes que descubren, exploran y padecen el proceso a través del cual desarrollan su sexualidad, deseo y placer. En su primer largometraje, *It Felt Like Love* (2013), vemos a una adolescente que se empeña en “perder” su virginidad, en su siguiente proyecto, *Beach Rats* (2017), Hittman explora el deseo homosexual de un joven mientras se presenta como heterosexual frente a sus amistades. Finalmente, su tercera cinta, *Never Rarely Sometimes Always* se estrenó en el Festival de Cine de Sundance el 24 de enero de 2020, la cual presenta la gran dificultad de una adolescente para acceder a un aborto. Con este trabajo, ganó el Oso de Plata al Gran Premio del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Berlín en el 2020.

Esta cinta nos cuenta la historia de Autumn (Sidney Flanigan), una joven de 17 años que trabaja, junto con su prima Skyler (Talia Ryder), como cajera en un supermercado en una pequeña localidad rural de Pennsylvania. Cuando Autumn se entera de que está embarazada, investiga por Internet dónde puede acceder a un aborto, pero descubre que en su ciudad el procedimiento solo se realiza si es consentido por su padre o madre. Cuando Skyler se entera del embarazo de Autumn, roba dinero de la caja del supermercado en el que trabajan, empaican

algunas cosas en una maleta y se dirigen a Nueva York a una clínica en la que Autumn pueda acceder a un aborto. Durante su viaje, varios imprevistos provocan que ambas tengan que tomar duras decisiones para lograr su cometido.

Ahora bien, ocurre algo muy particular con esta película, pues Hittman se adentró –sin realmente pretenderlo y en realidad por coincidencia– en el debate que surgió en el 2017 en respuesta a la firma de Donald Trump de un decreto que restituía la prohibición de otorgar financiamiento internacional a instituciones no gubernamentales que se dedican a ofrecer servicios relacionados con el acceso a la interrupción de un embarazo. Sin embargo, Hittman llegó a esta historia a través de otro camino, pues durante una entrevista en el Film at Lincoln Center expuso que, mientras editaba su primera película en el 2012, se enteró de la muerte de Savita Halappanavar, una mujer irlandesa de origen indio a quien se le negó un aborto para poder salvar su vida. En un inicio, Hittman pensó en hacer una película que se desarrollara en Irlanda, pero consideró complicado obtener financiamiento, finalmente la BBC se involucró en la producción de su cinta, pero la BBC le comunicó a Hittman que prefería que la historia se desarrollara en Estados Unidos. Para cuando su segunda cinta fue estrenada, Donald Trump ya había llegado a la presidencia. Incluso la propia Hittman comentó en esta misma entrevista: “A menudo las personas preguntan si la cronometramos, y es como, no, es solo la desafortunada realidad en la que vivimos” (Tp).

En este sentido, me parece crucial que el columnista Mark Kermode (2020) hiciera una conexión entre esta cinta y *The Assistant* (2019) cuando expuso: “El drama de Hittman puede ser ficticio, pero está firmemente arraigado en una investigación factual. Al igual que el estreno actual de Kitty Green, *The Assistant*, todo en *Never Rarely Sometimes Always* tiene una veracidad objetiva” (Tp). Efectivamente, Green entrevistó a mujeres que trabajaban como asistentes y Hittman recorrió físicamente el camino de la protagonista al viajar de Pennsylvania a Nueva York, en donde acudió a clínicas donde se ofrecen servicios de salud reproductiva. Otra similitud importante entre ambas cintas es el silencio, la economía del diálogo, la ausencia de música y la prevalencia de un diseño de sonido propio del ambiente en el que ocurren los eventos de las películas: oficinas,

calles, autobuses, metro. Con respecto a esto, el columnista Peter Bradshaw (2020) comentó que los eventos de la película ocurren prácticamente en silencio a través de una “tensión sin palabras” (Tp).

Ahora bien, durante su promoción y estreno, esta cinta fue descrita en algunas reseñas como un *abortion drama*; Bradshaw (2020) asemejó esta película con cintas como *Juno* (2007), *4 meses, 3 semanas, 2 días* (2007) y *Vera Drake* (2004), pero al mismo tiempo argumentó que *Never Rarely Sometimes Always* desarrolló el tema del aborto de una forma, quizá poco convencional con relación a otras películas que tratan sobre la misma cuestión.

Por otro lado, Kermode (2020) admite que, si bien esta cinta se centra en el debate sobre los derechos reproductivos de las mujeres, al mismo tiempo considera que en ningún momento esta película “se siente polémica”, lo que, definitivamente, no es lo mismo que decir que esta cinta sea apolítica. Frente a las interpretaciones de estos dos columnistas, puedo decir que en tanto que es cierto que esta película puede ser entendida como una historia sobre el aborto y los predicamentos en los que las mujeres, sobre todo las mujeres jóvenes, se ven envueltas debido a las políticas cada vez más restrictivas para acceder a la interrupción de un embarazo en Estados Unidos, considero que en realidad la esencia de la película puede encontrarse en la letra de la canción con la que la protagonista abre la película:

He makes me do things I don't wanna do, / he makes me say things I don't wanna say, / and I ended up trying to break away, / no, I can't stop saying that I adore him, / can't stop doing things for him. / He's got the power of, power of love over me. / And he makes me stay when I don't wanna stay, / he makes me say things I don't wanna say, / and I ended up trying to break away, / no, I can't stop saying that I adore him, / can't stop doing things for him. / He's got the power of, power of love over me. / He's got the power, the power of love over me⁸⁵.

⁸⁵ La canción se titula *He's Got the Power* fue escrita por Ellie Greenwich y Tony Powers y lanzada en 1963 por la banda femenina neoyorkina, *The Exciters*, la cual fue propuesta por la actriz protagonista, Sidney Flanigan. El *soundtrack* de la cinta fue compuesto por la cantante y compositora estadounidense, Julia

De acuerdo con la columnista Manohla Dargis (2020): “Autumn canta, se atreve a hacerlo sola en el escenario y convierte un hosanna pop de 1963 en algo cercano a una protesta triste” (Tp). Protesta en el sentido en el que está cantando ante un público una interpretación propia de la posición que ocupa, una posición que justamente parece producirle tristeza, y que aun así exhibe y concluye incluso después de ser llamada “puta” por un sujeto de la audiencia.



Fotogramas de *Never Rarely Sometimes Always* (2020)

Recurriendo a esta canción como precursora de la historia, podemos notar que durante toda la cinta hay hombres en su vida, tanto conocidos como desconocidos, que la empujan a hacer cosas que no quiere hacer. De ahí que, durante los primeros minutos de la película, antes de revelarnos el hecho de que Autumn está embarazada, Hittman se asegure de presentarnos el ambiente en el que Autumn desarrolla su vida, pues vemos cómo la agreden verbalmente mientras canta en el concurso de talentos de su escuela, cuando un sujeto del público le grita “¡puta!”. Después, mientras está con su madre, hermanas, prima y padrastro cenando en una pizzeria, vemos la frialdad (casi desprecio) con la que la trata su padrastro, y un joven (al parecer el mismo que la insultó mientras cantaba), a quien ella le vierte agua en la cara antes de irse por haberla acosado sexualmente. En otro momento, vemos cómo su jefe en el supermercado, sujeta y besa las manos de Autumn y Skyler cuando ambas le entregan las ganancias del día a través de una delegada rendija de su oficina. Este ambiente es a lo que el columnista Andrew Barker (2020) describe como la “claustrofobia de su ciudad natal” (Tp).

Nos percatamos de que Autumn está embarazada cuando ella mira su reflejo en un espejo de su habitación y observa (mos) su vientre abultado, además

Holter. Aunque la música que menciono en este apartado corresponde a canciones previamente estrenadas y no tal cual a alguna pieza compuesta por Holter.

de que manifiesta no sentirse bien últimamente. Debido a esto decide acudir a un pequeño centro de salud para hacerse una prueba de embarazo, la cual resulta positiva. Poco después regresa a este centro de salud donde le realizan un ultrasonido, le informan que tiene 10 semanas de embarazo (este dato será crucial en la historia), la mujer que le realiza el ultrasonido le expone el sonido de los latidos del feto diciéndole: “este es el sonido más mágico que escucharás jamás”, ante esto vemos el rostro preocupado de Autumn. Después, la mujer que la atendió en su primera visita, al darse cuenta de que Autumn considera acceder a un aborto, le muestra un video de propaganda en el que un hombre define el aborto como un “asesinato”. Entonces ella vuelve a casa e investiga por Internet los sitios en los que puede acceder a un aborto, y es cuando descubre que en su localidad solo se puede acceder a este servicio con la autorización del padre o madre. Ante esto, Autumn toma muchas pastillas de vitamina C e incluso se golpea a sí misma en la zona del abdomen hasta dejarse moretones.

Ahora bien, una vez que Skyler se entera de que su prima está embarazada (Autumn no se lo dice, ella lo deduce al verla vomitar en el trabajo y notar que su sostén le deja marcas debido al crecimiento de sus senos), y robe el dinero, salen juntas muy temprano al día siguiente a abordar un autobús en dirección a Nueva York. A partir de este momento, enfrentan una serie de complicaciones. Primero, las hacen trasladarse a otro autobús. A bordo de él un hombre joven, pero mayor que ellas, llama –más bien, demanda– la atención de Skyler al tocarle el brazo. Este sujeto se presenta como Jasper. Él pretende invitarlas a un evento de música en vivo, pero Skyler le responde que estarán muy ocupadas una vez que lleguen a Nueva York. El sujeto le pide a Skyler que le dé su teléfono en caso de que cambien de opinión. Es importante tener muy presente a este personaje, más adelante veremos por qué.

Una vez que Autumn y Skyler se las arreglan para llegar a la clínica ubicada en Brooklyn, le informan, después de un ultrasonido, que su embarazo es de 18 semanas, no de 10, como le habían informado en el centro de salud de su localidad. Le dicen que en esa clínica solo se realizan abortos de hasta 12 semanas de gestación, por lo que es redireccionada a otra clínica en Manhattan.

Así que, de pronto, se ven obligadas a prolongar su viaje un día más. Ya que no tienen donde pasar la noche, se quedan en la estación de autobuses, pero las desalojan a la hora del cierre, por lo que van al metro para pasar la noche en otro lugar. Hay un momento en el que viajan en un vagón en el que no hay nadie más que ellas y un hombre que mira de forma lasciva a Autumn. En ese momento él se baja el cierre del pantalón y empieza a masturbarse, por lo que Autumn despierta a Skyler y salen del vagón cuando se detiene en la estación; al bajar, Autumn le levanta el dedo de en medio a este sujeto mientras tiene una expresión de asco y enojo. Pasan el resto de la noche viajando en metro hasta llegar a la clínica en Manhattan al día siguiente.

Después de pagar el procedimiento usando el dinero que les quedaba, Autumn entra a otra oficina donde una mujer que se presenta como Kelly, su consejera, la recibe. Cabe señalar que esta mujer es una trabajadora social en la vida real y que fungió como asesora de la cinta⁸⁶. A partir de este momento da comienzo a la que considero la secuencia más relevante de la cinta debido a que en ella se expone la reacción de Autumn cuando es cuestionada por su seguridad en términos de relaciones de pareja y sexuales. Esta secuencia ocurre entre los minutos 00:55:18–01:04:38. Al inicio vemos planos y contraplanos tanto de Autumn como de Kelly, pero a partir del minuto 00:57:49, la cámara permanece fija en un primer plano del rostro de Autumn, vemos este primer plano estático durante el resto del tiempo que dura la secuencia.

⁸⁶ Es bastante destacable que esta secuencia tenga la misma estructura que la secuencia que analicé de la cinta *The Assistant* (2019) en el apartado anterior: dos personas hablando en una oficina, cada una en un extremo de un escritorio, solo que en la cinta de Green es un hombre y una joven quienes interactúan, y en la cinta de Hittman es una mujer quien habla con una joven, esto hace la diferencia en la naturaleza de la secuencia. Si bien en ambas secuencias ni Jane ni Wilcock, ni Autumn ni Kelly aparecen en el mismo encuadre, debido a su lógica de plano/contraplano, es relevante exponer que en las secuencias en las que Autumn está pasando por el procedimiento de aborto, Kelly está con ella, la toma de la mano y muestra gestos de ternura hacia ella cuando es anestesiada durante la segunda parte del procedimiento.



Fotograma de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

Después de hacerle algunas preguntas a Autumn con relación a su embarazo, Kelly le informa que debido a que se encuentra en el segundo trimestre de embarazo, el procedimiento de aborto deberá realizarse en dos días, debido a que primero se necesita dilatar el cuello uterino y al día siguiente concluir el procedimiento. También le hace preguntas con relación a su decisión de terminar su embarazo, pues quiere asegurarse de que no está siendo forzada a concluirlo. Le pregunta dónde planea pasar la noche, pues en caso de no poder pagar un hotel, le informa que ella puede ayudarla a buscar alojamiento con organizaciones de personas voluntarias, pero Autumn se niega a acceder a este apoyo⁸⁷.

Kelly continua el interrogatorio, quiere saber si alguien acompaña a Autumn y si esa persona ha sido de apoyo para ella a lo que ella responde que sí. Le realiza un breve historial médico. Después le hace preguntas relacionadas con su vida sexual. Una vez concluida esa parte del interrogatorio, Kelly le dice a Autumn que le hará preguntas sobre sus relaciones personales, debido a que éstas pueden tener alteraciones en su salud. Le advierte que las preguntas pueden ser bastante personales y que solo debe responder con las opciones: nunca, raramente, algunas veces, siempre. A partir de este momento en cuando la cámara permanece fija en un primer plano del rostro de Autumn, escuchamos la voz de Kelly de fondo mientras le realiza las preguntas, no hay ninguna clase de música que acompañe esta secuencia, los tonos de la secuencia son fríos, bastante neutrales propios de espacios burocráticos.

⁸⁷ La directora, Eliza Hittman, aseguró que dichas organizaciones de personas voluntarias son reales, que no tienen ninguna clase de infraestructura institucional, son más bien grupos de mujeres que ofrecen asistencia y alojamiento a mujeres que acuden a la clínica en Manhattan a interrumpir un embarazo.



Fotograma de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

La primera pregunta es: “¿En el último año, tu pareja se ha negado a usar un condón?”, Autumn, nerviosa responde: a veces. Kelly continua: “¿Tu compañero se mete con tu control natal o intenta dejarte embarazada cuando no quieres estarlo?”, Autumn se limpia la garganta y responde: “nunca”. A continuación, le pregunta: “¿Tu pareja te ha amenazado o te ha asustado?”, ante esta pregunta, Autumn baja la mirada y vemos que su rostro empieza a dar señales más visibles de alteración.



Fotograma de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

Ella responde a la pregunta con otra pregunta: “¿Por qué me preguntas esto?”. Kelly le responde que quiere asegurarse de que ella está a salvo. Le repite la pregunta: “¿Tu compañero te amenaza o te asusta?”, a lo que ella responde titubeante: “raramente”. Después Kelly pregunta: “¿Tu compañero te ha golpeado, abofeteado o te ha lastimado físicamente?”, Autumn vuelve a bajar la mirada, se queda callada por un rato, ante lo que Kelly le repite la pregunta. Vemos que ella desvía la mirada y sigue sin responder, ambas acciones son respuestas claramente disociativas.



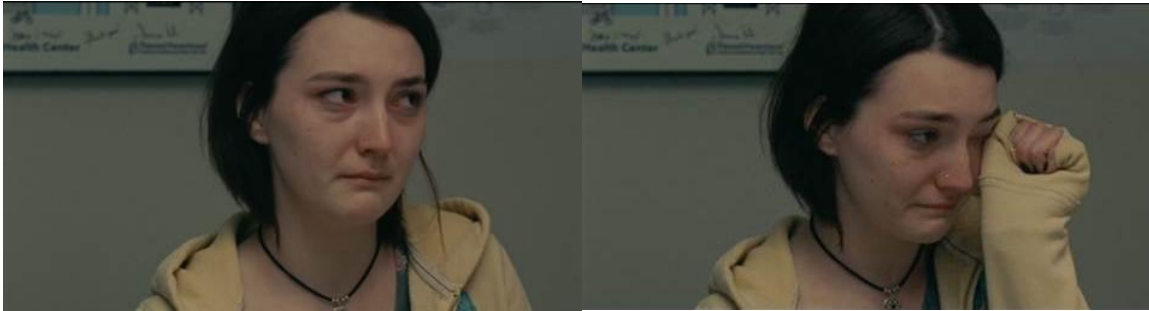
Fotograma de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

Al notar que no obtiene una respuesta, Kelly reformula la pregunta: “¿Alguien te está haciendo daño?”, Autumn balbucea la respuesta: “algunas...” (some...) para volver a bajar la mirada. Es probable que en este momento ella esté intentando pronunciar la palabra “sometimes”, o bien, dado que la pregunta indaga si alguien le está haciendo daño, es difícil saber si con el balbuceo “some”, está intentando referirse a una o varias personas. Podría especularse que quizá ese “some” tiene relación con el sujeto que la agredió dos veces al inicio de la cinta.



Fotograma de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

Al darse cuenta de la descomposición en su rostro, Kelly le dice a Autumn que solo tiene un par de preguntas más que hacerle. A continuación, le pregunta: “¿Tu compañero te ha obligado a tener sexo cuando no querías hacerlo?”, ante esta pregunta, vemos que Autumn expresa sufrimiento, su rostro se quiebra y comienza a llorar.



Fotogramas de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

En este momento Kelly le comenta que solo quiere asegurarse de que esté a salvo y que desea ayudarla en caso de que pueda hacerlo. Al notar que Autumn no responde a la pregunta, Kelly le dice que solo le hará una pregunta más: “¿Alguien te ha obligado a realizar un acto sexual alguna vez en tu vida? ¿Sí o no?” A lo que ella responde: “amm... sí”. Kelly le pregunta si quiere hablar sobre eso, a lo que Autumn responde llorando: “No, no”.



Fotogramas de *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

Kelly le dice que le dará su número de teléfono en caso de que quiera hablar con ella sobre lo que le ocurrió, asegurándole que no es necesario hablarlo en ese momento, que puede llamarla si necesita hablar con alguien o si necesita ayuda⁸⁸.

En ese momento Autumn se queda callada. Kelly le pregunta si tiene preguntas para ella. Le pregunta si el procedimiento será doloroso y Kelly le asegura que solo será incómodo. Le explica en qué consistirá el procedimiento y le dice que si quiere ella puede estar en el quirófano, a lo que Autumn le dice que sí. Le explica lo que le sucederá después de la primera parte del procedimiento y

⁸⁸ La fotógrafa francesa, H  l  ne Louvart, se encargó de la fotografía de esta película. Ella trabajó con Hittman en su proyecto anterior, *Beach Rats* (2017). Louvart también ha trabajado con otras grandes directoras como Alice Rohrwacher, Maggie Gyllenhaal y Agnès Varda.

que en el segundo día estará inconsciente y que si lo desea también puede estar presente en ese momento.

Una vez que ha concluido la primera parte del procedimiento, ambas jóvenes deben prolongar otro día más su viaje, pero ahora se han quedado sin dinero. Después de una rencilla entre ambas, Skyler se pone en contacto con Jasper, entonces los tres se encuentran afuera de la estación de autobuses. Este sujeto se entera de que son menores de edad, aun así, insiste en que pueden beber cerveza, persiste en su intención de alejar a Skyler de Autumn para llevarla a otro lugar, vemos que él le mira el trasero a Skyler, le toca la pierna, le susurra cosas al oído y pretende que beba más cerveza mientras ella finge beberla.

Después Skyler, avergonzada, le dice a Jasper que perdieron sus boletos de autobús para volver a casa y que no tienen a quien llamar, que esperan que él pueda prestarles dinero para comprar otros. Él responde que no hay problema, que les prestará el dinero, pero le pide a Skyler que lo acompañe ella sola a buscar un cajero automático, dejando sola a Autumn con la maleta en la estación. Después de un largo tiempo, Autumn encuentra a este sujeto besando a Skyler contra una columna de la estación, entonces Autumn se para detrás de la columna mientras le extiende la mano a su prima, consciente de que tiene que besar a este sujeto a cambio de que él les dé el dinero que necesitan, vemos a Skyler con una expresión de angustia en su rostro mientras besa a Jasper.

En este sentido, me parece importante destacar lo que Talia Ryder, la actriz que interpretó a Skyler, comentó sobre este momento durante la entrevista con el medio digital *BUILD Series*: “No es hasta que están en una situación vulnerable y necesita algo de él, cuando Skyler realmente considera el poder que tiene sobre él, en lugar de que él tenga el poder sobre ella [...] desafortunadamente el momento heroico que Skyler elige tener es triste, y es algo no debería haber hecho” (Tp). En otra entrevista para el medio digital *In Creative Company*, Ryder argumenta: “Es realmente hermoso, en mi opinión, ver que Skyler está dispuesta a colocarse a sí misma en una posición muy incómoda y empujar sus límites por el bien de su prima [...] de alguna forma me forzó a mirarme a mí misma y pensar qué tan lejos

iría por las mujeres que amo, tengo mucho respeto por Skyler, y realmente pienso que es una chica muy inteligente” (Tp).

Hay contradicciones importantes en esta interpretación, ¿qué clase de poder es el que tiene Skyler si igualmente tuvo que hacer algo que no quería hacer al grado de tener que modificar sus límites? Esto es exactamente lo que Autumn denuncia con su canción al inicio de la cinta: “él me hace hacer cosas que no quiero hacer”, ¿cómo esa posición puede entenderse como la de alguien que tiene poder sobre quien logra doblegar la propia voluntad? Considero que en esta interpretación se están escabullendo supuestos provenientes del postfeminismo (Projansky, 2001) o del también llamado feminismo postmoderno (Mardorossian, 2002), desde el cual se plantea que las mujeres podemos tomar ventaja de, supuestamente, cierto poder sexual con el que, nos dicen, contamos. Desde este punto de vista, tenemos cierta clase de poder con el que somos capaces de negociar con otros sujetos, lo que nos vuelve agentes activas en el proceso mismo de negociación. Sin embargo, Catherine MacKinnon (1989) pone en duda la idea misma de la negociación del placer sexual de las mujeres, diciendo: “Como si las mujeres bajo la supremacía masculina tuvieran el poder para [negociar su placer sexual]. Como si ‘negociación’ fuera una forma de libertad”⁸⁹ (p. 323. Tp). Así pues, habría que prestar más cuidado y atención con esta clase de interpretaciones, pues de ellas se derivaría la noción de que estar en una posición vulnerable, en la que no tienes más opciones que ceder al deseo de un tercero, significa “tener poder sobre los hombres”. Es la misma Ryder quien da con la clave: Skyler se sacrifica por el bien de su prima, hace algo que no quiere hacer porque sabe que así ayudará a Autumn, y tener que besar a un desconocido es la única opción que tuvo para poder apoyarla, difícilmente podemos equiparar: “no tuve otra opción” a “tengo poder sobre él”.

⁸⁹ En relación con esta idea, Gavey (1992) argumenta: “Este silencio [sobre el deseo al hablar de la sexualidad femenina] permite la perpetuación involuntaria de una forma de heterosexualidad (obligatoria) en la que la agencia y la resistencia de las mujeres existen sólo en la medida en que podemos *limitar* y *controlar* el acceso sexual masculino (el imperativo tradicional de las mujeres dentro de la heterosexualidad)” (p. 348. Tp, el énfasis es de la autora). Es decir, no parece estar a nuestro alcance la opción de no considerar en absoluto ese acceso mismo.

Esto no quiere decir que esté proponiendo una lectura del personaje de Skyler como una joven mujer indefensa que no puede hacer nada ante el abuso de Jasper más que padecerlo. Entiendo al personaje de Skyler y también al de Autumn como víctimas en los siguientes términos, coherentemente propuestos por MacKinnon (1989):

Las mujeres a menudo encuentran formas de resistir a la supremacía masculina y de ampliar sus esferas de acción. Pero nunca están libres de ella. Las mujeres también adoptan los criterios del lugar de la mujer en este régimen como "nuestros", en distintos grados y con distintas voces: como afirmación de la identidad y derecho al placer, para ser amadas, aprobadas y pagadas, simplemente para poder sobrevivir un día más. Esto, y no la pasividad inerte, es el significado de ser una víctima (p. 326. Tp).

Así pues, entender a Skyler como víctima de Jasper, y a Autumn como víctima de quien sea que la haya embarazado sin que ella lo deseara, es justamente lo opuesto a pensarlas como incapaces y pasivas, pues lo que en realidad vemos durante toda la cinta, es cómo Skyler posibilita que Autumn tenga acceso a un aborto, es ella quien actúa y resuelve la mayoría de los inconvenientes con los que se encuentran. Es decir, su victimización no es algo que las construya como inertes y pasivas, sino todo lo contrario. Esta forma de entender qué significa convertirse en víctima y, en general, de lo que es un proceso de victimización, es fundamental para analizar las diversas situaciones por las que pasan los personajes de las películas que conforman este trabajo.

Finalmente, Autumn puede asistir a la segunda parte del procedimiento de aborto. En esta ocasión la vemos más segura de sí, con mayor confianza, durante el proceso es nuevamente acompañada por Kelly. Después del largo camino que han tenido que recorrer, las jóvenes logran abordar el autobús que las llevará a casa, en este momento vemos que Autumn es capaz de conciliar el sueño por primera vez, pues durante toda la película padece de insomnio.

Ahora bien, esta película muestra la continuidad que caracteriza al fenómeno de la violencia sexual contra las mujeres y expone que esta violencia es ejercida por varones tanto conocidos, como desconocidos o familiares. Es por esto

que me resulta complicado encasillarla como un *abortion drama*, porque la historia del aborto se utiliza como un hilo conductor que articula lo que en realidad le da estructura a la cinta: la violencia sexual. Es llamativo que la directora no haya mencionado de forma explícita en alguna de las entrevistas que pude revisar, la latente violencia sexual que ambas protagonistas padecen a lo largo de la cinta, a pesar de que en las palabras de Hittman con las que abrí este apartado, parece tener la intención de direccionar su argumento de la siguiente forma: las mujeres que han sido violadas y embarazadas en consecuencia, no hablan al respecto porque no tienen confianza en la justicia.

En este sentido, Hittman y Green presentan otra importante coincidencia en sus películas: en ninguna vemos de forma directa al agresor. Con respecto a esto, Hittman aseguró en la entrevista en el Film at Lincoln Center: “Me sentí menos inclinada de hacerlo sobre ‘quién’ la embarazó, para mí, no era en lo que quería enfocarme, para mí era sobre el camino activo y los obstáculos activos”, que ambas protagonistas deben enfrentar a lo largo de la cinta. Así como no vemos de forma directa al agresor, esta cinta tampoco muestra la violación de forma explícita en ningún sentido, más bien la coloca como una constante sugerencia para comprender el sufrimiento de Autumn. Esto puede verse, sobre todo, cuando Kelly le pregunta si su pareja alguna vez la ha forzado a tener sexo cuando ella no quería, Autumn no puede, literalmente, hablar, es incapaz de responder, la vemos quebrarse y empezar a llorar en ese momento. Es decir, sabemos que ha sido forzada sexualmente, pero no queda especificado ni cuándo, ni por quién, ni de qué manera. En este sentido, más que omitir, encubrir o elidir la violación, esta película manifiesta lo increíblemente evasivo y omnipresente que es el fenómeno de la violencia sexual, especialmente la violación.

La directora nos ofrece pistas de lo que pudo haber sucedido, de en qué circunstancias Autumn pudo haber quedado embarazada, pero considero que lo que pretende decirnos es que en realidad cualquier hombre de su entorno pudo ser el violador. Esto permite a la cinta alejarse de cualquier representación estereotipada de la imagen de un agresor sexual, dando a entender que los agresores conviven con sus víctimas en el día a día, y que esta clase de

agresiones parecen ser formativas o constantes en las experiencias sexuales de la protagonista, pues nos percatamos de que su vida sexual ha estado marcada por el temor, la violencia y el sufrimiento, provocado por parejas sexuales hostiles, violentas y abiertamente irresponsables.

Considero que Hittman nos está proponiendo una aproximación que refleja la naturaleza misma de la violación y, podríamos decir, de la violencia sexual en general, es decir: demuestra que no es tan evidente como se les exige a las víctimas que sea para poder considerarla creíble, porque las mujeres viven la violencia sexual más desde el silencio, la secrecía, el miedo, la vergüenza y la ocultación. Resulta evidente que Autumn no cuenta con las herramientas discursivas ni narrativas para nombrar la violación que probablemente sufrió. Esto no quiere decir, como plantean Alcott y Gray (1993), que las sobrevivientes de violencia sexual no puedan articular discursivamente sus experiencias, sino que las víctimas llevan a cabo esa articulación en entornos muy hostiles que niegan, distorsionan, patologizan o mercantilizan sus palabras. Si bien Kelly le muestra respeto, honestidad y empatía (lo que no obtuvo en el centro de salud de su ciudad natal⁹⁰), no puede obviarse que Autumn está siendo interrogada en una institución de salud por una trabajadora social, en la que debe pasar por un proceso burocrático para obtener el servicio que necesita. Esto es decisivo para entender esta interacción, debido a que, como lo dicen las autoras: “El habla es un evento que involucra una disposición de hablantes y oyentes; es un acto en el que se constituyen relaciones y se mediatizan experiencias y subjetividades [...] el habla no sólo contiene sentido y referencia, sino que también establece roles para los participantes y determina las relaciones entre estos roles” (p. 264, Tp).

A partir de esta anotación, no resulta sorprendente que el tercer patrón recurrente sobre la representación de la violación que expuse en el capítulo I y que retomo de las autoras Higgins y Silver (1991), es precisamente el que el contexto de la escucha y el habla no sea propiamente considerado al momento de

⁹⁰ En este sentido, hay otra coincidencia con la cinta de *The Assistant* (2019), pues tanto Green como Hittman son capaces de exponer que las estructuras de poder que afectan las vidas de las mujeres también son puestas en funcionamiento por otras mujeres, en este caso, las dos mujeres que atienden a Autumn en el centro de salud de su localidad, donde intentan disuadirla de abortar, incluso mostrándole información falsa sobre el aborto.

representar la violación. Estas autoras llaman nuestra atención con respecto a, por un lado, quiénes son las personas que no hablan en las representaciones en torno a la violación, y sobre todo, por qué; y, por otro, a dar cuenta de que las mujeres descubren o construyen sus propias vías de expresión. Autumn, en tanto sujeta protagonista de esta historia, encuentra sus propios canales de habla para articular y comunicar sus vivencias, esto puede verse en los dos momentos en los que canta, primero en el concurso de talentos al inicio de la cinta, y después en un karaoke al que asiste con Skyler y Jasper, cuando canta: “Don't let the sun catch you cryin' / The night's the time for all your tears / Your heart may be broken tonight / But tomorrow in the morning light / Don't let the sun catch you cryin'”⁹¹.

Hay otro momento muy importante en esta película en el que es posible entender la experiencia de Autumn, si bien no es un acto que involucre un proceso de habla como tal, su carga comunicativa y expresiva es innegable. Este momento ocurre después de que la prueba de embarazo de Autumn resulta positiva. La vemos llegar a su casa y lo primero que hace es buscar un objeto puntiagudo en los cajones de la cocina, encuentra un broche de metal, el cual coloca en el fuego de la estufa. En un primer momento, podría pensarse que tiene intenciones de provocarse ella misma un aborto al introducirse este broche esterilizado, pero lo que la vemos hacer es perforarse la nariz para colocarse un arete. Es así como Autumn expresa su necesidad de recuperar el control y la posesión sobre su cuerpo, control que siente perdido ante un embarazo que no desea. Es decir, podemos percatarnos de que si bien Autumn es un personaje que habla muy poco en la cinta, eso no significa que no tenga voz, pues en realidad en estos tres momentos –especialmente– es claro que nos está expresando su punto de vista.

⁹¹ Esta canción se titula *Don't Let The Sun Catch You Crying*, fue escrita por Gerry Marsden, Freddie Marsden, Les Chadwick y Les Maguire, y fue lanzada en 1964 por la agrupación *Gerry and the Pacemakers*, también fue propuesta por la actriz protagonista, Sidney Flanagan.



Fotogramas de *Never Rarely Sometimes Always* (2020)

Finalmente, considero que esta cinta nos muestra el hecho de que las mujeres solo logran pasar los momentos más difíciles de sus vidas, gracias al afecto, compañía y sostenimiento de otras mujeres, representadas en los personajes de Skyler y de Kelly. Vínculos representados en el acto de tomarse de las manos. También es posible pensar que esta película presenta de forma magistral esas áreas o zonas en las que la posibilidad de ver, percibir e interpretar un gesto, un silencio, lágrimas o balbuceos, puede hacer la diferencia entre notar o pasar de largo las formas en las que las mujeres experimentan y padecen la violación.

Demuestra también la potencia representativa de la sutileza y del silencio. La secuencia que he analizado en este apartado es, por donde se mire, devastadora. Estamos ante una joven de rostro cansado, ojeroso, triste, que se derrumba y llora ante la violencia que está rememorando y por la que, probablemente, nadie antes le había hecho preguntas. Esta secuencia es un ejemplo extraordinario de lo que Amanda Spallacci (2019) menciona cuando se refiere a que una representación más genuina y empática de la violación está en mostrar sus consecuencias para las mujeres y no el acto violento en sí, así pues, la cinta muestra a Autumn como sujeta creíble y capaz de producir empatía porque la vemos enfrentarse al dolor que padece, no por verla siendo directamente violentada.

c. Desmantelar la reputación de los violadores. *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020)

¿Qué es más aterrador? [...] Preferirías que alguien vaya a tu casa con un cuchillo o preferirías que alguien vaya a tu casa y te compruebe, irrevocablemente, que no eres bueno, que no eres una buena persona, que eres un pedazo de mierda. Yo elegiría el cuchillo.

Emerald Fennell, *Film Independent*.

Con estas palabras, la directora Emerald Fennell expresó a la perfección lo que Guiomar Rovira (2023) entiende por el #MeToo, quien lo define como un movimiento feminista que no ataca cuerpos, sino que ataca reputaciones. En este sentido, Fennell presenta en *Cassie*, la protagonista de esta cinta, a una mujer que genera temor en los hombres que se auto definen como “chicos buenos”, precisamente por su capacidad para revelarles a otros y a ellos mismos las terribles personas que en realidad son, tal y como lo dijo la directora en una entrevista para el medio digital Screenplayed: “Estoy realmente interesada en cómo las mujeres pueden ser genuinamente aterradoras, no lo vemos a menudo” (Tp).

Promising Young Woman (2020) es el primer largometraje de la actriz, escritora y directora inglesa, Emerald Fennell⁹², quien escribió, produjo y dirigió la cinta⁹³. Su película fue nominada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en las categorías de Mejor película; Mejor dirección y Mejor guion original, obtuvo este último. Antes de incursionar como directora, Emerald Fennell actuó en producciones británicas y británico-estadounidenses como: *Albert Nobbs* (2011); *Anna Karenina* (2012); *The Danish Girl* (2015) y *Vita y Virginia* (2018), así como en la serie británico-estadounidense, *The Crown* (2016-2023). También trabajó como escritora de la serie de televisión de la BBC, *Killing Eve* (2018-2022), la cual fue creada por la actriz y guionista inglesa, Phoebe Waller-Bridge.

Solo tres años después del éxito que obtuvo con su primera cinta, Fennell escribió, produjo y dirigió su segunda película, *Saltburn* (2023). En septiembre del 2024, la revista *Deadline* anunció que una nueva adaptación de la novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights* (1847), estaba en desarrollo y que será protagonizada por Margot Robbie y dirigida por Fennell. Destaca el hecho de que Robbie y Fennell han venido desarrollando una asociación laboral dentro de Hollywood, pues la casa productora que se encargó de financiar las dos primeras cintas de Fennell fue LuckyChap Entertainment Limited, la cual fue fundada en el 2014 por

⁹² Previamente, escribió y dirigió el cortometraje de 18 minutos *Careful How You Go* (Reino Unido, 2018).

⁹³ Además, Fennell dirigió la cinta estando embarazada, dio a luz a su primer hijo a los pocos días de que el rodaje fuera concluido.

Margot Robbie, Tom Ackerley, Josey McNamara y Sophia Kerr, con el objetivo de producir cine y televisión en los que las mujeres ocuparan posiciones centrales.

Ahora bien, *Promising Young Woman* tuvo que retrasar su estreno algunas semanas debido a la llegada de la pandemia por COVID-19, pero pudo ser estrenada en el 2020 en el Festival de Cine de Sundance. Es una cinta que mezcla el género *rape/revenge* con la comedia romántica. Fue bastante bien recibida por la crítica y tuvo un buen desempeño en taquilla. Meaghan Allen (2021) la describe de la siguiente forma: “Debajo de un decorado con colores de goma de mascar y de tienda de golosinas y una banda sonora divertida se esconde una película sobre el trauma, el perdón, el duelo y la venganza (Tp).

Esta cinta nos presenta la historia de Cassandra⁹⁴/Cassie Thomas (Carey Mulligan), una mujer que se dedica a salir sola por las noches a los bares locales para pretender que se encuentra excesivamente borracha. Cada noche un “buen chico” la aborda y se ofrece a “ayudarla” con la intención de abusar sexualmente de ella, en esos momentos, Cassie les revela que en realidad está sobria y los encara por su comportamiento. Por razones que en un inicio desconocemos, descubrimos que Cassie dejó la facultad de medicina y que a sus 30 años trabaja con poco entusiasmo en una cafetería local y que sigue viviendo en casa de su padre y madre. La ubicación donde ocurre la historia no se precisa pero aparentemente se sitúa en una pequeña ciudad de un suburbio estadounidense. Un día, mientras Cassie está trabajando en la cafetería, atiende a un cliente que la reconoce y que se presenta como Ryan Cooper (Bo Burnham), le recuerda que fueron compañeros en la facultad de medicina y le dice que él ahora es un cirujano pediatra. Poco a poco la cinta nos brinda pistas de lo que ha ocurrido en el pasado, y se nos revela que Cassie está buscando venganza por la violación que padeció su amiga de toda la vida y compañera en la facultad de medicina, Nina, quien se suicidó después de que su denuncia fuera desestimada y su violador quedara libre. Para esto busca, acecha y alecciona a diferentes personajes que contribuyeron a

⁹⁴ La elección del nombre de la protagonista no es casual, Jody Raphael (2013) comenta el significado de este nombre: “Las historias de la mitología griega también transmiten el tema de la falsedad sexual de las mujeres. Cassandra, cuyo nombre significa ‘la que enreda a los hombres’, rechaza los avances sexuales de Apolo. Él ya le había otorgado el don de la profecía, por lo que, en venganza, el dios (sic) se aseguró de que nadie le creyera, simbolizando así la negativa patriarcal a confiar en las palabras de las mujeres” (s/p. Tp).

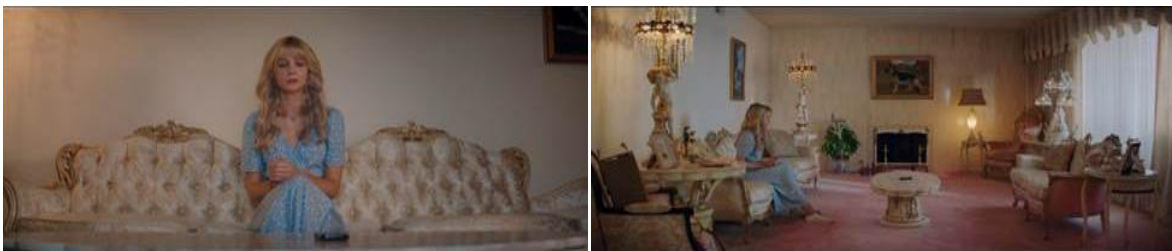
desacreditar la voz de Nina. De pronto, Cassie se encuentra ante el dilema de continuar con su misión de venganza o de mantener una relación amorosa con Ryan. Este dilema se resuelve cuando descubre una terrible verdad sobre Ryan y decide aprovechar la oportunidad que se le presenta de vengarse de Alexander (Al) Monroe (Chris Lowell), el violador de Nina.

Esto es lo que Emerald Fennell respondió durante una entrevista en el 2021 con el medio digital Film Independent cuando Josh Welsh le preguntó por el origen de esta cinta: “[Alrededor del 2015] pensé mucho en la cultura en la que crecí, el consumo de alcohol en una especie de cultura de ligues, el tipo de cosas que se han normalizado por completo y que en realidad eran increíblemente abusivas, eran chistes en películas y programas de televisión que realmente no eran graciosos” (Tp). El título de la cinta es una respuesta a la frase *promising young man*, con la cual se definió a Brock Allen Turner, un violador que estudió en la Universidad de Stanford, que enjuiciado pero ligeramente castigado en el 2016 por haber violado el año anterior, en el interior del campus a la ahora escritora, Chanel Miller, mientras ella estaba inconsciente por los efectos del alcohol.

La cinta critica la narrativa que simpatiza y es condescendiente con los violadores al considerar que penas “excesivamente” severas contra ellos arruinarían las vidas de jóvenes prometedores, por lo que esta película re direcciona la mirada hacia las mujeres víctimas de estos agresores, cuyos futuros son ignorados al no ser consideradas “jóvenes prometedoras”. Difícilmente esta insistencia por proteger el futuro de jóvenes violadores se resumen con el caso de Brock Allen Turner. Jody Raphael (2013) rememora otro caso del 2002 que ocurrió cuando el violador Adrian Missbrenner ofreció una fiesta en su casa en Chicago. Ahí grabó el video de la violación que él y otros dos sujetos cometieron contra una joven de 16 años mientras estaba inconsciente por los efectos del alcohol. El caso concluyó con un veredicto de no culpabilidad. El columnista Eric Zorn escribió en el *Chicago Tribune*: “Y aunque, si estoy en lo cierto, no creo que un acto así deba quedar impune, tampoco creo que la sociedad esté bien servida condenando al joven a 20 años de prisión y arruinando efectivamente su vida” (s/p. Tp).

Resulta destacable que en ningún momento de la película la palabra violación (*rape*) sea pronunciada, ni vemos ninguna secuencia explícita de violación, pero a diferencia de las películas analizadas en el capítulo anterior, que además de presentar de forma explícita una o varias violaciones y de que éstas permanezcan sin ser nombradas, *Promising Young Woman* (2020) no pretende borrar la violación, sino que la presenta mediante otras estrategias narrativas y visuales que la vuelven central en la historia sin la necesidad de mostrarla directamente, algo que también ocurre en *The Assistant* (2019) y *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

La secuencia que analizaré ocurre entre el minuto 01:14:18 y 01:18:13, marcando el inicio del último acto de la película. Vemos cómo Madison (Alison Brie), una ex compañera de la facultad de medicina, busca a Cassie en su casa para informarle de la existencia de un video de la violación perpetrada por Al contra Nina. Madison le entrega a Cassie su antiguo celular, el cual contiene dicho video debido a que: “Se lo enviaron a todos, en aquel momento sólo era chisme, ¿sabes?”. Madison abandona la casa de Cassie no sin antes demandarle que nunca más vuelva a buscarla. Cassie está frente al celular que Madison colocó sobre la mesita de la sala y lo mira fijamente. Hasta este momento de la secuencia, comenzamos a escuchar una música de tono ligero y alargado que denota intriga, mientras la cámara inicia un *travelling* lento hacia adelante entonces, a la música se le une un cántico triste y melancólico en voz de una mujer.



Fotogramas de *Promising Young Woman* (2020)

Poco a poco Cassie se acerca y se arrodilla frente a la mesa, toma el celular y reproduce el video. Lo que vemos a partir de este momento es un primer plano de su rostro, de forma muy sutil la cámara inicia un *travelling* hacia atrás, por lo que lentamente la toma se aleja. Ya en este momento, la música y el cántico han quedado prácticamente desvanecidos porque lo que predomina es el sonido

diegético del video. Escuchamos gritos y vitoreos de hombres, alboroto, música típica de una fiesta de universidad, risas, y una voz que en tono de porra dice: “¡Al, dale! Sigue, vamos, vamos. Shhh, shhh, cálmate, cálmate [no sabemos si este llamado a guardar silencio se dirige a Nina]”. Vemos un profundo sufrimiento en el rostro de Cassie, por lo que tiene que girar la cabeza y cerrar los ojos. Después de un breve momento vuelve a mirar la pantalla, entonces escucha una voz que reconoce de inmediato: la de Ryan. A partir de este momento y hasta el final de la secuencia, escuchamos de forma mezclada el sonido del video con una música que denota una revelación en tono trágico. Cassie mira atónita la pantalla, lágrimas empiezan a deslizarse por su rostro mientras escuchamos a Ryan decir: “¡Dios mío! Vaya, esto es una locura”, otra voz de hombre le dice: “Carajo, Ryan, ven a ver esto, tienes que ver esto”, a lo que Ryan responde: “Oye, no me grabes, guarda esa cámara. ¿Qué carajos haces? ¡Dios mío!”, otra voz de hombre dice: “Vamos, Ryan”, a lo que Ryan responde: “Esto está jodido. Dios mío, Al, Al”, se escuchan risas y Cassie deja de reproducir el video, no queda claro si porque ya no quiere mirar o porque ahí concluye la grabación.

Aquí también se nos demuestra que la violación implica un acompañamiento intersubjetivo entre hombres, estos acompañantes pueden ser, como argumenta Rita Segato (2003), imaginados (como en el caso de Sebastian Caine) o físicos (como en el caso de Charlie y Norman). En esta secuencia, no vemos, sino que escuchamos, que Al viola a Nina ante otros hombres que se convierten en su audiencia, en sus acompañantes, cómplices y alentadores.



Fotogramas de *Promising Young Woman* (2020)

Así pues, al interior de la cinta, es Cassie, y no la audiencia, quien se vuelve espectadora de la representación de la violación contra Nina. Este momento es el que define el destino de la protagonista, pues a partir de este acontecimiento Cassie rechaza a Ryan y se aboca de lleno a vengarse de Al. Es posible comprender esta secuencia como un *evento narrativo importante*, –como lo define el autor Jason Mittell (2018) a momentos decisivos por su causalidad– pues trastoca de forma definitiva la historia de Cassie, ella se decanta por la venganza renunciando a la fantasía del amor romántico heterosexual. Como lo dijo la propia Fennell: “Ella se enamora y ya sea que ella elijará la comedia romántica o el baño de sangre”, vemos que elige lo segundo. Además, esta forma de inscribir esta agresión pretende que veamos la violación mediante la generación de empatía hacia Cassie, reconocer su dolor ante lo que está mirando y comprender que una violación trastoca a todo un tejido social en el que habitan o habitaban las víctimas.

El último acto de la película ha sido duramente criticado, pues en el proceso de venganza, Cassie pierde la vida. Cassie asiste a la fiesta de despedida de soltero de Al, logra infiltrarse haciéndose pasar por una *stripper*, entonces consigue quedarse a solas con Al en una habitación, lo esposa a la cama en una suerte de juego sexual. Entonces lo encara y le recuerda que él es el violador de Nina. Él no muestra arrepentimiento, asegura que no hizo nada malo porque Nina disfrutó de ser violada y que él sufrió al ser acusado de ser un violador⁹⁵. Ella le habla del video de la violación, entonces él se preocupa y le dice a Cassie que le dará lo que le pida. Cassie empieza a atacarlo con un bisturí, pero él logra liberarse de las esposas, lo que vemos a continuación es el retrato explícito de cómo Al asfixia a Cassie hasta matarla.

Uno de los amigos de Al entra a la habitación y descubre el cadáver de Cassie sobre la cama, él consuela a Al y le ayuda a encubrir el crimen al quemar y enterrar el cuerpo de Cassie en las cercanías de la cabaña en la que se organizó la fiesta. La madre y padre de Cassie denuncian su desaparición a la policía. Un

⁹⁵ Esto resuena en algo que el mismo Missbrenner comentó: “Después del veredicto de inocencia, Adrian Missbrenner se jactó ante el *Chicago Sun-Times*: ‘Sufrió más que la chica. Ser retratados en televisión como brutales violadores en grupo, como pornógrafos infantiles... Quiero decir, fue increíble’” (Raphael, 2013, s/p. Tp). Es destacable cómo, en palabras de este violador, lo que realmente le afectó fue la *representación* que se hizo de él, debido a que esto significó un ataque directo a su reputación, a su imagen.

agente acude al hospital en el que Ryan trabaja para preguntarle qué sabe sobre Cassie, al sentirse en peligro, y con el claro objetivo de proteger su reputación, miente al declarar que no sabe dónde pudo haber ido, cuando fue él mismo quien le dio la ubicación de dónde sería la fiesta para Al. Ryan secunda la teoría del policía (que obtuvo de comentarios del padre de Cassie) de que ella es una mujer mentalmente inestable y que pudo haberse suicidado.

Después vemos la secuencia de la boda, la cual parece estarse celebrando sin mayores contratiempos. Entonces se intercala una serie de breves escenas en las que vemos que Cassie dejó, como despedida, un collar con su nombre a su única amiga, su jefa en la cafetería en la que trabajaba, también envió en un paquete el celular que contenía el video de la violación con una nota que decía exactamente dónde y con quién estaría y que, en caso de su desaparición, le hiciera llegar dicho celular a la policía. Cassie le hizo llegar este paquete a Jordan Green (Alfred Molina), el abogado que protegió a Al y que desacreditó ferozmente a Nina, pero quien demostró un genuino arrepentimiento por lo que hizo contra Nina y contra muchas otras mujeres a quienes, como él mismo le confiesa, desestimó como denunciantes de violación. Ya que Green reconoció su culpabilidad, aceptó su responsabilidad en lo que le sucedió a Nina y pidió perdón, de ahí que ella no se haya vengado de él y le confíe esta importante misión.

Durante la boda, en la que Ryan está presente, escuchamos las sirenas de patrullas de policía que se dirigen a arrestar a Al por el asesinato de Cassie. Las personas invitadas miran atónitas cómo la policía esposa y se lleva a Al, de pronto Ryan empieza a recibir mensajes programados de Cassie, en los que en tono burlón le dice que disfrute de la boda, y se despide: “Con amor, Cassie & Nina ;)”.

Ahora bien, muchas son las críticas a esta cinta, pero antes de entrar de lleno en ellas, apuntaré algunas cuestiones que considero de importancia sobre la secuencia que he descrito. La primera tiene relación con el papel decisivo que desempeña el video de la violación contra Nina para la película. A pesar de que Cassie sabía que habían violado a Nina, solo después de que *mira* la grabación decide sacrificarse para vengarse de Al; es decir, ese *acto de mirar* propicia el desarrollo del arco del personaje, *mirar la transforma*. Por otro lado, es interesante

que de ser considerado como “divertido”, el video se convierta en una herramienta de desprestigio para los agresores. Solo después de que Cassie les hace saber, primero a Ryan y después a Al, la existencia del video, ambos se preocupan. No por haber fungido, uno como cómplice y otro como violador, sino por su reputación, por su imagen ante su familia, amistades y colegas de trabajo. Saber que su reputación peligra hace que Al asesine a Cassie y que Ryan le dé la espalda cuando la policía le pregunta por su paradero. En esa lucha por proteger su reputación, revelan quiénes son realmente.

Ahora bien, en cuanto a las reseñas que pude revisar, no solo consideraron chocante el final, sino que la relación entre Cassie y Nina también despertó críticas. La crítica de Mary Beth McAndrews (2021), sobreviviente de violación, se dirige al caso de Nina, y argumenta que: “*Todo* gira en torno a Nina, pero su voz nunca se oye. Es un fantasma que flota silenciosamente en la periferia, de quien se habla, pero quien no habla. Sí, ésta es una película sobre el proceso de duelo de Cassie, pero eso tiene el precio de que una sobreviviente de agresión sexual sea despojada de su personalidad (Tp, el énfasis es de la autora). McAndrews (2021) lleva su crítica al grado de comparar el comportamiento de Cassie con un acto que puede ser, en cierto grado, equiparable al de una violación:

Cuando Nina desaparece de la narración, Cassie centra el trauma de Nina en sí misma y en cómo ha lidiado no solo con la muerte de Nina, sino también con su violación. A su vez, esto es una violación de su amistad, ya que Cassie afirma estar actuando en nombre de Nina cuando en realidad está actuando en nombre de sí misma. Nina no tiene voz ni voto sobre si esto es lo que quiere y su voluntad se ve nuevamente despojada (Tp).

De esto se deriva que McAndrews (2021) critique que Cassie sea presentada como “la heroína de Nina”. Pero, ¿es esto realmente así? Primero, considero que para hacer un análisis justo de esta película, hay que ubicarla claramente en el género del *rape/venge*, y considerar el trabajo revisionista que Claire Henry (2014) ha realizado sobre este género, en el que propuso entender a la venganza como *respuesta* a la violación, no a la violación en sí misma. De ahí que pueda entenderse que *Promising Young Woman* se enfoque en la *respuesta* a la

violación de Nina, es decir, en la parte de la venganza como resultado de la violación, más que en la violación por sí sola. Por otro lado, la autora da cuenta de que el género *rape/revenge* está siendo subvertido por narraciones que se han desvinculado de las películas exponentes del género como: *Jungfrukällan* (*The Virgin Spring*, 1960); *The Last House on the Left* (1972); *I spit on your grave* (1978) y *Ms. 45* (1981). Entre una de estas manifestaciones de subversión está la cinta que analiza llamada *Katalin Varga* (2009), la cual también concluye con la muerte de la protagonista. De esta forma, es posible considerar a *Promising Young Woman* como una expresión de subversión del propio género en el que se inscribe.

Segundo, en relación con el vínculo que existe entre Cassie y Nina, me interesa retomar el planteamiento de Fernanda Solórzano (2021) cuando dice: “Cassie hace una interpretación oscura de la noción de sororidad: se identifica con Nina desde la muerte, y no desde la posibilidad de vivir”. Esto habla de una comprensión más aguda del personaje de Cassie y de lo que Nina representa para ella. Además, estipular que Nina es alguien de quien se habla, pero que a la vez no habla ella misma, es obviar una cuestión central de la película: ¿quién habla sobre Nina? Ciertamente no Al Monroe ni sus amigos. La cuestión es que prácticamente nadie la recuerda, en realidad es Cassie la única que habla sobre Nina para recordarles a otras personas su truncada existencia. En todo caso habría que señalar que si Nina aparece como una figura fantasmal que recorre la película, esto no representa lo que Nina es, sino lo que es *para Cassie*.

Y, tercero, difícilmente podría leerse a Cassie como la “heroína” no solo de Nina, sino de la película en general. Esto tiene relación con algo que la actriz Carey Mulligan comentó en una entrevista para la revista *ELLE UK*:

Cassie no es un personaje femenino “agradable”. He estado en muchas películas en las que he interpretado a un personaje que tiene cualidades “desagradables” y rápidamente las han eliminado en la sala de edición para hacerla más accesible, agradable para una audiencia de prueba y creo que Emerald nunca tuvo ningún interés en hacer eso (Tp).

Al construir a Cassie como un personaje desagradable, cuyas acciones desaprobamos por juzgarlas como inmorales, Fennell pretende alejarla del ámbito

heroico para ubicarla en el plano mundano de la imperfección, en el que se ubica todo lo que definimos como humano, lo cual, claramente, incluye a las mujeres. Dificilmente Cassie es un personaje que encaje en la noción de “heroína”, como bien lo dicen las autoras Lara C. Stache y Rachel D. Davidson (2023):

Cassie simboliza a una mujer vengadora post #MeToo que expone la cultura de la violación y a quienes la perpetúan [...] Cassie no tiene poderes especiales, ni amigos ricos con aparatos sofisticados, ni trabaja para un grupo de defensa gubernamental supersecreto, ni recibe entrenamiento del mejor maestro de defensa personal del mundo. Ella es la mujer de hoy que enfrenta las devastadoras consecuencias del "Me Too" de su amiga (p. 124, Tp).

Considero que la incomprensión de McAndrews (2021) ante un personaje como Cassie desemboca en la siguiente idea: “Pero son las últimas palabras de Cassie las que [...] no logran convertir la tragedia en algo empoderante” (Tp). ¿Por qué esperamos que todo lo que hacemos o lo que otras hacen “nos empodere”? ¿Qué significa “empoderarse”? Tenemos que asumir que quizá no todo tiene que entenderse o definirse como “empoderante” para valorarlo positivamente.

Volviendo al análisis de Meaghan Allen (2021), ella también da cuenta de las problemáticas que McAndrews (2021) señala, pero Allen añade un factor decisivo: “Cassie actúa en nombre de Nina, pero sin su bendición. Sus acciones destructivas y sacrificadas como ángel⁹⁶ vengador autoproclamado no resuelven nada. Pero al alejarse del caso específico del agresor, Cassie se enfrenta a la cultura de la violación en su conjunto” (Tp). Efectivamente, si bien es cierto que la venganza de Cassie está motivada por lo que le ocurrió a su amiga, en realidad la película muestra que *no solo* se trata de Nina, sino del entramado sistemático que naturaliza la violación y que fue lo que posibilitó las injusticias contra Nina.

⁹⁶ No considero que Allen (2021) use la palabra ángel de forma azarosa, pues se ha comentado cómo a través de la fotografía, que estuvo a cargo del director de fotografía escocés, Benjamin Kračun, vemos a Cassie en planos que la colocan delante de objetos que simulan de forma metafórica alas de ángel. El último fotograma que aparece en este apartado es un ejemplo de esto. Es probable que esta forma de representar a Cassie tenga relación con la idea de Allen (2021) de que ella se identifica con Nina desde la muerte, mientras la película nos anuncia, mediante estos planos, que Cassie morirá.

Por otro lado, Dana Steves (2021) crítica especialmente al personaje de Cassie, sobre quien considera que: “Perdemos la confianza en Cassie como actor moral” (Tp). Esto se debe a que la columnista condena que las acciones de Cassie: “Arrastran al menos a otras tres mujeres, una de ellas completamente ajena a los acontecimientos que rodearon la violación de Nina” (Tp). Se refiere a cómo alecciona a Madison, al hacerle creer que fue violada después de que Cassie la emborrachara; a la decana de la Facultad de Medicina, Elizabeth Walker (Connie Britton), quien prefirió darle el beneficio de la duda a Al en lugar de apoyar a Nina, a quien hace creer que su hija está en peligro de ser violada en el mismo campus⁹⁷. Sin embargo, hay un detalle central que Steves (2021) omite, y es que Cassie habla primero con Madison y la decana para saber qué recuerdan sobre Nina y sobre cómo se comportaron cuando fue violada, entonces se da cuenta de que las dos mantienen su postura culpabilizante contra Nina, es solo en ese momento cuando decide emprender la venganza.

Como bien lo han apuntado las autoras Stache y Davidson (2023), Cassie se dedica a exhibir a quienes perpetúan la cultura de la violación, y al igual que Kitty Green y Eliza Hittman, Emerald Fennell comprende y expone en su película que entre las personas que reproducen la cultura de la violación también hay mujeres. Esto quiere decir que estas directoras comprenden el carácter sistemático de la violencia sexual, es decir, que todas y todos, en grados, momentos y formas distintas, abonamos o hemos abonado a su mantenimiento. Si Fennell incluye a mujeres en la venganza de Cassie, no es para ensañarse especialmente contra ellas, sino simplemente porque ellas también son reproductoras de actitudes nocivas para con las víctimas de violación.

Con respecto a la venganza que Cassie lleva a cabo contra Madison, Stevens (2021) considera que este comportamiento: “Parece, en el mejor de los casos, preocupante y, en el peor, sociópata” (Tp). En relación con esta forma de definir las acciones de Cassie, no puedo evitar recordar cómo Lou Bloom, el protagonista de *Nightcrawler* (2014), también fue definido como un sociópata, pero

⁹⁷ Cassie nunca pone en verdadero peligro a ninguna persona durante sus venganzas. Ella crea escenarios falsos a partir de investigaciones que hace en las redes sociales digitales. Su intención es que de quienes se venga ocupen un lugar que las haga asumir cierta cercanía con Nina.

en su caso, el personaje fue ampliamente aceptado e incluso comprendido por quienes así lo describieron. No puedo recordar que Lou haya sido llamado a rendir cuentas por arrastrar, dañar, asesinar y violar a hombres y mujeres para lograr sus objetivos. ¿Doble rasero? Seguramente.

De esta crítica deriva la comparación que Steves (2021) hace entre *Promising Young Woman* (2020) y la serie de HBOMAX, *I May Destroy You* (2020), creada por Michaela Coel, en la cual narra la historia de su propia violación. La autora parece ver aquí una forma más “adecuada”, “correcta” y quizá moralmente más aséptica en la que una mujer debería representar en la pantalla una venganza contra su violador, quizá porque, como ella misma lo anota, en esta serie la venganza se muestra como una fantasía dividida en tres secciones, es decir, parecería que la venganza “correcta”, es con la que se fantasea más que la que se efectúa. Parecería que incluso a la hora de la venganza, las mujeres deberían responder a elementos propios de nuestra socialización como sujetas que tienden más a la mediación que a la acción. Llamó mi atención, por ejemplo, que algunas mujeres violadas que Pauline Bart (1985) entrevistó, mencionaron el deseo o impulso de querer matar a sus violadores mientras eran agredidas, o bien, algunas consideraron que si volvieran a ser atacadas, su objetivo sería asesinar a su agresor para evitar ser violadas. Sin embargo, también hablaron sobre la parálisis en la que entraron debido al miedo, a no saber qué hacer, a la incredulidad ante la situación. Considero que *Promising Young Woman* demuestra lo importante que es que las mujeres como audiencia veamos representaciones de otras mujeres que *reaccionan* y *actúan* frente a sus agresores.

Por otro lado, las autoras Stache y Davidson (2023) son conscientes de que las nuevas narrativas que se están creando sobre la venganza ante la violación que efectúan mujeres y que vemos en las pantallas, responden a lo que ellas denominan “la era MeToo”. En este contexto, argumentan atinadamente: “El placer de la narrativa de la venganza a menudo se produce a expensas de abordar realmente el problema cultural y sistémico más amplio de la violación” (p. 10. Tp). Es decir, que parte de estas narrativas implica *pasarla mal*, implica que nos incomode, que nos provoque rabia y tristeza: que nos indigne. Así, las autoras

entienden a esta película, más que como un ejercicio desalentador que parece no dejar a la vista caminos posibles para salir del sistema patriarcal, que es la interpretación de McAndrews (2021), como un retrato de las todavía vigentes complejidades a las que se enfrenta el movimiento feminista: “En última instancia, la necesidad de la muerte sin sentido de Cassie refleja los obstáculos actuales contra el feminismo en la cultura contemporánea” (p. 135. Tp).

Concluiré este apartado anotando algunas cuestiones sobre su estética. Las autoras Stache y Davidson (2023) dan cuenta de cómo la mujer vengadora se construye a través de una transición hacia su masculinización; sin embargo, ellas argumentan que: “Las mujeres pueden ser fuertes sin ser masculinas” (p. 7. Tp). *Promising Young Woman* es un excelente ejemplo de esto. En una entrevista con *Variety*, Fennell dijo esto con respecto a la estética de su película: “Quería asegurarme de que estas cosas que consideramos tontas y que nuestra cultura descarta, como la ropa, el maquillaje, la música pop⁹⁸, cosas que algunas mujeres, no todas, disfrutan, sean tratadas seriamente” (Tp). Por ejemplo, destaca el repetido uso del color rosa en la cinta, tanto en el trabajo de escenografía, como en el vestuario y la fotografía. A pesar de que el color rosa es típicamente asociado con la feminidad, Fennell pretende otorgarle un sentido mucho más macabro, asociando estos elementos femeninos a un personaje vengativo y peligroso como Cassie. Por otro lado, podría decirse que Cassie es una especie de personaje camaleónico; la vemos portar distintos estilos de peinado, ropa, accesorios, maquillaje, zapatos. Ella se adapta a cada contexto en el que procurará sus venganzas así como en sus salidas nocturnas.

Destaca lo que comenta la columnista Jeannette Catsoulis (2020) sobre la estética de la cinta: “Colores llamativos y un diseño hiperfeminizado iluminan escenas de artificio extrañamente estático” (Tp). Destaco su noción de “artificio extrañamente estático”, porque considero que la película denota que Cassie vive en un mundo inmóvil, que su vida se detuvo desde la muerte de Nina, su única

⁹⁸ El *soundtrack* de la cinta está compuesto tanto por *covers*, canciones ya lanzadas y música original compuesta por Anthony Willis. Las canciones más utilizadas para publicitar la cinta fueron *Stars Are Blind* (2006) de Paris Hilton y una versión orquestal de *Toxic* (2003) de Britney Spears interpretada por Anthony Willis.

amiga es Gail (Laverne Cox) la dueña de la cafetería. Esta forma de estilizar el mundo de Cassie, refleja su muerte social previa a su muerte física.

d. Ocupar el punto de vista de la mujer violada. *Pleasure* (Ninja Thyberg, 2021)

Queríamos que Sofia [Kappel] no mostrara demasiado su cuerpo, pero también queríamos cumplir el mismo propósito, evitando las imágenes pornográficas tradicionales y mirando más desde el otro lado, mirando lo que ella ve desde su punto de vista en lugar de mirarla a ella.

Ninja Thyberg, *SensCritique*.

De todas las directoras de este apartado, Ninja Thyberg es la única que ha cursado en una universidad una asignatura de estudios de género en su natal Suecia, clase para la cual escribió un ensayo sobre la industria pornográfica⁹⁹. En una entrevista que realizó para MUBI, Thyberg explicó que a los 16 años su primer novio le mostró una película pornográfica. Rememora que la sorprendió por su violencia y trato degradante hacia las mujeres, fue por esto que decidió unirse a un grupo activista anti-porno. Sin embargo, comenta que su postura fue cambiando a lo largo de los años a partir de su acercamiento directo a la industria pornográfica estadounidense¹⁰⁰ y a años de investigación al respecto (Tp).

Su interés por la industria pornográfica la llevó a escribir y dirigir su cuarto cortometraje, *Pleasure* (2013), que participó en la Semana de la Crítica de Cannes en el 2013. Posteriormente, el corto fue presentado en el Festival de Cine de Sundance en el 2014. De acuerdo con la propia Thyberg, rodó este cortometraje sin haber tenido un acercamiento a la industria pornográfica. Justo al año siguiente, inició su investigación de esta industria en Estados Unidos de forma directa, cuando viajó por primera vez a Los Ángeles. Esto rememora en una entrevista para el medio *El País*: “Me costó conocer bien este mundo. Hay matices. Muchas de las cosas que creemos que pasan, pasan. Hay oscuridad, pero también luz.

⁹⁹ Con respecto a esta información puede consultarse: <https://smoda.elpais.com/placeres/ninja-thyberg-directora-pleasure/>

¹⁰⁰ Thyberg ha afirmado que decidió viajar a Estados Unidos a investigar su industria pornográfica debido a que en Suecia no existe como tal una industria de la pornografía, y que incluso aunque se produzcan algunos materiales pornográficos, las personas que los realizan no ganan dinero produciéndolos.

Todo tipo de gente. Mucha diversidad. Puede ser liberador, pero también opresor. Hay abuso, pero también lo contrario” (Tp).

Sus viajes entre Los Ángeles y Estocolmo empezaron en 2014 y ya en el 2018 iniciaron los rodajes de su primer largometraje¹⁰¹, y de su primer trabajo rodado fuera de Suecia, *Pleasure* (2021). El rodaje tomó más de un año. Su estreno fue retrasado por la presencia de la pandemia por COVID-19 hasta que finalmente fue estrenada en el Festival de Cine de Sundance en el 2021. Formó parte de la selección del Festival Internacional de Cine de Cannes en el 2020. La película fue bien recibida por la crítica. En el mismo 2021, Warner Bros anunció que había contratado a Thyberg para que escriba y dirija un *remake* de la cinta *The Witches of Eastwick* (George Miller, 1987). De momento no hay una fecha de estreno para este proyecto.

Ahora bien, *Pleasure* (2021) nos cuenta la historia de Bella Cherry/Linnea¹⁰² (Sofia Kappel, en su debut como actriz, siendo la única persona del reparto que no pertenece a la industria pornográfica¹⁰³), una joven de 19 años, procedente de Suecia, que acaba de llegar a Los Ángeles, específicamente, al Valle de San Fernando, el epicentro de la industria porno en California, con la intención de convertirse en una estrella del porno. Va en busca de fama, éxito, reconocimiento y popularidad. Vemos a Bella intentar abrirse paso en las producciones de mayor renombre y popularidad, las cuales se centran en el porno más duro y extremo. En este proceso, Bella irá padeciendo y aprendiendo las dinámicas masculinas de la industria y su violencia, hasta darse cuenta de que, si quiere avanzar en su carrera, necesitará adoptar estas lógicas en detrimento de otras actrices, una de ellas, su amiga Joy (Revika Anne Reustle).

¹⁰¹ En total, Ninja había dirigido nueve cortometrajes entre el 2010 y el 2015 antes de incursionar en el largometraje. Estos trabajos son: *Våt* (2010); *Mamma pappa barn* (2011); *Afro* (2012); *Pleasure* (2013); *Hot Chicks* (2014); *Catwalk* (2015); *The Kill* (2015); *Hingsten* (2015); *Girls & Boys* (2015).

¹⁰² Considero que estamos ante un desdoblamiento de ella en tanto personaje, pues en realidad no se nos cuenta nada sobre Linnea. Por lo poco que vemos en la cinta y por los comentarios de Thyberg, ella proviene de un entorno privilegiado, no llega a la pornografía porque padezca de urgencias económicas, para ella incursionar en la industria es más “un proyecto de identidad”, como lo dice Thyberg. Por lo que en realidad en la cinta a quién acompañamos y conocemos es a Bella Cherry, la aspirante a actriz porno.

¹⁰³ Se ha comentado que *Pleasure* se mueve entre ser una película de ficción y un documental, debido a que la mayoría de las personas que aparecen en la cinta se interpretan a sí mismas y mismos, ya sea como agentes del porno, ya como actrices, actores, directores y directoras de la industria.

Ya que Bella quiere volverse visible para la prestigiosa agencia de Mark Spiegler (la cual busca, en palabras de Joy, que ninguna de sus actrices “tenga límites”) le solicita a su agente que le busque trabajos más extremos de lo que ha hecho hasta ese momento. Entonces Bella arriba al lugar de su siguiente filmación, habla con el pornógrafo a cargo, quien le recuerda que antes de iniciar debe llenar el papeleo de rutina, donde ella otorga su consentimiento para realizar la grabación. La secuencia que analizaré se encuentra a la mitad de la película, inicia en el minuto 00:51:56 y finaliza en el minuto 01:00:11. La secuencia inicia cuando Bella entra al set de grabación, ahí se encuentra con el pornógrafo y dos actores, no hay nadie más. El pornógrafo le pregunta a Bella si sabe que se grabará una escena dura, ella responde que sí, a lo que él le pregunta si le gusta que la estrangulen, golpeen, abofeteen, que le escupan y que tiren de su cabello, a lo que ella responde que sí. La escena empieza a rodarse y los dos actores la maltratan de forma verbal y física, le escupan en la cara, la abofetean, la insultan, la ahorcan, le jalen el cabello, la manosean, la acorralan en el suelo. Ella pide detener la grabación, los tres hombres le dicen que lo está haciendo muy bien, que les interesa que se sienta cómoda y que todo “es solo un show”. Hasta este momento no escuchamos ninguna música o sonido de fondo.

Se retoma la grabación y los dos actores continúan con las agresiones verbales y físicas. En este momento empezamos a escuchar de forma extremadamente tenue una pieza de ópera que inicia con cánticos alargados en voz de una mujer¹⁰⁴. Entonces la obligan a gatear por el suelo, le introducen un puño en la boca, la ahorcan, le arrancan la ropa, la lanzan al sofá para después comenzar a violarla por turnos. En este momento la música se intensifica hasta ocupar casi por completo el espacio sonoro de la secuencia. A partir de ahí, la violación se graba desde la perspectiva de Bella, es decir, la cámara ocupa su lugar, por lo que vemos, escuchamos y nos movemos desde su posición. Durante varios momentos la secuencia intercala tomas en negro, quizá porque ella cierra los ojos constantemente, la toma se sacude, por momentos las imágenes son

¹⁰⁴ La música original para la cinta fue escrita por el compositor sueco Karl Frid. En este momento comienza a escucharse la ópera titulada *Confutatis* interpretada por Caroline Gentele.

borrosas, vemos los pies de uno de los violadores mientras arrastra a Bella por el suelo, escuchamos su respiración agitada, sus quejidos mientras es penetrada y vemos de forma directa los cuerpos y rostros de los dos violadores mientras la penetran de forma violenta, los escuchamos gemir, reír, y gruñir. Es destacable que haya momentos en los que vemos directamente la cámara con la que el pornógrafo está grabando la violación. Estamos ante una especie de contienda entre miradas, un enfrentamiento entre la mirada de Bella y la mirada pornográfica masculina, las cuales están en conflicto, pues mientras la mirada de Bella nos revela sufrimiento y miedo, la mirada pornográfica extrae placer de su maltrato ¹⁰⁵.



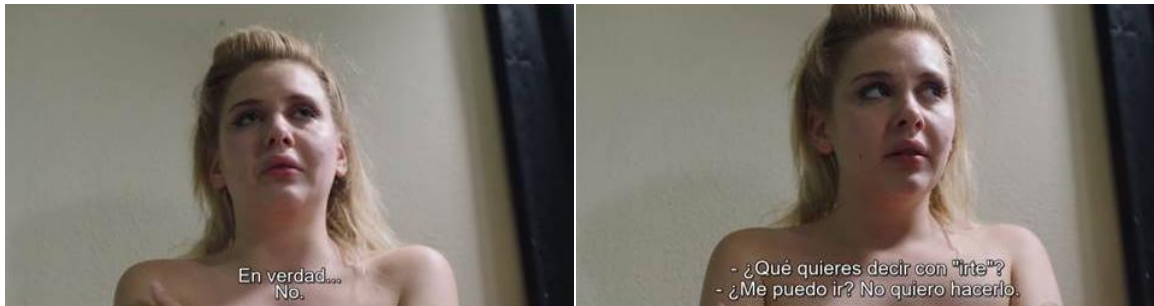
Fotogramas de *Pleasure* (2021)

Los dos hombres arrastran a Bella por el suelo y ella pide nuevamente detener la grabación. Entonces la música se corta en seco y escuchamos una especie de pitido, como el que solemos oír en momentos de profunda desorientación. Los tres

¹⁰⁵ La fotografía de la cinta estuvo a cargo de la fotógrafa sueca, Sophie Winqvist Loggins.

hombres intentan consolarla, diciéndole que no tiene que hacer nada que no quiera, le dicen que se tome un descanso y que lo está haciendo muy bien. El pornógrafo se sienta junto a ella en el suelo y la rodea con sus brazos. Uno de los actores le acaricia con gentileza la espalda y le dice que es una “chica muy fuerte”.

A base de consuelos y de asegurarle que está a salvo y que no corre ningún peligro, Bella acepta continuar con el rodaje de la escena. Sin embargo, cuando se levanta del suelo, cambia de parecer y les dice que en realidad no quiere continuar con la grabación y que prefiere irse.



Fotogramas de *Pleasure* (2021)

Hay un corte. Vemos a Bella dentro de su auto, lo cual nos lleva a inferir que se fue del set en el momento en el que dijo que se iría. Sin embargo, mientras la vemos conducir, empieza a escucharse la voz en *off* del pornógrafo, es decir, Bella está recordando lo que este sujeto le dijo cuando ella pidió irse del set y volvemos a escuchar la ópera con cánticos alargados de forma muy tenue.



Fotogramas de *Pleasure* (2021)

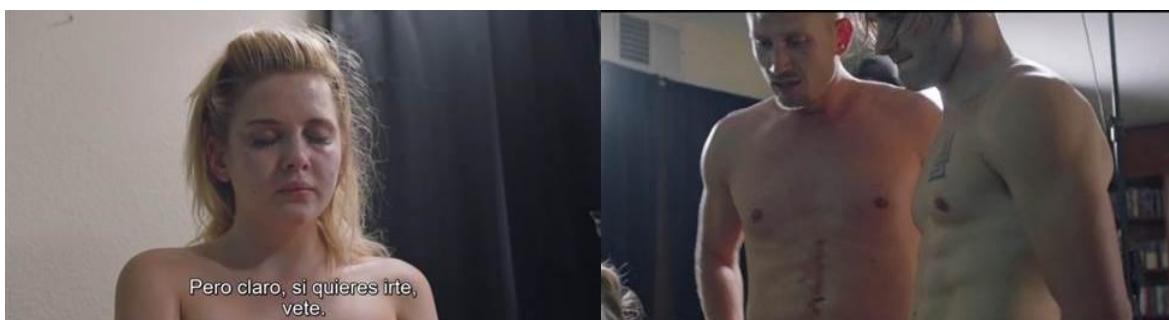
Un corte inserta una retrospectiva. Volvemos al set de grabación, otra vez, desde el punto de vista de Bella, quien está frente a los tres hombres, mientras el pornógrafo le reclama su irresponsabilidad al jugar con el dinero de la producción, la amenaza con no pagarle por lo que ya ha grabado; la culpa por no saber lo que

estaba haciendo al aceptar el rodaje aun sabiendo que sería una escena “ruda”. Al final le repite en tono condenatorio, que si quiere irse, puede hacerlo.



Fotogramas de *Pleasure* (2021)

Una vez que el pornógrafo la intimida y amenazada, vemos a Bella secarse las lágrimas. Entonces los dos hombres se acercan a ella de nuevo de forma intimidatoria, mientras ella está sentada en el sofá. Es decir, vemos que la grabación fue retomada y concluida. En esta secuencia, nuevamente, puede detectarse que la violación cometida contra Bella se sustenta en un ejercicio de intersubjetividad masculina (Segato, 2003), en este caso, el acompañamiento es tanto físico (los dos actores/violadores y el pornógrafo/cómplice voyerista), como imaginado, representado por la audiencia masculina para quienes esta violación está siendo grabada. Este video pornográfico puede ser entendido como un espacio nodal de la intersubjetividad masculina en la que la violación es el denominador común y evento convocante de la audiencia masculina.



Fotogramas de *Pleasure* (2021)

Entonces volvemos al auto con Bella, quien al recordar el momento que acabamos de ver, se detiene en seco para abrir la puerta y vomitar, la música vuelve a cortarse en seco. Una vez que se incorpora, se cubre el rostro, llora y se seca las lágrimas.



Fotogramas de *Pleasure* (2021)

Me interesa destacar que conforme avanza esta secuencia, notamos cómo el aspecto de Bella se deteriora, su rostro enrojece, especialmente por las bofetadas, escupitajos y lágrimas, cómo le dejan el cabello después de jalarlo, su maquillaje se corre o se borra. Su expresión denota primero confusión, después miedo, preocupación y tristeza. Esto me lleva a hacer una comparación con la secuencia que analicé en la cinta *Hollow Man* (2000), en la que podemos ver a la mujer violada llorar, gritar, expresar miedo, confusión y presentar marcas en el cuerpo después del asalto, pero en todo momento la vemos conservar cierto *glamour* en su aspecto, es decir, durante la secuencia se procura seguirla mostrando especialmente como un objeto cuyo propósito es ser atractivo.

En la siguiente secuencia, Bella está en la oficina de su agente contándole mientras llora lo que ha sucedido. Este sujeto le pregunta: “¿Por qué no me llamaste?” a lo que ella responde: “No lo sé”. En este momento su agente vuelve a aleccionarla sobre su responsabilidad en comunicarle cualquier cambio que haya en el rodaje, a lo que Bella responde: “Estaba asustada, ¿qué se suponía que debía hacer? ¡Estaba sola con tres hombres!”. Cuando su agente le pregunta a qué le tenía miedo, ella le responde con gritos: “¡De que me hicieran daño cuando me violaron por horas! ¿¡Qué mierda crees?!”. A lo que su agente le replica que no puede usar “esa palabra” solo porque ha tenido un mal rodaje y que, finalmente, ella dio su consentimiento. Su agente le recuerda que ella misma le pidió participar en “escenas duras”. Aquí la cuestión es que, si bien Bella consintió una “escena ruda”, para ella eso no era sinónimo de una violación, que es lo que no consintió que le hicieran. Básicamente, su agente la hace responsable de lo sucedido, pues le recuerda que antes de ir al set de grabación, tenía que ingresar al sitio web de

la productora para asegurarse de saber exactamente qué clase de pornografía iba a grabar. La secuencia concluye cuando Bella le dice a este hombre que ya no será su agente y deja su oficina muy molesta¹⁰⁶.

Ahora bien, de las secuencias que he analizado hasta ahora, ésta es la primera en la que la víctima *nombra* lo que le han hecho como violación¹⁰⁷. También es la primera película de las dirigidas por mujeres que presenta una violación explícita. Las diferencias con las secuencias analizadas en el capítulo anterior son palpables. Como la propia Thyberg lo ha señalado, la secuencia procura no mostrar el cuerpo desnudo de Bella, más bien vemos primeros planos de su rostro; en cambio, vemos los cuerpos desnudos de los agresores. Sin embargo, en una proyección y posterior sesión de Q&A en el Angelika Film Center & Cafe en el 2022, Thyberg fue cuestionada por el significado de este momento, ella respondió: “Tengo sentimientos encontrados, porque el problema es que he notado que, para algunas personas, esa escena está eclipsando el resto de la película y creo que se ha puesto demasiado énfasis en esa escena” (Tp).

Considero que la importancia de esta secuencia reside en que es el momento en el que se concentran y ejemplifican más claramente los objetivos de la cinta, que la propia Thyber describió de la siguiente forma en una sesión de Q&A en el American Film Institute en el 2021: “Lo que quiero es que el público esté del lado de la protagonista, que esté allí con ella [...] La historia se desarrolla en la industria del porno, pero en realidad, para mí, se trata de ser mujer” (Tp).

En una entrevista para el medio digital *The Upcoming*, Thyberg comentó que le interesaba: “Crear conciencia sobre el poder de la mirada y el poder de la cámara, lo extremadamente importante que es dónde colocas la cámara, que eso dice algo sobre el poder” (Tp). Finalmente, en una entrevista con el medio digital *Hot Corn*, ella dijo que su película: “Se trata de la mirada femenina sobre la mirada masculina o, mejor dicho, una mirada sueca sobre el sueño americano” (Tp). Así

¹⁰⁶ En todo caso, esto habla de la inexperiencia de Bella para lidiar con las dinámicas de la industria del porno, pero en todo caso, no tener experiencia, no haber investigado la página web de la gente con la que iba a trabajar o haber cometido algún error, no implica ninguna clase de culpabilidad por haber sido violada.

¹⁰⁷ Es destacable que incluso cuando al interior de la película Bella define como violación lo que hemos presenciado en esta secuencia, durante las entrevistas o sesiones de Q&A no se nombre de esa forma, incluso el presentador del medio digital *Collider Interviews*, Jeff Sneider, la llama “escena del sexo rudo”.

pues, el poder de la mirada, de la cámara y de dónde ésta es colocada, de la capacidad de generar empatía con la protagonista a través hacernos adquirir su punto de vista es lo que en buena medida define que tan acertada o dañina puede ser una secuencia que representa una violación. Es decir, quizá no se trata de que esta secuencia esté “eclipsando” el resto de la película, sino que si a este momento se le da tanta atención, es porque, como bien lo argumenta Ellen Rooney (1991), las secuencias de violación exponen directamente la oposición y conflicto entre sujeto y objeto en el que las mujeres son construidas, cuestiones centrales que el #MeToo trajo consigo a un debate público en Estados Unidos, especialmente desde el 2017¹⁰⁸.

De ahí la relevancia de hablar sobre esta secuencia, especialmente por cómo está construida, pues muestra de forma efectiva que lo que entendemos por violación se define a partir de la mirada desde la cual estas representaciones se construyen. En este caso, la cámara, es decir, la mirada, está colocada a la altura de lo que Bella observa, por eso de pronto pasamos de ver las agresiones en el sofá, a estar al nivel del suelo cuando la arrastran. En relación con esta forma de posicionar la cámara, tengo que decir que la única otra cinta en la que había visto este uso de la cámara en una secuencia de violación¹⁰⁹, es en la cinta *Mourir à tue-tête (A Scream from Silence, Canadá, 1979)* escrita y dirigida por Anne Claire Poirie. Thyberg mencionó a la película *Lilya 4-ever* (Lukas Moodysson, Suecia, Dinamarca, 2002) como inspiración para el uso de la cámara en esta secuencia¹¹⁰¹¹¹. Además, es destacable que Thyberg haya decidido darle a la parte

¹⁰⁸ Es claro que este contexto no le resulta ajeno a Thyberg, pues en el momento en el que Bella está en el departamento del agente para el que quiere trabajar, vemos en la pantalla de televisión a Donald Trump, en una rueda de prensa en la que habla sobre nuevas acusaciones en su contra. Hay que recordar que durante el rodaje de la película, y hasta su estreno en el 2021, Trump era presidente de los Estados Unidos.

¹⁰⁹ Cabe señalar que la primera cinta que analizo en este trabajo *Straw Dogs* (1971), también coloca la cámara desde el punto de vista de Amy mientras es violada, sin embargo, la mirada que prevalece en esa secuencia es la de sus agresores, no permitiendo que realmente podamos empatizar con la perspectiva de Amy.

¹¹⁰ Esta película se basa en la historia real de Danguole Rasalaite, una joven lituana de 16 años que fue traficada de Lituania a Suecia para ser prostituida. Después de pasar un año siendo sexualmente explotada, logró escapar de sus captores. Rasalaite se lanzó de un puente y falleció días después en un hospital en el año 2000.

¹¹¹ Bien podría decir que esta secuencia se opone completamente a la previamente descrita de la película *Hollow Man* (2000), en la que el punto de vista es enteramente el del violador, mientras que aquí la mirada

final de esta secuencia una forma de *flashback*, ya que su intención es darle credibilidad a Bella, pues vemos la violación a través de un recuerdo suyo.

Sin duda, la banda sonora desempeña un papel muy importante en la secuencia y en toda la película, donde se combinan ópera y rap, ambos interpretados por mujeres. Con respecto a esto, Thyberg comentó en la misma entrevista con *Hot Corn*: “Quería que la banda sonora fuera muy épica, porque quería transmitir que se trata de una epopeya, una historia sobre un ser humano que se enfrenta a la vida, es una historia sobre las grandes preguntas del cielo y el infierno, la vida y la muerte” (Tp). También es importante que la fotografía de la cinta haya estado a cargo de la fotógrafa sueca, Sophie Winqvist Loggins, pues la forma en la que fotografía tanto esta secuencia como la película entera denota el cuidado que pone en no exhibir de forma enfocada y prolongada el cuerpo desnudo de Bella; en realidad, la película contiene más desnudos de hombres. La secuencia ocurre en un interior y está hiper-iluminada debido a las luces propias de los sets de filmación, predomina un contraste entre el azul intenso de la pared con un tono más oscuro cuando la perspectiva desciende al nivel del suelo.

Por otro lado, me interesa apuntar que hablar de violación es referirnos a la construcción de sujetos y sujetas a partir de su posicionamiento en determinadas posiciones sociales. En la secuencia descrita, estamos en el contexto de un set de grabación de pornografía, donde las agresiones verbales y físicas y la violación, se tratan como acciones pactadas por un contrato (“el papeleo”). Bella, el pornógrafo y los dos actores están ahí por voluntad propia para realizar un trabajo por el que recibirán cierta paga. Es decir, a primera vista, esta configuración de posiciones sociales dificulta hacer una lectura en términos de violadores (actores), cómplice voyerista (pornógrafo)¹¹² y víctima (Bella). A pesar de esto, Bella nombra lo que le ha sucedido como violación, yendo en contra del contexto mismo que parece anular la posibilidad de que pueda ser violada. Habría que tomar en cuenta la

que predomina es la de la víctima. De esta forma, es posible pensar que la perspectiva de Sebastian produce la secuencia desde una mirada que lo empata con el pornógrafo, es decir, con una posición que registra desde el abuso de poder la agresión que comete contra su vecina.

¹¹² Sin mencionar que estas agresiones y violación, han quedado grabadas para ser reproducidas hasta el infinito en sitios web de pornografía. En este sentido, la violación de Bella ha quedado fijada de por vida en su reproductibilidad digital.

disparidad de las posiciones de las personas que firmaron este contrato. Definitivamente, no es lo mismo ser quien golpea, escupe y penetra a ser la persona golpeada, escupida y penetrada. Esto me lleva a cuestionar la noción misma de consentimiento y qué significa realmente consentir cuando, como vimos en la secuencia, aunque Bella retire su consentimiento, esta anulación se desactivada a través de intimidación y amenazas.

De esta forma, Thyberg presenta elementos para criticar lo que se conoce como “sueño americano”, que la directora considera como una narrativa engañosa sobre el éxito económico y social, el cual, en realidad le está vetado a la gran mayoría de las personas que lo persiguen. Esto me lleva a pensar en la crítica que he presentado en otros análisis sobre lo que Projansky (2001) llama postfeminismo y lo que Mardorossian (2002) define como feminismo postmoderno.

En pocos ámbitos este tipo de feminismo es tan aplicado como en la pornografía, contexto en el que, supuestamente, las actrices porno se empoderan mediante su agencia (la cual parecen aplicar en términos puramente empresariales) al tomar ventaja de la mirada masculina y ganarse la vida a partir de un proceso de auto-objetivización. Después de que Bella comienza a trabajar para la agencia Spiegler en un período de prueba, le dice a sus amigas: “Ustedes también deberían dejar a Mike (su antiguo agente) [...] Deberías tomar el control sobre tus propios asuntos”, a lo que Ashley (Dana DeArmond) le responde: “Solo estás cambiando de un proxeneta a otro proxeneta, lo sabes, ¿verdad?”. Este intercambio deja claro que lo que Bella entiende por “tomar el control sobre sus propios asuntos”, no le representa mayor poder o agencia, porque sus asuntos siguen estando bajo el dominio de la lógica de la industria pornográfica dominada por hombres. Su decisión individual no altera la estructura en la que está, aunque ella quiera creer que efectivamente su decisión le ha permitido moverse de lugar.

Existe una cuestión central que el razonamiento postfeminista deja fuera de su narrativa y que la cinta de Thyberg expone a la perfección: y es que ese supuesto empoderamiento solo puede generarse mediante la reproducción de las dinámicas misóginas que imperan en la gran mayoría de la industria

pornográfica¹¹³. Esto queda claro cuando Bella incluye a su amiga Joy¹¹⁴ en un rodaje, sin embargo, el actor con el que filmarán es un sujeto que llamó “basura” a Joy en un fiesta y a quien ella lanzó a una piscina por insultarla con ese tono clasista. Joy muestra preocupación pero Bella le dice: “No importa lo que hagas para vivir, tienes días malos en el trabajo, solo velo como un mal día, lo superarás, ¿de acuerdo? Será genial para tu carrera”.

Antes de iniciar el rodaje, este actor acosa sexualmente a Joy, Bella lo observa mientras acorrala a Joy contra un refrigerador, pero no hace nada al respecto y cuando Joy le dice que no cree que pueda filmar con él, Bella le dice: “Joy, eres dura, eres fuerte, lo lograrás, ¿de acuerdo? Somos tú y yo, lo haremos juntas”. Cuando la grabación comienza, él hace que Joy cometa actos degradantes como lamer sus zapatos, vuelve a llamarla “basura” y la pellizca con fuerza en la espalda, entonces Joy detiene la grabación para acusar estos comportamientos, por lo que le pide a Bella que respalde lo que está diciendo y que cuente lo que vio en la cocina cuando fue acosaba sexualmente, a lo que Bella responde que: “Solo fue una mala broma”. Joy se enfurece contra Bella y deja el rodaje. Bella no quiere “meterse en problemas” porque sigue estando en un período de prueba y Spiegler le advirtió: “en el set nos representas, así que no eres quejica, no eres perra y sin dramas”. Herida ante su traición, Joy echa a Bella de la casa que compartían. Puede verse que Bella ha adoptado la postura de sus agresores, repitiéndole a Joy cosas que le dijeron a ella (“eres dura, eres fuerte, puedes hacer esto”), de forma deliberada decide callar ante el acoso sexual que presenció, con el objetivo de proteger su carrera. De ahí que no resulte

¹¹³ Es interesante que Thyberg haya presentado una secuencia en la que se representa la grabación de un video pornográfico dirigido por una mujer, que contaba con más mujeres en el equipo de rodaje. En ese momento Bella es tratada con amabilidad, se le presenta un protocolo para detener la filmación en cualquier momento, se le pregunta qué prefiere o qué no prefiere hacer antes, durante y después del rodaje. Esto parece querer decirnos que el porno dirigido por mujeres no es nocivo como el porno dirigido por hombres. Al mismo tiempo, al inicio de la cinta, en el primer día de rodaje de Bella, está en un set en el que está sola con tres hombres, quienes fueron profesionales con ella, cuando no pudo grabar en un primer momento, no fue presionada ni amenazada y su experiencia en el rodaje terminó siendo buena. Es probable que esta sea la complejidad que Thyberg quiere presentar dentro de la industria del porno.

¹¹⁴ Joy es la única persona en toda la película que siente un verdadero afecto hacia Bella, la apoya en momentos en los que Bella aún no tiene mucha confianza en sí misma, le enseña a vender videos caseros que ellas mismas graban, celebra los avances en su carrera y solamente entre ellas se comparten sus nombres verdaderos.

sorprendente que, al final de la cinta, Bella se convierta en la agresora sexual¹¹⁵ de otra actriz porno, Ava (Evelyn Claire) con quien está grabando una escena.

Ava es una famosa chica Spiegler, rival de Bella. Durante el rodaje, Ava cuestiona la higiene de Bella al decir que no le practicará sexo oral debido a que opina que debe tener alguna clase de infección. El pornógrafo dice que cambiará la dinámica de la escena, por lo que da a Bella un arnés con un pene de silicón para que penetre a Ava. La grabación comienza. Bella hace que Ava se ahogue mientras succiona el pene de goma que porta. De pronto, Bella se mira a sí misma en un espejo que está colocado en el techo de la cama¹¹⁶, baja la mirada y comienza a humillar, insultar, golpear, escupir y a penetrar de forma violenta a Ava. Repite acciones e insultos que sus agresores cometieron contra ella, y de hecho, casi al final de este momento, podemos escuchar de fondo el grito “¡stop!”, que es el mismo grito que escuchamos cuando Bella pide que se detenga la grabación en la que fue violada. Podemos escuchar este grito de forma difuminada porque es el punto de vista de Bella desde el que estamos viviendo la película, ella recuerda ese grito mientras agradece a Ava, lo que sugiere que tiene en la cabeza su propia violación mientras la lastima. Hay un cruce de miradas entre ambas, y es cuando Bella se reconoce a sí misma en Ava. Sobra decir que a los pornógrafos esto no les genera ninguna incomodidad; por el contrario, lo disfrutan.

De esto puedo argumentar dos cosas. La primera es que, a pesar de que para Thyberg el hecho de que la secuencia de la violación haya recibido más atención de la que al parecer ella pretendía que tuviera, desde mi lectura, la secuencia no solo es importante, sino que estructura el resto de la película y en última instancia, determina el camino de Bella no solo en la industria sino en su

¹¹⁵ No sabría decir hasta qué punto Bella puede considerarse como la violadora de Ava en este momento. Especialmente porque supondría hablar sin más de un intercambio en los papeles, como si Bella tuviera el mismo poder sobre Ava que sus violadores tuvieron sobre ella. Parecería que el pene de goma representa el poder fálico que el pornógrafo le cede para hacer uso de él en un momento muy concreto, es decir, no es un poder que pueda conservar de forma permanente o reclamar en cualquier momento. Aunque, por otro lado, es cierto que Bella está replicando acciones y palabras que ella misma recibió cuando fue violada. Diría que Bella está trasladando su propia violación hacia Ava, en la que Bella asume, de forma momentánea, el papel de sus violadores.

¹¹⁶ En este momento, y no por casualidad, comienza a escucharse de nuevo la ópera *Confutatis* interpretada por Caroline Gentele, la misma canción que escuchamos durante la violación contra Bella.

vida¹¹⁷. Es después de ser violada que Bella llama a su madre para decirle que quiere volver a Suecia. Su madre, no del todo convencida le dice: “Esta es tu vida Linnea, tienes el control, y cuando realmente quieres algo, puedes hacer cualquier cosa. Lo sé”. A partir de este momento, Bella adopta la actitud postfeminista de “tomar el control sobre sus propios asuntos”¹¹⁸, comportamiento individualista y empresarial que la lleva a quedarse sin sus amigas y a volverse ella misma agresora. Incluso aunque nombró a lo que le hicieron como violación, se decanta por adaptarse a la lógica de la industria, en lugar de mantener su postura inicial de denuncia. Parece que solo puede sobrellevar lo que le han hecho exteriorizándolo hacia otras mujeres. De ahí que sea posible considerar a la secuencia en la que Bella es violada como, siguiendo al autor Jason Mittell (2018), un *evento narrativo importante* (o *mayor*), pues le da forma causal al resto de la cinta. La segunda cuestión tiene que ver con que Thyberg deja claro, igual que Kitty Green, Eliza Hittman y Emerald Fennell, que la violencia sexual tiene un carácter sistémico, por lo que es posible que las mujeres también abonen a su reproducción.

En la secuencia final, Bella y Ava viajan en una limusina después de haber asistido a una fiesta con sus agentes. Bella mira a Ava y le dice: “Lo siento”¹¹⁹, Ava gira la cabeza y le responde: “¿Por qué?”. Descubrimos que Ava no registró lo que Bella le hizo como algo negativo, lo que nos habla del nivel de disociación que Ava y muchas actrices porno necesitan poner en práctica para entumecer su

¹¹⁷ Es importante destacar cómo al inicio de la cinta, cuando un miembro del equipo de su primer rodaje le pregunta la razón de que haya venido de tan lejos para grabar porno, Bella le responde: “Mi padre me violó cuando era pequeña...” pero después ríe, lo ha dicho como broma para burlarse del supuesto estereotipo que asocia a la pornografía y a la prostitución con experiencias de violación en el pasado de las mujeres en estas industrias. A lo largo de la cinta vemos cómo esta postura inicial se transforma e impacta más allá de sus aspiraciones de ser una estrella porno.

¹¹⁸ Es importante especificar que su madre le da este consejo pensando que Linnea está haciendo una pasantía en los Estados Unidos, pero Bella retoma sus palabras y las aplica a su verdadera situación. Su siguiente movimiento después de tener esta conversación, es prepararse para rodar una escena en la que sería doblemente penetrada analmente por dos actores negros. Dado que no tenía agente, ofreció su trabajo gratuitamente, esperando que ese acto extremo le diera la visibilidad que buscaba. Después de que logra rodar la escena, se enorgullece diciendo que su primer anal fue un doble anal interracial: “nunca se había hecho antes”, sentencia.

¹¹⁹ Esta es otra de las cuestiones que diferencian a Bella de sus violadores. Cuando la escena concluye, vemos que el rostro de Bella refleja arrepentimiento, pues al haber sido ella misma víctima de una violación, se vuelve consciente de la violencia con la que actuó en contra de Ava, reconoce que lo ha hecho con intenciones de hacerle daño, y por eso se disculpa con ella. Sus propios violadores se mostraron totalmente incapaces de empatizar con Bella.

humanidad¹²⁰ y así soportar lo que les hacen en los sets de grabación. Es decir que, para poder tener éxito en la industria del porno, parece fundamental dejar de registrar a la violación como violación¹²¹.

Si bien Thyberg ha comentado que en el porno coexisten la opresión y el empoderamiento, se decanta por enfatizar su parte opresiva, pues finaliza su cinta con la renuncia de Bella. Esto es una acción liberadora y probablemente, el acto en el que realmente vemos a Bella ejercer su agencia. Es de gran relevancia lo que Thyberg comentó durante su entrevista con MUBI:

La única manera de lidiar con el patriarcado o crear algún tipo de libertad es a través de la camaradería con otras mujeres, porque cuando estás con otras mujeres, no eres una mujer, eres solo un ser humano. Y también es muy importante crear estas redes femeninas que podemos ver claramente con el #MeToo, lo importante que es, porque eso es lo que el patriarcado es: una red masculina donde los hombres han establecido la norma (Tp).

Lo que Thyberg ha mostrado es que en la industria pornográfica es extremadamente difícil generar estas redes entre mujeres, pues unas se convierten en la competencia de las otras.

¹²⁰ Esto evoca a la postura que Virgine Despentes propone en su cinta *Baise-Moi* (2000), en la que la violación es una agresión intrascendente que no es registrada por la protagonista como un atentado que impacte en su vida, considerándolo como “solo algo más que le ocurrió”.

¹²¹ Y para que los pornógrafos desarrollen la suficiente insensibilidad para no reconocer el sufrimiento *real* que muchas actrices padecen durante los rodajes, en el caso de Bella, tres hombres la vieron padecer terror y angustia extrema, y para ellos eso representó una afrenta a su tiempo y dinero de la producción, no algo que necesitaba ser detenido por el bienestar de ella.

V. La construcción cinematográfica de la violación en *The Last Duel* (2021)

Entrevistador: Cuando dejé la proyección, escuché una conversación de dos personas que estaban detrás de mí, preguntándose cuál de las tres historias ellos creían. Eso me sorprendió, ¿eso te sorprende?

Ridley Scott: Estoy jodidamente sorprendido, quiero decir, ¿qué tan estúpidos tienen que ser?

Ridley Scott, *Hey U Guys*.

The Last Duel (2021) está basada en el libro del historiador estadounidense Eric Jager llamado, *The Last Duel: A True Story of Crime, Scandal and Trial by Combat in Medieval France* (2004). A pesar de que hay una diferencia de 17 años entre la publicación del libro y su adaptación fílmica, es probable que este filme sea uno de los mayores ejemplos del intento que se está haciendo actualmente, desde cierto sector de la industria hollywoodense, por encaminar el abordaje de historias sobre violencia sexual a partir de una perspectiva centrada en las víctimas, esto con la intención de reivindicar su punto de vista.

¿Por qué sugiero esto? Veamos una de las frases con las Jager (2004) abre su libro: “No one really knew the truth of the matter”, (Nadie sabía realmente la verdad sobre este asunto), palabras dichas, aparentemente, por el abogado de Le Gris, el violador de esta historia. En contraste con esto, la adaptación fílmica no deja ningún resquicio de posible incertidumbre ante lo que sucedió, pues presenta de forma explícita a la versión de Marguerite, la mujer violada, como la verdad. En este sentido, la adaptación fílmica modifica la estructura lineal del libro para presentarnos la historia dividida en las tres miradas de estos tres personajes: Jean de Carrouge, Jacques Le Gris y Lady Marguerite.

Considero que el objetivo de esta estructura fue resaltar que la legitimidad o credibilidad de lo ocurrido, está totalmente atravesada por el choque de las tres miradas que rivalizan entre sí, es decir, demuestra que para que algo pueda ser llamado y reconocido como violación, requiere de una lucha social, personal y política que se libra en espacios tanto públicos como privados, que deja a las mujeres denunciadas en espacios de gran vulnerabilidad en los que son ferozmente desacreditadas. La película nos muestra esta lucha dejándonos saber

que, al ser Marguerite la portadora de la verdad, la violación fue efectivamente cometida tal y como ella la denunció. Este relato filmico nos está presentando versiones distintas de “la verdad”, la cual está construida a partir de diferentes significaciones de lo que se convierte en el centro de la historia, es decir, el cuerpo violado de Marguerite por Jacques Le Gris.

Primero presentaré una sinopsis así como un breve esbozo histórico para ubicar los eventos de esta historia. El libro de Jager (2004) fue adaptado a guion cinematográfico por Nicole Holofcener, Matt Damon y Ben Affleck¹²² y dirigida por el director inglés Ridley Scott. La historia tiene lugar en la Francia medieval. Nos cuenta las circunstancias (que se desarrollan a lo largo de casi dos décadas) en las que se realiza un duelo a muerte en París en 1386 entre el caballero Jean de Carrouges (Matt Damon) y el escudero Jacques Le Gris (Adam Driver), quienes fueron amigos hasta que Le Gris se volvió el favorito de la corte del Conde Pierre d’Alençon (Ben Affleck) quien desprecia a De Carrouges. Un día De Carrouges acusa a Le Gris de violar a su esposa, Lady Marguerite De Carrouges (Jodie Comer), por lo que lo reta a un duelo a muerte.

También es necesario resaltar que esta cinta está dirigida por un director de larga trayectoria como Ridley Scott, quien ha dirigido 30 largometrajes, algunos de ellos siendo grandes clásicos del cine. Es interesante que incluso en las pocas de sus cintas en las que las protagonistas son mujeres, Scott no puede desligar su visión de un mundo androcéntrico: *Alien* (1997); *G.I. Jane* (1997); *House of Gucci* (2021) e incluso la propia *The Last Duel* (2021). En momentos de su carrera puede estar perfectamente en la clasificación de la visión masculina sobre la violación (*Blade Runner*, 1982) y en otro momento puede presentar una visión más crítica al respecto (*Thelma & Louise*, 1991). Así pues, es posible pensar que *The Last Duel* (2021) es una cinta que evidencia la respuesta hollywoodense a los tiempos del #MeToo.

¹²² La estructura de dos voces masculinas y una femenina se repite en quiénes adaptaron la historia y los tres personajes que narran sus historias en la cinta. En una entrevista para *Vanity Fair* (2021), Matt Damon comentó que él y Ben Affleck escribieron cada uno una versión de la historia De Carrouges y de Le Gris, y que Nicole Holofcener escribió la versión de Marguerite, quien más que adaptar, tuvo que escribir una versión original de la historia de Marguerite, la cual está apenas dibujada en el libro de Jager (2004).

Ahora bien, para ubicar históricamente los eventos de esta cinta, es posible recurrir a la propia investigación de Eric Jager (2004), quien nos ofrece un panorama histórico del momento en el que se suscita este duelo a muerte. El autor argumenta lo siguiente:

En el centro de Europa se encontraba el Reino de Francia. Francia, la forja del feudalismo, había perdurado durante casi diez siglos [...] En 1339 los ingleses cruzaron el Canal de la Mancha e invadieron Francia, iniciando el largo y ruinoso conflicto que sería conocido como la Guerra de los Cien Años [...] En el otoño de 1380 murió el rey Carlos V, quien dejó el reino a su hijo de once años, Carlos VI. Francia tenía entonces sólo dos tercios de su tamaño actual y era menos una nación unificada que un mosaico de feudos separados. Rodeado de rivales y enemigos, el niño-rey gobernaba en teoría a unas diez millones de personas. Sus súbditos pertenecían a tres estamentos o clases sociales principales: guerreros, sacerdotes y trabajadores, o “los que luchan, los que rezan y los que trabajan” [...] La tierra era, pues, la principal fuente de riqueza, poder y prestigio de la nobleza feudal, y lo más duradero que un hombre podía transmitir, junto con el apellido, a sus herederos. Valiosa y codiciada, la tierra también fue causa de muchas disputas y enemistades mortales (s/p. Tp).

A lo largo del análisis se verá con mayor profundidad la gran importancia que tendrán las tierras y el apellido en esta historia.

Ahora bien, la cinta tuvo su estreno en el 78º Festival Internacional de Cine de Venecia el 10 de septiembre del 2021. Su desempeño en taquilla no logró superar su costo y la crítica la recibió con tibieza.

Antes de que la recapitulación de la historia ocurra por parte de cada personaje, la película comienza con una breve introducción en la que vemos la arena en la que el duelo ocurrirá. Entonces observamos a los tres personajes centrales, quienes están siendo vestidos para participar en el duelo. Este momento es el presente de la diégesis y los tres capítulos presentados de forma retrospectiva corresponden a las tres versiones de la misma historia que llevó a

los personajes a ese punto¹²³. Aparecen en pantalla en el orden en el que sus versiones serán presentadas: Jean, Jacques, Marguerite. Hay una cuestión importante: a pesar de que conocemos primero a Jean y a Jacques, ambos nos están dando la espalda, no les vemos el rostro. Cuando pasamos a ver a Marguerite, inicia un *travelling* a la altura de sus pies que se mueve hacia arriba hasta la altura de su rostro, el de ella es el primer rostro que vemos. Después volvemos a ver a Jean y a Jacques, a quienes esta vez les vemos las caras. Pero ella es la primera en ser presentada completamente, desde este momento y de esta forma, se nos anuncia que la protagonista de la cinta es ella¹²⁴.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

a. La verdad según Jean De Carrouges

i. La esposa como objeto dócil y adulador de De Carrouges

Esta versión de la historia inicia en el minuto 00:04:26 y finaliza en el 00:41:52. Comienza con la batalla de Limoges de 1370. Las órdenes de Pierre son custodiar un puente, mientras que, del otro lado del río, hombres ingleses asesinan a

¹²³ Agradezco a la Dra. Graciela Zalce por esta anotación.

¹²⁴ La fotografía de la cinta estuvo a cargo del fotógrafo polaco, Dariusz Adam Wolski, quien ha trabajado en otros proyectos con Ridley Scott.

personas de la localidad. Ante esto Jean, desobedeciendo las órdenes, desata la batalla como un acto de honor motivado por su lealtad al Rey de Francia y el resto de los hombres lo siguen de inmediato. Durante la lucha, le salva la vida a Le Gris. Pierden la batalla, por lo que Jean se gana el resentimiento de Pierre. La relación con Le Gris es de amistad, confianza y cercanía, ambos comparten el mismo rango de escuderos y tienen una historia luchando juntos en distintas batallas.

Después nos enteramos que la plaga ha causado la muerte de la esposa e hijo de Jean (quienes nunca aparecen en pantalla)¹²⁵, motivo por el cual Jean decide enlistarse para combatir en la baja Normandía contra la invasión inglesa. La batalla tiene lugar en 1380 y vemos a Jean desplegar sus habilidades en combate. Después de la batalla, los franceses son recibidos con alegría, ensalzando el momento con música en tono de victoria¹²⁶, en el castillo de Robert de Thibouville (Nathaniel Parker), un hombre conocido por haber traicionado hace años al Rey de Francia y apoyar las invasiones inglesas, pero que ha obtenido un indulto y ahora sirve nuevamente a Francia. Mientras Jean come y bebe en este castillo con su amigo Jean Crespin (Marton Csokas), observan a la lejanía a una joven de cabello largo y rubio. Crespin habla de su belleza y le dice a Jean que es la hija de De Thibouville y que él está ofreciendo una dote por ella. De Thibouville se acerca a ellos y les presenta a su hija, Lady Marguerite.

Durante la negociación por la dote de Marguerite, Jean demanda las tierras de Aunou-le-Faucon. El padre se muestra renuente, pero al final cede y añade a la dote estas tierras. Marguerite es presentada como un personaje infantil, ella sentada en el suelo acariciando a unos perros, escuchando cómo su padre y Jean la negocian a ella y a su dote. La boda se celebra. Lo que destaca en esta versión es la bendición de la cama matrimonial por parte de un grupo de sacerdotes, quienes la rocían con agua bendita. De Carrouges se muestra amable y paciente con Marguerite cuando ocurrirá la desfloración, la cual no es mostrada. Quizá esto denota que para Jean el matrimonio está completamente ligado a su sentido santo,

¹²⁵ Esta primera esposa es fugazmente mencionada, pero de acuerdo con Jager (2004), su nombre era Jeanne de Tilly y el nacimiento de su primer hijo ocurrió a finales del año 1370.

¹²⁶ El *soundtrack* de la película estuvo a cargo del compositor inglés Harry Gregson-Williams, quién ha compuesto la música para otras cintas de Ridley Scott. La música que suena en este momento es de la pista número 4 del *soundtrack* llamada *Returning Home*.

cuya relación con la carnalidad es meramente protocolaria para la procreación, de ahí que desde su perspectiva, el acto sexual pueda ser perfectamente omitido de su comprensión de la vida en matrimonio.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Después Jean se entera por el propio Le Gris, que el Conde Pierre reclamó Aunou-le-Faucon y que éste le entregó las tierras a Le Gris como un regalo por sus servicios en su Corte. Marguerite se lamenta por no poder volver al lugar en el que vivió de pequeña, por lo que Jean decide presentar una demanda contra Pierre y Le Gris, la cual es rechazada por el Rey.

La demanda molesta tanto al Conde Pierre que después de la muerte del padre de Jean, Pierre le niega a Jean la sucesión como encargado del Fuerte de Bellême. Nuevamente, Pierre favorece a Le Gris, a quien le entrega la capitanía de Bellême, el cual había sido custodiado por muchos años por la familia De Carrouges. Indignado ante esta nueva usurpación, Jean asiste al festejo en el que se celebra la entrega del fuerte a Le Gris y habla frente al Conde y a Jacques.

No conocemos la sustancia de la conversación entre los tres, pues sucede un corte y vemos cómo Jean, ya en su casa, se la narra a Marguerite mientras ella, hincada frente a él, le lava los pies junto al fuego. Jean le asegura que defendió su honor frente a aquellos que lo perjudicaron, y como resultado provocó que los De Carrouges no sean bienvenidos en la Corte. Ella se preocupa pero él piensa que no tiene importancia. Descubrimos que Jean es un hombre analfabeto, pregunta de qué tratan los mensajes escritos que le entregan ya que no puede leerlos, y

cuando debe firmar un documento al recibir su paga por ir a luchar a Escocia, traza una X.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Un año entero pasa y un día el matrimonio De Carrouge recibe una invitación de Jean Crespin, el viejo amigo de batallas de Jean, para la celebración por el nacimiento de su primer hijo. Marguerite le aconseja a Jean que asistan al festejo para demostrarle a la Corte que han continuado sin problemas sus vidas después del arrebato de Bellême. Él acepta y le dice a su esposa en tono generoso que se mande a confeccionar un vestido. Asisten al festejo y ahí ocurre el reencuentro entre los dos amigos, Jacques se acerca a Jean y éste le ofrece su mano, gesto que Le Gris acepta. Jean se dirige a su esposa y le dice: “Marguerite, anda. Dale un beso a nuestro amigo y muéstrale la buena fe de la casa De Carrouge”¹²⁷. Marguerite le da un beso en los labios a Le Gris, quien se impresiona. Jean utiliza a Marguerite como medio para sellar un pacto de paz, es decir, al considerarla su propiedad, es capaz de ofrecerla momentáneamente para un intercambio íntimo con otro hombre, en este caso, un beso. De ahí que este beso sea totalmente legítimo para él y que la reacción de ella no se presente como importante.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

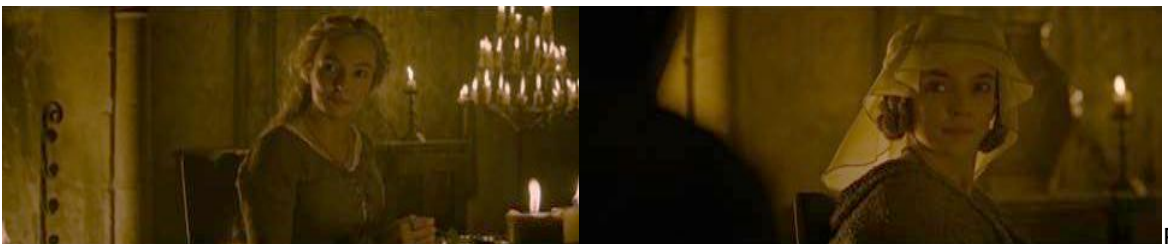
A continuación, vemos a Jean partir nuevamente a la guerra, a una campaña en Escocia. Montado en su caballo, se despide de su esposa. De nuevo, a través del encuadre contrapicado, la vemos a ella ocupar un lugar inferior al de él, como

¹²⁷ A pesar de que el día de su boda, Jean le dijo a Marguerite que es un hombre celoso, este beso no representa una afrenta porque es él mismo quién lo comanda.

cuando ella estaba hincada en el suelo lavándole los pies, ella lo mira desde el suelo, él ocupando un lugar superior. A pesar de esta disparidad en sus posiciones, Jean ocupa con amor, generosidad y paciencia esa posición de poder. Entonces ella le comenta con tristeza que sigue sin poder darle un heredero, a lo que él le replica con gentileza que llegará cuando Dios así lo disponga.

Jean es nombrado caballero. Lo vemos en la batalla en Escocia ya en 1385. Milagrosamente, logra volver y el reencuentro con Marguerite es cálido y tierno. Por desgracia, vuelve enfermo con una fiebre que lo ha debilitado. En su estado, les comunica a su esposa y a su madre que viajará a París para coleccionar un dinero que le deben, para después viajar a Argentan¹²⁸, pues asegura: “El deber me comanda a reportarme ante Pierre”. Marguerite se preocupa de que viaje estando enfermo y le asegura que será admirado en la Corte por volver como caballero.

Jean viaja a París en enero de 1386 y una vez que ha recolectado el oro que le debían, vuelve a su casa. Durante la cena, vemos un cambio drástico en el aspecto y humor de Marguerite. En el primer fotograma la vemos antes de la partida de Jean, aparece sonriente y alegre, en el segundo la vemos después del regreso de su esposo, lleva trenzado y levantado el cabello, ha palidecido, porta una capa que le cubre más el cuerpo y porta un atavío que le cubre parte de la cabeza. Jean le pregunta qué le ha pasado y ella, llorando, responde que no ha pasado nada.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

ii. La interpretación de la violación y de la esposa violada

Ocurre un corte y estamos ahora en los aposentos del matrimonio De Carrouge. Él entra a la habitación diciéndole a Marguerite que la ha extrañado, pidiéndole que vayan juntos a la cama, pero ella se aparta de él, se sienta en una de las sillas de

¹²⁸ Lugar en el que el Conde Pierre tiene instalada a su Corte.

la mesa que está en el centro de la habitación y le informa: “Mientras estabas fuera, hubo un día en el que tu madre tenía negocios en Saint Pierre. Se llevó a los sirvientes con ella y me quedé yo sola, poco después un hombre llegó sin avisar, conocía al hombre así que lo dejé entrar. Pero no estaba solo. Él me atacó, me inmovilizó, yo protesté. Grité, grité tan fuerte como pude pero no había nadie aquí. Me sobrepasó, no pude hacer nada. *Fui violada*”. Jean le demanda que le diga quién la violó y ella le responde que fue Jacques Le Gris. Jean se sobresalta un poco, le alza la voz, la sujeta por los hombros y la levanta de la silla mientras le pregunta si le está diciendo la verdad. Ella le asegura que está diciendo la verdad y que debe creerle. Jean se recompone y la abraza mientras le dice: “Eres mi amada. No estuve aquí *para protegerte*. Por favor, perdóname”. Entonces Marguerite le dice a Jean que quiere que Le Gris pague por lo que le ha hecho, a lo que él responde que pagará. En esta versión, la violación se entiende como resultado de la falla de la protección masculina que Jean le debe a Marguerite. Aunque en un primer momento la noticia lo abruma, rápidamente se recompone y reacciona con dulzura, asegurando que él llevará a Le Gris ante la justicia.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

iii. Jean De Carrouges como reparador del agravio

Dado que ya para este punto, Le Gris es un fiel amigo del Conde Pierre, cuenta con su protección, por lo que Jean convoca a sus conocidos a su casa para que Marguerite les cuente lo que Jacques le ha hecho. Jean les dice: “Pido su ayuda. Marguerite es mi esposa y *ha sido agraviada*, no permitiré que esto quede impune”.

Les solicita a todas las personas presentes que dispersen la historia para que se conozca por toda Normandía, con el objetivo de que Pierre no tenga más opción que concederles una audiencia. Jean finaliza diciendo: “*Tengo un plan*”, a lo que Marguerite gira la cabeza para verlo con una expresión de confianza, orgullo. Es decir, Marguerite es tan devota de Jean que confía plenamente en él, nunca muestra una opinión propia ni le rebate ninguna de sus ideas, lo adula y mimas.

De Carrouge viaja a París para solicitarle directamente al jovencísimo Rey Carlos VI que le conceda llevar a cabo un duelo a muerte. El Rey le responde que esa práctica ha sido prohibida, Jean lo corrige y le dice que no es del todo así, uno de los consejeros del Rey le dice que si bien hace muchos años no se ha llevado a cabo un duelo a muerte, en realidad no es una práctica prohibida. Otro consejero le cuestiona a Jean si es consciente de que si pierde el duelo su esposa sufrirá terribles consecuencias a lo que él responde: “Dios perdonará a aquellos que dicen la verdad. Y la verdad prevalecerá. *No tengo miedo*”. Jean se posiciona como el sujeto central asegurando que no teme perder el duelo, pero omite por completo la cuestión de si Marguerite está dispuesta o no a asumir esas terribles consecuencias que todavía no se nos especifican. Entonces se celebra la audiencia en el Palacio de Justicia frente a los 32 miembros de la Corte del Rey. Jean presenta su denuncia diciendo que si Le Gris niega las acusaciones, entonces lo retará a un duelo a muerte. Jean procede a quitarse el guante de su mano derecha y lo lanza al suelo. En este punto su versión concluye. Esta parte nos ha narrado casi dos décadas de la vida de Jean De Carrouge.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

b. La verdad según Jacques Le Gris

i. Jacques Le Gris como libertino

Su versión ocurre entre los minutos 00:42:00 y 01:24:43. La historia de Le Gris inicia en el mismo punto que la de Jean, en 1370, en la batalla de Limoges. Pero

en esta ocasión es Le Gris quien inicia la batalla al grito de: “¡Por el Rey!”. Y es Le Gris quien le salva la vida a Jean. Después de un corte nos trasladamos a la casa de Pierre d’Alençon. Descubrimos que Le Gris es un hombre educado, demuestra ante la Corte de Pierre que es capaz de leer latín. Durante una lectura en voz alta, Le Gris reza: “Nada impide a una mujer ser amada por dos hombres”, como si el amor fuera la cuestión que provoca el conflicto de la cinta, mostrando a la mujer como sujeta receptora del supuesto amor de dos hombres, quienes aparecen como los sujetos activos de esta frase.

La cena se transforma en juerga. Varias mujeres y hombres de la Corte están en los aposentos de Pierre. Vemos una especie de juego con una de las mujeres. Le Gris está persiguiéndola, en medio de ambos hay una mesa redonda. Él le dice: “Si corres, solo te perseguiré”. La persigue, la atrapa entre sus fuertes y largos brazos y la carga en uno de sus hombros mientras ella dice: “No, no, no”. A su alrededor el resto de personas ríe, vitorea y se divierte. Entonces él la arroja a la cama, la gira boca abajo, le levanta el vestido y la penetra. Este momento nos presenta la visión que tiene Le Gris de las mujeres, como objetos para ser tomados para satisfacerse convencido de que ellas lo disfrutaban igualmente.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

A la mañana siguiente, Jacques le cuenta a Pierre que nació sin riquezas y sin un apellido antiguo o prestigioso (como el de De Carrouges), por lo que ingresó al Seminario para convertirse en un hombre de la Iglesia, pero tuvo que abandonar

ese camino porque: “Los requisitos no me convenían”, refiriéndose al celibato¹²⁹. En cambio, según Le Gris, ser un libertino: “siempre me resultó fácil”. Entonces Pierre le pide que use su educación para ayudarlo a manejar sus finanzas. Jacques acepta la oferta y comienza a recolectar las rentas del Conde a base de violencia contra aquellos que no quieren o no pueden pagar.

Le Gris se presenta al castillo de De Thibouville para exigirle que pague sus deudas al Conde. Dado que no cuenta con la cantidad que debe, Jacques le pide que entregue Aunou-le-Faucon, pero De Thibouville le explica que es parte de la dote de su hija. Ignorando sus protestas, Le Gris le dice a De Thibouville que Pierre tomará esas tierras y que él quedará libre de deudas. Vemos que estas tierras le fueron arrebatadas al padre de Marguerite antes de su matrimonio con Jean, y no después como ocurrió en la versión de Jean.

Durante el festejo por la sucesión de la capitanía de Bellême, Jean aparece, y muy molesto reclama a Pierre que le haya negado un puesto que le corresponde por legítimo derecho, Le Gris intenta apaciguarlo pero Jean grita y lo acusa de ser un adulator y así ganarse las simpatías del Conde. Pierre se burla de Jean, a quien vemos como un sujeto colérico y torpe. Recordemos que este momento no aparece en la versión de Jean y que, en su lugar, vemos cómo él narra de forma épica este encuentro a Marguerite mientras ella le lava los pies.

ii. Marguerite como objeto de deseo

Le Gris quiere asistir al festejo del nacimiento del primer hijo de Jean Crespin debido a que sabe que Jean estará ahí, pretende hacer las paces con él. Le cuenta al Conde Pierre que incluso fue padrino del primer hijo fallecido de Jean. Entonces Pierre le comenta a Jacques que en la fiesta conocerá a la esposa de De Carrouge y le dice que es una mujer letrada, tanto como el propio Le Gris, lo cual le resulta extraño debido a que Jean es un iletrado.

En el festejo, Le Gris intenta convencer a una mujer que vaya de viaje con él, pero ella lo rechaza diciéndole que conoce su reputación, pues ha escuchado las historias de las mujeres de la Corte. En ese momento aparecen Jean y

¹²⁹ Aunque en la cinta Le Gris es un hombre que no está casado y que no tiene hijos, de acuerdo con Eric Jager (2004), él sí se casó, tuvo varios hijos y se forjó una reputación por “seducir mujeres”.

Marguerite. Vemos de nuevo la reconciliación. En esta ocasión, cuando Marguerite besa a Le Gris, el beso se encuadra en un primer plano, denotando su naturaleza más íntima, no tan protocolaria como en el plano medio que vimos en la versión de Jean. Tanto Le Gris como Marguerite muestran una reacción de atracción. Incluso Jean los mira con recelo, pues al parecer también ha notado esta respuesta.

A partir de este momento, empezamos a ver que Le Gris se hace acompañar por un hombre joven de la Corte llamado Adam Louvel. De acuerdo con Eric Jager (2004), Adam Louvel era un proxeneta que se encargaba de buscar mujeres para Le Gris.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

El festejo adquiere mayor importancia en esta versión, pues Le Gris se acerca a Marguerite durante el festín para adular su belleza, a lo que ella le replica que sabe que él no tiene problemas para obtener la compañía de hermosas mujeres. Él desvía la conversación hacia algo que tienen en común: su gusto por la lectura. De Carrouges los interrumpe. Después vemos bailar a Marguerite y a Jean. Le Gris los observa desde la lejanía y percibe cómo Marguerite lo mira y le sonríe, Louvel le dice: “Con el pensamiento se puede codiciar, mi Señor”, a lo que Jacques responde: “No es menos pecaminoso que *ella me codicie a mi*”. En esta versión, extrañamente, Le Gris percibe a Marguerite como sujeta deseante además de como su objeto de deseo, aunque es cierto que él asume sin un sustento que ella también lo desea, dando por hecho que su deseo es recíproco.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Ocurre un corte y vemos a Le Gris en sus aposentos, de pronto oye unos pasos. Se levanta de la mesa y comienza a escucharse una música misteriosa¹³⁰, asumimos el punto de vista de alguien que lo mira directamente y descubrimos que quien ha entrado a sus aposentos es Marguerite. Ella lo mira seductoramente, su respiración es agitada, trata de pedir disculpas por haber entrado pero él la interrumpe, la toma del brazo y la coloca contra la pared, se acerca para besarla pero no se decide a hacerlo. La música se ha tornado un tanto erótica y emocionante. De pronto, él despierta empapado en sudor: ha soñado que Marguerite lo seducía. Nuevamente, nos percatamos de que dentro de la fantasía de Jacques, Marguerite aparece como una sujeta activa y deseante. Curiosamente, ese deseo coincide perfectamente con el suyo.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Durante la ausencia de De Carrouge mientras está en la campaña en Escocia, Le Gris observa a Marguerite en el mercado, parece estar totalmente enamorado de ella. Cuando Jean vuelve de Escocia, se presenta al castillo del Conde Pierre en Argentan. Ahí le cuenta a Pierre y a su Corte que la batalla en Escocia ha sido sangrienta y desastrosa, pero que ha logrado volver como caballero y él mismo informa que se dirigirá a París a recolectar su paga. En este momento tiene un nuevo enfrentamiento con Jacques porque éste no lo llama por su nuevo título. Dice ante toda la Corte que Le Gris se hace llamar hombre de armas aunque no arriesga nada porque ya no combate, que goza de privilegios por ser el favorito del

¹³⁰ La música de la secuencia de este sueño, corresponde a la pista número 10 del *soundtrack* llamada, justamente, *Jacques Le Gris*.

Conde, pero que en su presencia siempre deberá referirse a él como “Sir”. Le Gris se disculpa y le dice: “Así es, buen Señor. Disfrute su tiempo en París, Sir Jean”. Y así, Jean parte hacia París¹³¹.

iii. Elementos narrativos en la secuencia de violación

La secuencia de la violación ocurre entre los minutos 01:09:46 y 01:15:25. Ya que es del conocimiento de Le Gris que Jean no estará en su residencia, él y Louvel van a su casa. Louvel toca la puerta y se presenta. Marguerite le informa a través de la mirilla que está sola y que no tiene permitido abrir la puerta. Él le pide que lo deje calentarse en el fuego hasta que terminen de cambiarle una herradura a su caballo. Ella abre la puerta, Louvel entra y Le Gris entra detrás de él. Jacques le pide disculpas a Marguerite por irrumpir en su casa, se hinca, le declara su amor, le ofrece toda su riqueza. Ella les ordena que se vayan y Le Gris ordena a Louvel que salga de la casa, él se va y Jacques y Marguerite se quedan solos¹³².

Ella le espeta que es una mujer casada, él le dice que su matrimonio es una terrible carga para ella, que sabe que es infeliz porque su esposo no la ama ni valora como él. Él se acerca y le acaricia el rostro mientras le repite que la ama. Ella le pide que se vaya, camina, se detiene al pie de las escaleras para descalzarse, es decir, vemos que ella no tiene verdaderas intenciones de huir, de ahí que pueda tomarse el tiempo para descalzarse. Él va detrás de ella e intenta sujetarla del vestido, pero ella se libera y sube las escaleras. Más que huir, parece que ella le muestra el camino hacia su habitación, vemos cómo no hace ningún esfuerzo por cerrar la puerta, al contrario, le posibilita la entrada. Ambos están en la habitación.

¹³¹ De acuerdo con Eric Jager (2004), este encuentro pudo haber llevado a Jacques Le Gris a la búsqueda de venganza contra Jean De Carrouges. Así es cómo enfocó su atención en Lady Marguerite, a quien entendió como otra propiedad de Jean que podía usurpar.

¹³² Este es un cambio importante con respecto a la fuente original, el libro de Eric Jager (2004), debido a que en su reconstrucción de los hechos, Jager asegura que Louvel fue testigo de la violación. Es probable que este factor haya sido omitido con la intención de resaltar que las versiones en disputa eran la de Jean, Jacques y Marguerite.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Hay que recordar el momento en el que Jacques persigue y penetra a una mujer en la Corte de Pierre. Exactamente la misma dinámica ocurre con Marguerite. Inicia el mismo juego que en la escena sexual anterior y él repite: “Si corres, solo te perseguiré”. Ella grita el nombre de una de sus sirvientas pero nadie acude. Él la atrapa y levanta del suelo, ella dice: “No, no, no”, él comienza a besarla y ella ríe entre sus brazos. Entonces él la levanta y la coloca en uno de sus hombros, ella dice: “No, no, no”, y él la lanza a la cama. En este punto, la cámara está a la altura de la superficie de la cama, por lo que vemos en primer plano el rostro de ella y cómo él se acerca a besarla. Sigue besándola y vemos cómo Marguerite expone excitación y deseo. Las tomas de primer plano del rostro de ella a la altura de la cama se intercalan con primeros planos del rostro de Le Gris y planos generales de una parte de la habitación en los que la cámara se ubica casi al ras del suelo. La apertura de esta toma nos permite ver exactamente la posición que ocupa cada uno durante la agresión. Estos planos generales muestran la interacción de ambos en la cama, como si de un momento de gozosa intimidad sexual se tratara; nos invitan a presenciar con cierta cercanía lo que está sucediendo. Entonces él la gira boca abajo mientras ella dice: “No, no. No hagas

esto”, mientras ella lanza gemidos de excitación. Entonces él la penetra y ella expresa sonidos de placer. No volvemos a ver directamente el rostro de ella, pero lo vemos a él alcanzar un orgasmo.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Una vez que él concluye, le pide a Marguerite que no le diga a nadie lo que ha ocurrido, se lo aconseja por su propia seguridad, le dice que si Jean se entera probablemente la mataría. Le afirma que él tampoco dirá nada. Antes de irse le dice: “No te sientas mal, mi amor. No pudimos evitarlo”. La secuencia entera se desarrolla sin ninguna clase de música. Nos limitamos a escuchar sonidos propios de las acciones que ocurren, el abrir y cerrar de puertas de madera, el repiqueteo de zapatos contra el suelo, el sonido del fuego que consume la madera en la chimenea, sonidos de besos y el chirreo de la cama de madera. Es casi como si al omitir el elemento de una música extradiegética, quisieran dejarnos decidir a las personas espectadoras el tono de la secuencia, dotándola de cierta ambigüedad.

iv. El encubrimiento de Jacques Le Gris

Ocurre un corte y vemos que Le Gris se está confesando ante un sacerdote, le dice que ha cometido adulterio contra un hombre que consideró su amigo. Después Le Gris arriba a la casa del Conde Pierre y éste le informa que De

Carrouge ha esparcido la noticia de que él tomó a su esposa por la fuerza. Le Gris le dice que la acusación es falsa, no porque no haya tenido acceso sexual a Marguerite, pues le asegura que ella realizó una *protesta esperable* para una Lady, pero que *no actuó contra su voluntad*. Incluso considerando que en esta versión ella mostró excitación y placer con el encuentro, no puede obviarse que ella dijo “No, no, no”, en más de una ocasión. Independientemente de que ella, desde la perspectiva de Le Gris, dijera que no porque es lo que una mujer casada tenía que decir para respaldar su respetabilidad, ella solicitó verbalmente que él se detuviera. Resulta conveniente para Le Gris asumir que ella lo deseaba tanto como él a ella, pero ignorar su deseo de no ser tomada en ese momento. Es decir, él solo reconoce a Marguerite como sujeta deseante cuando le resulta conveniente. Esa “protesta esperable” es la interpretación de él y, en todo caso, es una protesta que él decide ignorar, por lo que la secuencia que vemos es, efectivamente, una secuencia de una violación.

Le Gris le recuerda al Conde que no tiene necesidad de violar dado que tiene acceso a las mujeres de su Corte. Le confiesa que actuó movido por amor, que es consciente de que actuó mal, pero que ya se ha confesado y cumplido su penitencia. En esta versión la violación se trasmuta a un crimen por adulterio (en el que la víctima es De Carrouges). El Conde le cree, pero Le Gris quiere limpiar su honor. Pierre le dice que las personas lo considerarán un villano, por lo que le dice que debe negar rotundamente que haya cometido adulterio (como él nombra al crimen que sabe que cometió), negar todo ante todos. Pierre le informa que tendrá que pasar por un juicio público y enfrentar el cargo de violación, pero que él mismo emitirá el veredicto, por lo que Le Gris no será condenado. Jacques ríe.

Después vemos un pequeño juicio que se está realizando frente a la Corte del Conde Pierre, él asegura que Le Gris es inocente, que el cargo será anulado y que el testimonio jurado de Marguerite debe ser producto de algo que soñó¹³³.

¹³³ Es interesante que tanto en la versión de Le Gris como en la de Marguerite, es posible notar pequeños momentos en los que otros personajes femeninos como la esposa de Pierre, Marie Chamallart (Zoé Bruneau) y la reina de Francia, Isabel de Baviera (Serena Kennedy) reaccionan con desaprobación a cómo los hombres a su alrededor hablan de la acusación que Marguerite ha hecho. Cuando Pierre afirma que seguramente Marguerite soñó que fue violada, su esposa reacciona con decepción, pensando quizá que en realidad su esposo está encubriendo a su amigo. En la versión de Marguerite, cuando la reina de Francia escucha de uno

Pero el juicio es interrumpido, un mensajero le informa a Pierre que De Carrouge ha viajado a París para apelar directamente al Rey, que es el momento en el que solicita el duelo a muerte.

El sacerdote de la Corte de Pierre le dice a Le Gris que puede solicitar “el beneficio del Clero”, volverse clérigo y así evitar que sea enjuiciado por la Corte del Rey y ser enjuiciado por la Iglesia, lo cual le favorecerá más. Pero a Le Gris le preocupa *su reputación*¹³⁴. Se niega afirmando: “No soy un cobarde”. Arribamos nuevamente al juicio frente al Rey en París, en el que Le Gris se presenta a sí mismo como la víctima y ofendido ante falsas acusaciones de violación. Asegura que hará lo que sea necesario para limpiar su nombre, así que levanta el guante que Jean lanzó al suelo. El Rey concluye diciendo que el veredicto de si el duelo a muerte se llevará a cabo o no se dará a conocer en dos semanas.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

c. La verdad según Lady Marguerite... La verdad

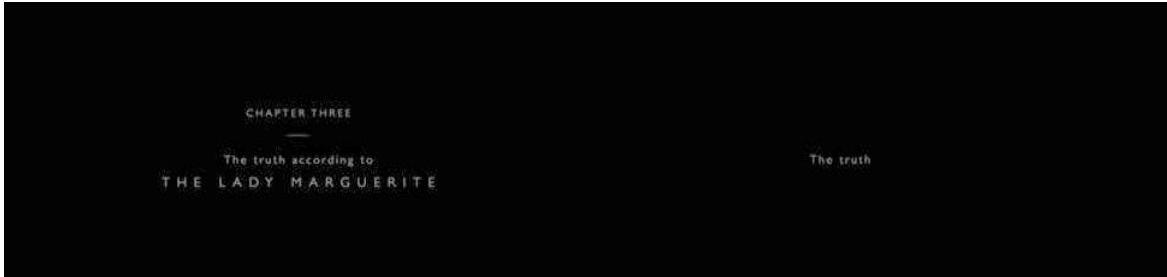
i. Marguerite como propiedad masculina

Su versión ocurre a partir del minuto 01:24:44 hasta el final de la cinta, por lo que su historia dura casi una hora, más de un tercio de la cinta. En principio, es destacable que no veamos en la leyenda que introduce esta tercera parte el

de los miembros de la Corte del Rey que “una violación no puede causar un embarazo”, mira con incredulidad a este hombre, en el momento del juicio en el que le informan a Marguerite que el castigo que le corresponderá en caso de que Jean pierda el duelo es ser quemada viva, la reina reacciona con preocupación. Es decir, aparecen esparcidos destellos de preocupación y apoyo de otras mujeres hacia Marguerite. Aunque no sean capaces de decirlo públicamente, parecen expresar que ellas sí creen en su palabra. No todas las mujeres de la historia hacen esto, su amiga piensa que miente e incluso le dice a la Corte del Rey que Marguerite dijo en el pasado que Le Gris le parecía atractivo, y si bien su suegra no la acusa de mentir, le asegura que “la verdad” no importa cuando se trata de denunciar una violación, la acusa de presentar una denuncia ante un hecho cotidiano, inevitable y prácticamente intrascendente como la violación.

¹³⁴ Cuestión que, como vimos claramente en el análisis de *Promising Young Woman* (2020), es especialmente importante tanto para los violadores como para sus cómplices. Los agresores no tienen ninguna clase de problema para mentir, colocarse como las víctimas, acusar a las demandantes de mentirosas con tal de alejar su imagen de la de un violador.

nombre de Marguerite adherido a algún apellido, ni el de su padre ni el de su esposo. Todo el texto que anuncia esta tercera parte se desvanece y permanece por unos segundos en la pantalla en negro la frase “La verdad”.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Esta breve introducción a la tercera versión de la historia es quizá el momento más determinante para comprender el sentido de la película.

Quienes construyeron esta historia decidieron hacer una declaración diegética explícita de que la verdad sobre los acontecimientos que ya vimos ocurrir dos veces desde la perspectiva de De Carrouges y Le Gris, está en la versión que veremos a continuación, la de Lady Marguerite. Esta forma de presentar la historia sobre una violación antagoniza con la clase de cintas analizadas por Higgins (1991) y Projansky (2001), las cuales se decantan por presentar al interior de sus estructuras narrativas la posibilidad de una multiplicidad de versiones, todas igualmente fidedignas, aunque esa fragmentación no cuestione realmente la fiabilidad del narrador protagonista masculino, así como la supuesta naturaleza inaprensible de “la verdad”. Ambas autoras han alertado sobre cómo estas estrategias narrativas utilizadas en esta clase de historias, tienden a encubrir, borrar o reformular una violación para convertirla en seducción o romance.

Frente a la indeterminación narrativa en torno a una historia sobre una violación, *The Last Duel* corrobora como verdad la versión de Marguerite¹³⁵, y en esa medida, define como no verdaderas a las versiones de Jean y de Jacques, es decir, la cinta toma partido por una de las tres versiones y en esa medida, la película presenta una declaración política en favor de Marguerite y su causa.

¹³⁵ La versión de la historia contada por Marguerite se asemeja a lo que Kitty Green hizo en *The Assistant* (2019), en la que al ser Jean la única mujer de su equipo de trabajo, la de menor rango y con el menor tiempo en la empresa, mira su entorno desde la posición de menor poder en ese contexto, lo que la habilita para ver el abuso de poder.

La versión de Marguerite comienza el día de su boda con Jean en el año 1380. Como si esa fuera su primera batalla, como la de Limoges lo fue para Jean y Jacques. Durante la ceremonia, Jean exhibe un arranque de enojo cuando le informan que no recibirá Aunou-le-Faucon como parte de la dote. Robert de Thibouville le informa que tuvo que vender esa propiedad al Conde Pierre. Muy molesto, detiene la ceremonia, hay una discusión entre ambos. Comienzan a hablar de Marguerite justo delante de ella. Jean quiere saber si ella será capaz de darle hijos, a lo que su padre le responde: “Mi hija es fuerte y sana, está lista para honrar el matrimonio. Concebir un heredero y los niños que sigan será seguro y prolífico”. Ella muestra su indignación y molestia al escuchar esos comentarios. Entonces Jean pide que la ceremonia continúe.

Es pertinente hacer una anotación. En un momento posterior, Jean le cuenta a Marguerite que ha comprado una yegua de buen linaje, la cual le garantizará potros que venderá. De pronto el semental entra al establo y monta a la yegua. Jean enfurecido golpea al semental con una pala para que se detenga. Él ordena que la yegua permanezca encerrada. Una vez que Jean ha partido a Escocia, la yegua ya está embarazada. Marguerite le pregunta al cuidador por la yegua y él le responde que lo mejor sería que pudiera correr en el campo, ella le da permiso para terminar el encierro de la yegua. Es posible hacer una analogía entre Aunou-le-Faucon, la yegua y Marguerite. Su padre habla de su fertilidad como Jean habla de la de su yegua, Jean sabe que Marguerite proviene de una familia muy antigua de Francia, valora su linaje y después Jean encierra tanto a la yegua como a Marguerite para evitar que algún otro tenga acceso sexual a ellas. Aunou-le-Faucon es en principio propiedad de De Thibouville (él entrega a Marguerite en matrimonio), le es prometida a Jean (quien la hace su esposa), pero se la arrebató el Conde Pierre quien la entrega a Le Gris (el usurpador de lo que Jean entiende como su propiedad, las tierras y Marguerite). Hasta ahora hemos conocido a Marguerite desde la perspectiva de Jean, quien la posee como esposa/propiedad y desde la perspectiva de Jacques, quien no tiene ningún reclamo legítimo sobre ella, pero que igualmente desea poseerla¹³⁶.

¹³⁶ Agradezco a la Dr.a Graciela Zalce por esta anotación.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Una vez celebrado el matrimonio, Marguerite es preparada para la noche de bodas en sus nuevos aposentos en el castillo De Carrouge. A diferencia de la versión de Jean, en esta ocasión sí vemos la desfloración, momento que parece poco disfrutable para ella mientras él piensa en la posibilidad de haber concebido un hijo en ese mismo momento.

Llegamos al momento del festejo por el nacimiento del hijo de Crespin. Vemos de nuevo la reconciliación, y cuando Jean le pide a Marguerite que bese a Le Gris, vemos el beso de nuevo en primer plano. Le Gris parece sorprendido, pero Marguerite demuestra cierta incomodidad ante el hecho de haber tenido que besar en los labios a un desconocido.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Durante el festín, nos damos cuenta de que Marguerite y Le Gris no intercambian una sola palabra, pues en realidad ella conversa con sus amigas, quienes afirman que Jacques es un hombre guapo y encantador. Marguerite confirma que le parece atractivo pero añade que su esposo no confía en él. Cuando Jean y Marguerite bailan, ella le dice que, ante personajes como Le Gris, resulta más estratégico sobrellevarlos con una sonrisa y palabras amables pero falsas en lugar

de con amenazas. Lo que Le Gris entendió como coquetería hacia él, eran gestos que Marguerite realizó más en un sentido de estrategia política pensando que lo mejor era apaciguar el conflicto entre Le Gris y su esposo, pues recordemos que debido a esta enemistad, los De Carrouges fueron expulsados de la Corte.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Ahora bien, en la versión de Jean, vemos cómo él reacciona con amabilidad y paciencia ante el hecho de que, en cinco años de matrimonio, Marguerite no haya quedado embarazada. En esta versión, ella se lamenta por no poder concebir y asegura que lo que más quiere es un hijo. Él le responde que no tuvo esa clase de problemas con su primera esposa.

Durante la partida de él a Escocia, nos damos cuenta de que en el momento de la despedida, su mirada es mucho más fría, casi altanera, pues mira a Marguerite desde una posición más elevada desde la montura de su caballo, de nuevo a través de un encuadre contrapicado. Él le deja a su encargo la administración de sus bienes. Destacan varias cuestiones aquí. El primer fotograma es de la versión de Jean, él aparece en una posición más encorvada, sonriente, amable y tierno con ella; el segundo es de la versión de Marguerite, en el que él aparece sentado en una posición recta, con una actitud más fría y soberbia. Incluso el color cambia, en la versión de ella el color es mucho más gris, resaltando la dureza y frialdad de su relación con Jean.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Durante la ausencia de Jean, Marguerite descubre que su esposo es un mal administrador, que no es estratégico en sus cultivos y que descuida la recolección de sus rentas. Ella resulta ser una gran administradora, inteligente y más gentil que su malhumorado y agresivo esposo. Se nos revela la mala relación entre Marguerite y la madre de Jean, Nicole de Buchard (Harriet Walter), quién teje ropa para bebé como burla hacia Marguerite por no quedar embarazada. Ella le planta cara y le dice que es una buena esposa. Preocupada, Marguerite solicita la visita del médico, quien le dice que padece de melancolía. Le pregunta si experimenta placer durante el acto sexual con su esposo, aunque ella dice que sí, también duda de que disfrute tanto como él.

Cuando Jean vuelve de Escocia nos percatamos de que lo que fue un reencuentro tierno y afectuoso para él, para ella es un momento de profunda humillación, ya que él le hace un desplante ante las y los sirvientes y su suegra, pues desaprueba el escote de su nuevo vestido. En la cena en la que Jean anuncia que partirá a París, le pide a su madre que se asegure de que su esposa no se quedará sola en la casa, y le dice a Marguerite: “Te prohíbo que abandones las tierras. No es seguro”. Ella responde: “Me gustaría ver a mis amigas. Estamos tan aislados” a lo que él replica: “Precisamente”. Poco después de la partida de Jean, y desobedeciendo las instrucciones de su hijo, Nicole de Buchard deja sola a Marguerite en la casa. No puede obviarse que Jean prescribe el aislamiento de Marguerite como una medida de seguridad. “Adentro” es seguro, “afuera” es peligroso, pero lo cierto es que ella es violada en su propia casa.

ii. Elementos narrativos en la secuencia de violación

La secuencia de la violación ocurre entre los minutos 01:42:51 y 01:50:46. Ahora vemos la llegada de Adam Louvel desde el interior de la casa. Hay un tono de burla en la declaración de amor que hace Le Gris ante Marguerite, se percibe una complicidad entre Adam y Jacques que los hace reír a ambos mientras intercambian una mirada socarrona. Marguerite se indigna ante la presencia y palabras de estos hombres y les pide que se vayan. Le Gris le comanda a Adam que salga de la casa y, cuando lo hace, Le Gris se gira *para ponerle seguro a la puerta*, esto no ocurre en la versión de él. En este caso vemos que él tiene claro

desde el inicio lo que le hará a Marguerite y quiere asegurarse de que nadie pueda entrar.

De inmediato, Marguerite genera una distancia a través de sus palabras y una separación física hacia Le Gris, pues se aleja de él y escucha sus supuestos halagos y declaraciones con indiferencia y no con interés y de forma receptiva como vimos en la versión de él¹³⁷. En este momento, inicia una música suave de fondo de tonos agudos y alargados que denotan incertidumbre, peligro, acecho, que algo no anda bien¹³⁸. De ahí que las supuestas declaraciones de amor de Le Gris adquieran un tono amenazante exponiendo su falsedad.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Cuando quiere alejarse aún más de él, la música se intensifica y denota peligro y tensión por la persecución. Cuando ella intenta huir subiendo las escaleras,

¹³⁷ Cabe señalar que, de acuerdo con Eric Jager(2004), una vez que Le Gris logró entrar a la casa y Marguerite rechazó su declaración de amor, él procedió de inmediato a usar la fuerza física para intimidarla, además de que, al parecer, Le Gris le dijo que sabía que su situación financiera era delicada, por lo que le ofreció dinero a cambio de ceder a sus avances sexuales, a lo que ella se negó. Ante su negativa, Le Gris y Louvel cargaron a Marguerite y la subieron por las escaleras hasta la habitación. Louvel dejó la habitación, pero debido a que Le Gris no podía contener por sí solo la resistencia física y gritos de Marguerite, llamó a Louvel para que le ayudara. Entre ambos ataron a Marguerite a la cama y Le Gris le introdujo en la boca su gorra de cuero para que dejara de gritar. Louvel no volvió a abandonar la habitación, por lo que fue testigo de la violación.

¹³⁸ Esta pieza corresponde a la pista número 17 del *soundtrack* llamada *Forgive Me For Intruding*.

Marguerite pierde sus zapatos por la premura con la que quiere subir los escalones, no fue ella quien se descalzó como ocurrió en la versión de él. Observamos el pánico en el rostro de Marguerite y su desesperación por huir. Cuando llega a su habitación intenta cerrar la puerta pero Le Gris la empuja con fuerza con sus dos manos y entra a la habitación. Cuando ambos están en los aposentos, la música se detiene por completo. A pesar de que la música solo dura una pequeña fracción de la secuencia, denota que Marguerite está en una situación de peligro.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

En esta ocasión vemos una genuina persecución, en la que el tono juguetón ha desaparecido, Marguerite hace todo lo posible por evadir los fuertes y largos brazos de Le Gris. De hecho, vemos un encuadre en el que se presenta a uno frente al otro separados por la mesa de centro, dotando de un carácter confrontativo al momento. A pesar de que ella intenta huir, él la sujeta y comienza a besarla, ella grita: “¡NOOOO!” con todas sus fuerzas y llora mientras él la sujeta con fuerza. Él la carga en uno de sus hombros para llevarla a la cama, y cuando la arroja sobre el colchón, coloca una de sus rodillas sobre ella para inmovilizarla, a lo que ella grita con terror. Entonces él la gira boca abajo, ella intenta arrastrarse por la cama para alejarse pero él la atrapa con gran fuerza. En esta ocasión, también se intercalan primeros planos del rostro de ella tomados desde la altura de la superficie de la cama, primeros planos del rostro de Le Gris y planos generales de la habitación, encuadrados también al ras del suelo, pero la apertura

del plano es mucho más amplia que en la versión anterior, por lo que vemos con mayor lejanía la agresión, lo cual le quita el tono intimista de la perspectiva de Le Gris. La lejanía le da un tono más de extrañamiento. Ella grita y suplica: “¡No, por favor. Por favor, no hagas esto!”. Él levanta su falda y la penetra, vemos que él lo disfruta mientras ella emite gemidos de dolor mientras llora. Cuando él termina se acerca para besar a Marguerite en el rostro y le pide que no le diga nada a nadie, diciéndole que su silencio la mantendrá protegida de la ira de su esposo¹³⁹. A diferencia de la versión de él, en esta ocasión sí volvemos a ver el rostro de Marguerite, por lo que observamos el contraste entre el placer que él expresa en su rostro, y la profunda congoja que percibimos en el rostro de ella. Vemos que la agresión le ha causado una profunda alteración: llora, tiembla y respira con dificultad a los pies de la cama donde se coloca en posición fetal.



¹³⁹ De acuerdo con Jager (2004), después de que Le Gris pide el silencio a Marguerite, ella le responde: “Me quedaré callada, pero no por tanto tiempo como necesitas”. Él, nuevamente, le ofreció dinero colocando una bolsa de cuero sobre la cama, a lo que ella replicó: “No quiero tu dinero, quiero justicia, tendré justicia”. Es interesante que esta interacción en la que ella le dice directamente a su agresor que buscará justicia, haya sido omitida en la cinta, pues en la película, después de esta secuencia, Marguerite se enfrenta a Le Gris indirectamente a través de su esposo.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

En la siguiente escena la vemos tomar un baño, al mirar sus brazos notamos los moretones que Le Gris le ha dejado en la piel. En otros momentos vemos que el aspecto de Marguerite se ha transformado por completo, luce pálida, ojerosa, con el cabello menos estilizado y sollozante, además de que deja de comer.

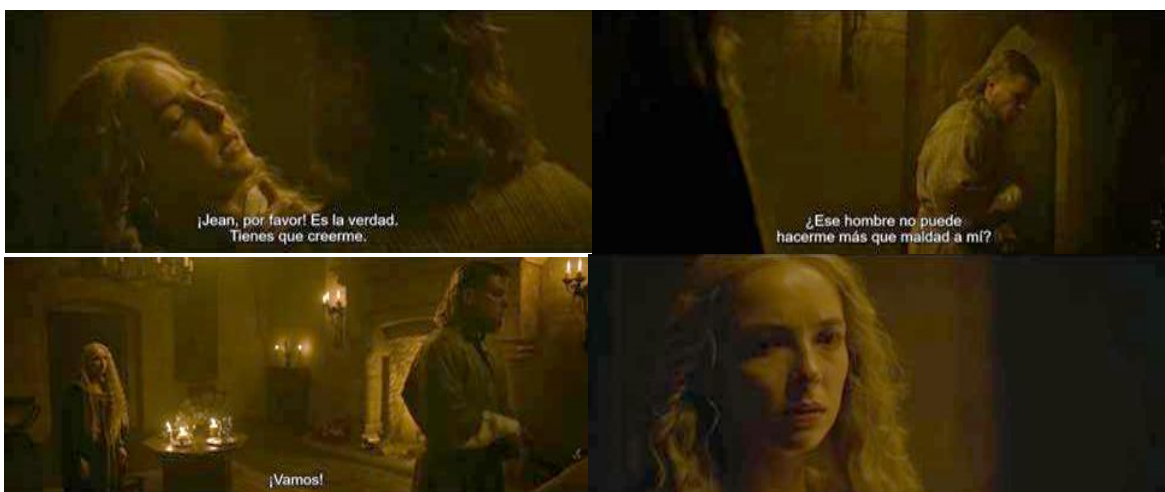


Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

iii. El derrumbe de la diferenciación entre el esposo/protector y el violador

Cuando Jean vuelve de París, entra a sus aposentos, le dice a Marguerite que la ha extrañado y que vayan juntos a la cama, ella le responde: “No puedo”, a lo que él le cuestiona: “¿Qué quieres decir con que no puedes?”. Ella procede a sentarse en una silla junto a la mesa de su habitación y le dice: “Necesito decirte algo. Mientras no estabas, hubo un día en el que tu madre tenía negocios en Saint Pierre. Poco después, un hombre llegó, sin avisar. Conocía al hombre, entonces lo dejé entrar. Pero no estaba solo. Jacques Le Gris entró en nuestra casa sin mi permiso. Me obligó a entrar en esta habitación, a esta cama. *Él me violó*”. Podemos notar que en la versión de Jean, la declaración de Marguerite es más ambigua, pues dice: “Fui violada”, con esta expresión, se nombra como sujeta pasiva y receptora de la acción, sin nombrar a su atacante. En la versión de ella, nombra claramente a su agresor colocándolo en el centro de su acusación: “Él me violó”. Cambia el foco de atención de la acusación de ella a su agresor.

Entonces él reacciona con violencia, la sujeta del cuello, la levanta de la silla y le pregunta si está diciendo la verdad, si ella no provocó la agresión, si no pudo correr. Él suelta a Marguerite, se aleja y furioso grita: “¿*Este hombre no puede hacerme más que el mal a mí!*?”. Jean se posiciona como el agraviado ante la violación de Marguerite, que es exactamente la misma postura que Le Gris adoptó, nombrándose como la víctima del caso. Ella, perpleja ante la reacción de su esposo, le anuncia: “Jean, tengo la intención de decir la verdad, no seré silenciada. No tengo ninguna capacidad legal sin tu apoyo”, a lo que él responde: “Entonces lo tendrás”. Jean se acerca a la cama y se abre la bata mientras le dice a Marguerite: “Ven, no le permitiré a él que sea el último hombre en tenerte”, incrédula, ella dice: “Jean...”, pero él la interrumpe y la vuelve a llamar con un grito a la cama. A pesar de que le dijo que no puede ir a la cama con él, que le repitió su indisposición, Jean utiliza la coerción. Vemos que el respaldo de Jean para ella no es gratuito, no se lo ofrece de forma amable y amorosa como ocurrió en la versión de él. De esta forma, Jean marca a Marguerite nuevamente como su propiedad a través de otra violación.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

Cuando él convoca a sus conocidos para pedirles que esparzan la historia de Marguerite, Jean dice: “Marguerite es mi esposa y *hemos sido agraviados*”. Y finaliza: “*Tenemos*¹⁴⁰ un plan”. Plan que en realidad tiene él, porque no le ha

¹⁴⁰ Nuevamente, el cambio de diálogo es bastante revelador. En la versión de Jean, él dice: “mi esposa ha sido agraviada”, y en esta ocasión él se incluye como sujeto agraviado. Usa ese plural de acuerdo a su

informado a su esposa sobre su intención de apelar al Rey para solicitar el duelo a muerte, por lo que ella lo mira con desconfianza y confusión y no con confianza y seguridad como en la versión de Jean.

Cuando termina la reunión, Marguerite se enfrenta a la desaprobación de su amiga, Marie (Tallulah Haddon), quien no le cree debido a que le recuerda que en más de una ocasión dijo que Le Gris le parecía atractivo. También vemos que Marguerite desaprueba que Jean apelaré directamente al Rey, sin saber todavía que él tiene en mente el duelo a muerte. Se enfrenta también a la recriminación de su suegra, quien la increpa preguntándole por qué ha hecho que Jean presente la denuncia contra Le Gris, a lo que ella le responde: “Porque lo que me ocurrió está mal”. Pero Nicole le dice que hombres como Le Gris violan a tantas mujeres como desean, le pregunta por qué piensa que ella es más especial que el resto, le cuestiona si acaso ha visto a esas mujeres quejarse¹⁴¹, a lo que ella responde: “No puedo ser silenciada, tengo que hablar”¹⁴². Entonces su suegra le dice: “Me miras como si nunca hubiera sido joven. Fui violada. ¿Y a pesar de mis protestas y mi repulsión, acaso fui a quejarme con mi Señor, que tenía otras cosas de que preocuparse? No, me levanté y seguí con mi vida”, a lo que Marguerite le pregunta: “¿Pero a qué costo?”, su suegra le replica: “¿A qué costo?’ Estoy viva”, entonces Marguerite sentencia: “Ha pagado un precio muy alto por ese privilegio”. La postura de la suegra se asemeja peligrosamente a la postura del postfeminismo descrita por Projansky (2001) y a la del feminismo postmoderno descrito por Mardorossian (2002), así como a la postura de Virginie Despentes (2001), posturas que pretenden menguar las consecuencias de la violación para las mujeres y pretender que la violación puede ser sobrellevada de forma individual.

conveniencia, dado que afirma: “tenemos un plan”, incluyendo a Marguerite en un plan que no ha compartido con ella.

¹⁴¹ No puede negarse la gran ventaja de Marguerite al ser una mujer que pertenece a la nobleza francesa, y que a pesar de que por sí misma no cuenta con ninguna capacidad para denunciar a Le Gris, su esposo, un Caballero de la Corte, tuvo la suficiente injerencia para apelar al mismo Rey. Es cierto que las mujeres campesinas y pobres, casadas, solteras o viudas, de las que habla Nicole no tendrían en ningún sentido las mismas posibilidades de llevar a sus agresores ante la justicia.

¹⁴² Esta confrontación con su suegra demuestra el choque entre la postura que da por sentada la, en apariencia, inevitable vivencia de la violación para las mujeres, y por otro, la postura que deslegitima el sistema entero que ha posibilitado que la violación haya podido ocurrir y que demanda que la respuesta de Marguerite sea guardar silencio. El conflicto entre estas posturas fue revelado con gran claridad después de la explosión del #MeToo en el 2017.

Cuando Marguerite se presenta ante la Corte del Rey, seis meses después de haber sido violada, está embarazada de seis meses. Entonces es ferozmente cuestionada y desacreditada. Le espetan que quizá tenga un amante y trate de ocultarlo acusando a Le Gris de violación, que había dicho que Le Gris le parecía atractivo y que incluso si fue violada, su embarazo es prueba de que experimentó placer con el acto. Es decir, intentan usar el cuerpo embarazado de Marguerite como prueba de que miente. Al final del interrogatorio, delante de toda la Corte y demás asistentes al juicio, le informan *por primera vez* que si su esposo pierde el duelo, ella será torturada y quemada viva, su terror es evidente, tiembla de miedo, pero aun así, reafirma que está diciendo la verdad. Por ello, el Rey declara que el duelo a muerte se llevará a cabo. Fuera de la audiencia, Marguerite deja muy clara la situación en la que están, pues Jean quiere hacerle creer que él es su héroe diciéndole: “Estoy arriesgando mi vida por ti”, a lo que ella le espeta: “No. Tú estás arriesgando *mi vida* para poder pelear con tu enemigo y salvar tu orgullo. Y eso podría dejar huérfano a nuestro hijo. ¿O no pensaste en eso? Eres un hipócrita. Estás cegado por tu vanidad”.

iv. La restauración del orden patriarcal a través de la mujer violada

Arribamos al punto con el que la cinta inició, por lo que se retoma el presente diegético de la película. La secuencia del duelo ocurre entre los minutos 02:07:28 y 02:21:42, lo que la convierte en la secuencia más larga de la cinta. El combate es brutal, sangriento y concluye con el asesinato de Le Gris¹⁴³. Antes de asestar el golpe final, Jean le grita a Jacques: “¡Confiesa! Confiesa ante mi”, él responde: “Carrouges, no hubo ninguna violación. ¡No hubo ninguna violación! ¡En el nombre de Dios y con el peligro de la condenación de mi alma, soy inocente del crimen!”, a lo que Jean sentencia: “Entonces has sido condenado”. Nos damos cuenta de hasta qué extremos Le Gris continúa mintiendo para proteger su reputación, con lo que deja ver el escaso valor de su palabra y de cómo prefiere morir antes que

¹⁴³ Ya en *Straw Dogs* (1971) habíamos visto que una violación había antecedido a un baño de sangre al final de la película. Pero en el caso de *The Last Duel* (2021), la brutalidad del duelo no es provocada por la sexualidad “indisciplinada” de Marguerite, sino por el abuso de poder de Le Gris y la convocatoria de De Carrouge al duelo a muerte. La resolución de un duelo basado en violencia física fue propuesta por De Carrouge, aceptada por Le Gris y legitimada por el Rey. Es decir, el duelo es pactado de forma patriarcal.

aceptar que es un violador. Destaca la forma en la que De Carrouges asesina a Le Gris, porque así se nos dice que, para los varones, la violación se castiga o bien, se compensa con otra violación, en este caso simbolizada y materializada con la penetración de la daga de De Carrouges al interior de la boca de Le Gris, flagelando física y simbólicamente el sustento de su poder y de su engaño, es decir, su voz. Antes de asesinarlo, De Carrouges silencia a Le Gris.

Jean, victorioso, se acerca al Rey para ofrecerle su daga, y el Rey le recuerda con un gesto que también debe acercarse a su esposa. Marguerite es liberada de los grilletes que se le habían colocado en los tobillos y desciende de la pequeña torre en la que estaba retenida, la cual se encontraba al interior de la arena. Esta torre era, ni más ni menos, que la hoguera en la que sería quemada viva si Jean perecía. Ella se acerca a su esposo y él hace un gesto con el brazo para que se acerque, entonces ella lo abraza, pero él la toma del brazo para exhibirla y señalarla ante el público que los vitorea¹⁴⁴, mostrándola como la manifestación, o más bien, corporeización, de su victoria y al mismo tiempo, de la restauración de su honor previamente mancillado.

De hecho, cuando Marguerite y Jean abandonan la arena, él avanza con orgullo montando su caballo mientras la multitud le aplaude y ella va montando su caballo que avanza detrás de él, más que emocionada por los festejos, está aturdida por todo lo que está pasando a su alrededor. De hecho, llega un punto en el que solo escuchamos su respiración y todo el sonido de la multitud y la música extradiegética se desvanecen.



¹⁴⁴ Aunque también es cierto que podría hacerse una lectura distinta de este momento. Quizá el gesto significa que Jean está redirigiendo la admiración del público de él hacia Marguerite, aunque esto resulta menos probable debido a que ella reacciona con incomodidad ante esta exhibición, ella no está ahí esperando el reconocimiento o admiración de ninguna persona, sino buscando justicia por lo que le han hecho. El duelo a muerte no fue su idea y de hecho fue pactado sin su permiso, es decir, no era esa su idea de justicia, fue más bien resultado de la maquinación de Jean para reparar su honor.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

El personaje victorioso del duelo es claramente Jean, no Marguerite y, si bien no puede negarse que el violador obtuvo su castigo, también es cierto que la muerte de Le Gris a manos de Jean fue la forma en la que De Carrouge castigó a Jacques por todas sus previas usurpaciones hacia su propiedad y su honor¹⁴⁵. Jean utilizó la violación de Marguerite para apelar al Rey y buscar la oportunidad de enfrentarse directamente a Jacques. Vimos cómo Jean había intentado previamente, de formas no exitosas, demandar a Jacques y a Pierre ante el Rey por tomar Aunou-leFaucon y por arrebatarle la capitanía de Bellême.

Después la pantalla se va a negro lentamente. Entonces aparece un panorama totalmente diferente a los escenarios grises y fríos que hemos visto a lo largo de la película. El sol brilla, la pantalla se satura con el verdor de un campo, en el centro de la imagen vemos a un pequeño niño rubio que juega en el pasto entre flores amarillas y escuchamos el sonido ligero del viento y el canto lejano de las aves. Nos damos cuenta de que Marguerite mira al niño, su hijo, mientras está sentada en el pasto. La cámara enfoca su rostro en un primer plano, la vemos feliz, tranquila, sonriendo. Inicia una música tranquila y suave¹⁴⁶. De pronto, la expresión de su rostro cambia, su mirada se desenfoca y su sonrisa se aplana. Es

¹⁴⁵ De alguna forma, esto también implica que el honor y la habilidad en combate de Jean es lo que prevaleció sobre las ventajas y el favoritismo que le permitieron a Jacques evadir la justicia en primera instancia. El guerrero sin educación prevaleció ante el escudero letrado y privilegiado.

¹⁴⁶ La música corresponde a la pista 21 del *soundtrack* llamada *Celui Que Je Désire*. La cual continúa a lo largo de los créditos.

como si se nos estuviera diciendo que dentro de su felicidad, se encuentra todavía el amargo recuerdo de la violación que sufrió y de todo lo que eso conllevó.



Fotogramas de *The Last Duel* (2021)

La pantalla se desvanece en negro y aparecen una serie de textos que nos informan que Lady Marguerite vivió otros treinta años “de prosperidad y felicidad” como señora de la propiedad de los De Carrouges y que no volvió a casarse después de enviudar poco después del duelo.

Así pues, el primer rostro que vemos en la cinta es el de Marguerite, la vemos por primera vez en un gran predicamento, preparándose para un duelo en el que se decidirá su destino. Su rostro es también lo último que vemos, pero ahora aparece en un punto en el que ella puede seguir viviendo mientras que sus dos agresores, su esposo y su violador, están muertos.

El hecho de que no haya vuelto a casarse, denota que al ser ahora la propietaria de tierras y riqueza, logró evadir un segundo matrimonio en búsqueda de estabilidad económica. Es decir, conoció “prosperidad y felicidad” hasta que pudo abandonar las posiciones de esposa/propiedad/objeto de deseo, en las que su esposo, su padre y su violador la encasillaron.

d. ¿Es *The Last Duel* una narrativa sobre el #MeToo?

Si bien estamos ante una película histórica, *The Last Duel* no nos está contando una historia sobre la Francia medieval, nos está presentando una narrativa en torno a cómo se han generado cambios en nuestro entendimiento sobre la violación en una sociedad marcada por el #MeToo. Y sin embargo, uno de sus co-adaptadores, Ben Affleck, procuró escindir la historia de *The Last Duel* del contexto de su estreno, esto comentó en una entrevista para el medio digital *Bionic Buzz* (2021):

Pensamos que podríamos escribir una versión de esto [del libro] que podría ser interesante, pero no sé si tendría resonancia porque en realidad es,

fundamentalmente, sobre cómo era la vida para las mujeres durante *ese tiempo*. Quizá tiene *ecos y vestigios de conexión con el presente*, pero no estábamos tratando de hacer una declaración sobre el presente, intentamos hablar sobre nuestra ancestral cultura europea occidental de la Edad Media (Tp, el énfasis es mío).

De cierta forma, este razonamiento es semejante al que Sarah Projansky (2001) ha detectado y criticado en torno a cómo el cine estadounidense tiende a comprender la violación como algo que ocurre en la sociedad estadounidense solo de forma circunstancial y tangencial, traída a ese contexto por elementos externos, en este caso por otro tiempo (la Edad Media) y por otro lugar (la ancestral Europa Occidental). Por lo que aquellos ecos y vestigios de conexión con el presente como Affleck los denomina, son en realidad poderosos anclajes en los tiempos del #MeToo. Además, Affleck generaliza la cuestión de “la vida de las mujeres de ese tiempo”, sin considerar que Marguerite provenía de una familia acomodada y que si bien sus privilegios de clase social no evitaron que fuera violada, definitivamente determinó cómo se desarrollaron los eventos que culminaron en el duelo a muerte. En la misma entrevista, por otro lado, Matt Damon demostró un entendimiento más trabajado sobre la historia que co-adaptó:

[La película] está construida con tres perspectivas y la idea fue comenzar con las dos perspectivas masculinas e intentar atraer a la audiencia a una falsa elección entre estos dos hombres, y después se revela este mundo de las mujeres en el tercer acto que ha sido completamente ignorado por las historias masculinas. Porque en ese tiempo y bueno, en las películas en general, eso tiende a suceder. Pero en ese tiempo una mujer no era vista como persona, era vista como propiedad. *La idea era tener el tercer acto desde la perspectiva de una mujer y obviamente esa perspectiva de alguna forma se convierte en la verdad, en la verdad objetiva porque ella es la única que está contando la historia con el entendimiento de que ella es un ser humano* (Tp. El énfasis es mío).

Si bien Damon no habla de *The Last Duel* en relación con el #MeToo, sí que plantea un paralelismo importante entre el objetivo de la cinta (revelar que la

elección del narrador fiable entre los dos protagonistas es falsa, porque la narradora fiable es en realidad Marguerite) y la tendencia general del cine hollywoodense de ignorar la versión de las mujeres al interior de películas que hablan sobre la violación.

Ahora bien, es destacable que antes de que la denuncia por la violación de Marguerite pudiera llevarse ante instancias legales, se haya recurrido primero a la estrategia de esparcir de boca en boca la historia de lo que sucedió. Ya que Pierre pretendía absolver a su amigo, primero fue necesario hacer del conocimiento público el acontecimiento del crimen para que éste tuviera la suficiente resonancia pública y así ser llevado ante la corte del Rey. Esta es la misma estrategia que se utilizó durante la erupción del #MeToo, en la que las redes sociales digitales jugaron un papel central como espacio de exhibición y esparcimiento de distintos crímenes relacionados con la violencia sexual. Si bien es cierto que la vía de la denuncia legal fue utilizada, también lo es que en primera instancia, el #MeToo no se manifestó como un oleaje de denuncias legales, sino como la toma del espacio público y virtual de las calles y las redes sociales digitales para hablar de lo que muchas mujeres habían padecido y para nombrar a sus agresores. Aunque es cierto que de acuerdo con Guiomar Rovira (2023), esta cinta no presentaría tal cual una historia sobre el #MeToo, porque de acuerdo con esta autora, el objetivo del #MeToo es atacar reputaciones y no cuerpos y en este caso, si bien se ataca la reputación de Jacques, él no solo es asesinado, también vemos su cuerpo ser desnudado, arrastrado por caballos y colgado por los tobillos en una plaza pública.

Ahora bien, esta película abraza y a la vez antagoniza con muchos de los planteamientos de varias autoras con las que he venido dialogando a lo largo de este trabajo. Vemos claramente la contradicción que Projansky (2001) señala con relación a que las representaciones de la violación en el cine abonan a su pervivencia cultural, incluso si se construyen con intenciones de denuncia y crítica, como es el caso de esta película.

También resalta la importancia sobre quién habla, quién no habla y quiénes escuchan en las historias de violación como Higgins y Silver (1991) lo han apuntado. Destaca sobre todo ante quién o a qué apelan Jean y Jacques: a Dios,

al Rey, al Honor y a Francia. Las y los interlocutores de Marguerite son menos abstractos: su amiga, su suegra, los jueces y el público en general, y ante todo, ella apela a la verdad y a su negación de permanecer en silencio.

Por otro lado, si bien es cierto que la cinta atiende al llamado hecho por Spallaci (2019) de mostrar las consecuencias anímicas de la violación, la cinta sigue dependiendo de su representación explícita para generar confianza y empatía hacia Marguerite¹⁴⁷. Finalmente, quizá la noción de Horeck (2004) de violación pública es la que clarifica más ampliamente lo que esta película nos está diciendo. Para la autora la violación pública es un espacio de cohesión social, de manifestación de ansiedades y conflictos sociales (en este caso relacionados con el honor, la credibilidad, la propiedad, el matrimonio, la usurpación, y la justicia). Sobre todo destaco su entendimiento de la violación pública como espectáculo, en este caso, expresado en el duelo que se lleva a cabo en un espacio público delante de una audiencia (la de la arena y la de las salas de cine).

En primera instancia, es innegable que esta cinta demuestra que: “La violencia sexual es el escenario de una lucha cultural sobre *el significado y su posesión*” (Horeck, 2004, 154. Tp, las cursivas son mías). Efectivamente, la violación contra Marguerite produce una lucha en un sentido cultural pero también literal, es en el duelo a muerte donde se combate cuerpo a cuerpo por el reclamo del significado de lo que ocurrió en aquella habitación y quien resulte victorioso probará ser el poseedor de esa significación. Vemos cómo esta violencia se traslada a espacios en los que cada uno y una pretende dotarla de sentido: la primera persona a la que Marguerite le reporta lo ocurrido es a su esposo en búsqueda de su apoyo legal, de ahí a la reunión de vecinos convocada por Jean, a la Corte de Pierre y después a la Corte del Rey, a una sala de confesión ante un sacerdote como lo hace Jacques. Estas disparidades en la vehiculación y construcción del significado derivan en la estructura misma de la cinta.

¹⁴⁷ Digamos, por ejemplo, que si nos hubiéramos quedado solamente con la versión de Jean en la que no hay ninguna secuencia de violación, ¿empatizaríamos igualmente con Marguerite? ¿Creeríamos firmemente en su declaración? En este caso, incluso la película entera pudo haberse centrado en algo más, como en la resolución de si la violación ocurrió o no.

No olvidemos que: “La violación puede transformarse discursivamente en otro tipo de historia. Esto es exactamente lo que sucede cuando la violación se reescribe retrospectivamente como ‘persuasión’, ‘seducción’ o incluso ‘romance’” (Higgins, 1991, 307). De ahí que esta película no empate con la intención de la cinta *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950) de pensar a la verdad sobre una violación como elusiva y volátil, sujeta a los intereses de la persona narradora, y por lo tanto, indeterminable. En realidad, *The Last Duel* expone algo que Horeck (2004) interpreta del documental *Raw Deal: A Question of Consent* (Billy Corben, 2001) cuando dice: “En lugar de revelar la indeterminación del significado, termina iluminando *la naturaleza profundamente dividida y generizada de la realidad*” (p. 146. Tp, el énfasis es mío). Estamos ante tres versiones diferentes, tres modos distintos de interpretar el mundo, tres perspectivas que determinan la significación de lo que cada personaje construye como: 1) la misión de enmendar el fracaso en la protección de la esposa¹⁴⁸; 2) el crimen de adulterio cometido por amor y deseo mutuo, y finalmente; 3) como violación. Es interesante que aunque en las tres versiones se nombre como violación a lo que le sucedió a Marguerite, Jean y Jacques la transmutan en asuntos en los que ellos son la figura central, con lo que logran dejar a Marguerite en segundo plano. Es hasta que vemos la versión de Marguerite que se nos revelan las estrategias de esa transmutación.

En adición a esto, Horeck (2004) considera que estas representaciones son fundamentales para comprender cómo la violación estructura los cimientos mismos de la cultura, ella argumenta: “Sostengo que las representaciones de la violación y la figura de la mujer violada funcionan como el terreno sobre el cual se aseguran los términos del contrato social –y sexual–” (p. 9). Es decir, las narrativas sobre la violación revelan un imaginario social que explica cómo una sociedad se entiende a sí misma. Marguerite, en tanto que la figura de la mujer violada, funciona dentro de la película como un personaje/cuerpo en constante disputa, en el que el significado de su corporalidad violada está en una pugna constante: “incluso si fue violada, su embarazo prueba que lo disfrutó”, “tal vez tiene un

¹⁴⁸ Incluso aunque en la versión de Jean, Marguerite diga abiertamente que fue violada, Jean se entiende como el sujeto al que esta agresión apela, interpreta la reparación del agravio como una forma de restituir el daño a la institución del matrimonio más que como una cuestión de justicia para Marguerite.

amante y culpa a otro de violación”, “disfruta o no el sexo con su esposo”, “lo que declara es producto de ensoñaciones o fantasías”. En este sentido, podría decirse que *The Last Duel* evidencia las alteraciones en nuestra comprensión del contrato social y sexual provocadas por el impacto del #MeToo, expresadas en lo que Hall (1997) entiende como *sistema representacional* (en este caso, Hollywood) y las *políticas de representación* en torno a la violación. Como bien lo señala Horeck (2004): “Al analizar las fantasías públicas sobre la violación diseñadas para el consumo cultural, considero qué tipo de deseos se manifiestan en y a través de estos textos” (p. 7. Tp).

Por otro lado, la cinta desmonta tanto a Jean como a Jacques como narradores fiables, ya para la tercera parte de la cinta tenemos claro que sus versiones no son fidedignas, especialmente porque la forma en la que sus relatos están contados demuestra cuánto pueden ganar o perder de acuerdo con cómo cuentan la historia, se revela lo conveniente o perjudicial que es para ellos añadir, omitir o alterar aspectos centrales de lo que ocurrió.

Aunque Marguerite es la sujeta y narradora central de la cinta, el entramado de la historia se desarrolla a través de vínculos masculinos, ya sea de amistad, complicidad, resentimiento o traición, como bien lo expone Horeck (2004): “La tesis original y radical de *Against Our Will* es que la violación es esencial y constitutiva de los vínculos sociales del patriarcado. Para esta tesis es crucial la idea de la violación como la escena original de la cultura” (p. 22. Tp). La película exhibe a qué grado todo lo que rodea a la violación de Marguerite: su planeación y ejecución, las reacciones que generó, su denuncia y la búsqueda de justicia está configurado por los vínculos que ciertos hombres tienen con otros.

También es cierto que Marguerite encaja perfectamente en lo que estereotípicamente se entiende como una “buena” víctima de violación. Destaco especialmente el hecho de que en la investigación de Jager (2004), la narración de la violación presenta a Marguerite como una mujer profundamente combativa física y verbalmente. Le Gris tuvo que pedir ayuda a Louvel porque, supuestamente, Jacques gritaba: “nunca he conocido a una mujer más fuerte”. Esta actitud y fortaleza se desvanecen en la cinta, pues Marguerite se resiste en la

medida de sus posibilidades, pero es presentada más bien como débil. Si bien la vemos resistir, protestar y llorar, ella se nos presenta sobre todo desde su indefensión. En este sentido, si bien Marguerite es la narradora fiable de la cinta, su versión deslegitima las versiones de sus dos agresores, y su decisión de no permanecer callada es la que pone en marcha todo el tercer acto de la cinta, la seguimos viendo en una posición en la que, parece ser, efectivamente necesitaba de la protección de un hombre para no ser violada. Sin embargo, también es cierto que, como bien lo argumenta Ellen Rooney (1983), la victimización no es sinónimo de pasividad, y que incluso aunque veamos a Marguerite ser sometida por un sujeto que la sobrepasa en talla y fuerza, ese sometimiento no la define y no define sus acciones de lucha posteriores.

También podría pensarse que ella es una “buena” víctima porque se nos presenta a una mujer casada (digamos que virtuosa), fiel a su marido¹⁴⁹, nunca la vemos estar sola con un hombre que no sea su padre o su esposo, que al estar sola en su casa es superada en tamaño y fuerza por un hombre que la engaña y se aprovecha de su buena fe, él la inmoviliza, ella grita, corre, patalea y suplica no ser violada. Esto tiene relación con una profunda contradicción que Projansky (2001) ha señalado cuando argumenta que se han construido dos narrativas en torno a la incidencia de la la violación, la cual puede ocurrir porque, por un lado, las mujeres son representadas como vulnerables e ingenuas, y por otro, cuando las mujeres son independientes y más libres sexualmente hablando, eso también lleva a la violación. Entonces, ser una mujer respetable, casada y leal a su esposo, estar recluida en un castillo y no tener contacto con otros hombres, no evitó que Marguerite fuera violada en su propia casa dos veces. Nuevamente nos damos cuenta, como en el caso de *Once Upon a Time in America* (1984), que entender a una mujer como “decente y respetable”¹⁵⁰, a quien se le ofrece un trato reverencial,

¹⁴⁹ Incluso aunque pueda reconocer y nombrar la atracción física que siente por Le Gris, por supuesto que cualquier acercamiento a él le parece inconcebible.

¹⁵⁰ Aunque como vimos en el caso de *Straw Dogs* (1971), la representación de una mujer casada no se asocia inmediatamente con su respetabilidad, como en el caso de Amy, quien a pesar de estar casada, es construida como una mujer provocadora que disfruta de excitar sexualmente a otros hombres. En este punto, es importante señalar que de las nueve películas analizadas, solo en dos las mujeres violadas están casadas, Amy y Marguerite, ambas representan polos opuestos y aun así coinciden en ser sexualmente agredidas.

no imposibilita que esa misma mujer sea interpretada como un objeto y que en esa medida que puede ser violada.

A diferencia de otras mujeres que son violadas en las películas analizadas en los apartados anteriores, Marguerite se refugia en la maternidad para sobrellevar la violación¹⁵¹. Tal y como Projansky (2001) lo ha señalado, es común que el momento resolutivo en una historia sobre la violación desemboque en el matrimonio heterosexual como institución que equilibra un desbalance social, en este caso, ella logra salir de la institución del matrimonio, pero su historia confluye en otro espacio tradicionalmente asignado a las mujeres que es la maternidad.

Esta violación ocurrió el 18 de enero de 1386. A Marguerite la denostaron y desacreditaron usando argumentos que se siguen usando hasta el día de hoy, esto significa que en 638 años no hemos logrado superar prejuicios sobre la violación ni sobre las víctimas de violación. Sin embargo, películas como *The Last Duel* están dando un paso al frente al anunciar claramente que es en la versión de las víctimas en las que es posible comprender cómo la violación existe en un entramado altamente complejo y que las mujeres víctimas son narradoras fiables.

¹⁵¹ Incluso, después de haber dado a luz, asegura: “Si hubiera sabido que la verdad me privaría de este amor, creo que habría hecho lo que muchas mujeres han hecho antes que yo: nada. Un niño necesita a su madre más que una madre necesita estar en lo correcto”.

Conclusiones

Nos contamos historias para vivir.

Joan Didion, *The White Album*.

Esta oración expresa claramente la vinculación entre lo vital y la narración. De ahí que podamos entender al acto de construir historias, contarnos historias y contarlas a otras personas como acciones encaminadas a un entendimiento (o no entendimiento) de nuestra vida. Pero... ¿de dónde vienen estas historias?, ¿quiénes y cómo nos las cuentan?, ¿de qué recursos disponemos para construir y contar nuestras propias historias? ¿a quiénes y en qué circunstancias podemos o queremos contar nuestras historias?

El cine en tanto arte, institución, industria y tecnología es un medio altamente complejo para crear y narrar historias, de ahí que resulte fundamental analizar las historias que nos cuenta, ya que en buena medida son las películas las fuentes de inspiración de las historias que nos contamos a nosotros y nosotras mismas, y en esa medida, de nuestra capacidad para vivir, ya que vivir implica contar(nos) historias.

En este trabajo me he dedicado a mostrar que el movimiento #MeToo impactó a nivel político, artístico y narrativo no solo la clase de historias que Hollywood ha venido produciendo en torno a la violación contra las mujeres, sino además en el cómo las ha narrado. Mi intención a lo largo de esta investigación fue mostrar que estamos ante un viraje visual y narrativo en la forma en la que esta industria produce películas/historias sobre esta clase de agresiones sexuales, de ahí la importancia de documentar este viraje filmico y comprender quiénes, desde dónde y cómo nos están contando ahora estas historias.

Es destacable que este giro visual y narrativo esté siendo sostenido por la perspectiva de algunas directoras y directores que están decidiendo colocar a las mujeres víctimas de violación en el centro de las historias, recurriendo a su perspectiva para narrar la violencia cometida en su contra y proponiendo abordar estas historias a partir de un abierto llamado a la empatía para con las víctimas de violación, así como a un llamado a la rabia, la indignación y el cuestionamiento ante este tipo de violencia. Lo que estas películas evitan a toda costa es narrar

estas historias desde posiciones disciplinadoras, punitivas o eróticas, como abiertamente lo vienen haciendo los directores que están a cargo de producir la prácticamente totalidad del material hollywoodense.

Me interesa destacar el trabajo colectivo de una gran cantidad de mujeres cineastas, investigadoras, columnistas y escritoras gracias al cual investigaciones como esta pueden tener un rico y vasto sustento teórico y práctico. No es casual que sean en su gran mayoría mujeres quienes estamos dedicándonos a pensar, teorizar y politizar las representaciones en torno a la violación, no solo porque, como hemos visto, algunas mujeres se dedican a escribir o hacer cine sobre sus propias violaciones, sino porque las mujeres como colectivo hemos sido construidas como “lo violable” en el imaginario iconoclasta de las sociedades en las que vivimos. De ahí que a algunas nos interese irrationalizar y dismantelar una lógica patriarcal que se basa en el disciplinamiento sexual y político de las mujeres que se transmite insertando el miedo a la violación en nuestra forma misma de representar, habitar y significar el mundo. Es decir, para muchas mujeres suele ser más reconocible y criticable la imbricación entre la violación y la representación tal y como se ha venido construyendo, especialmente en el cine.

De ahí que no sea azaroso que sea en la misma representación, en la narración de historias que algunas de nosotras estemos haciendo un trabajo contestatario frente a nuestra socialización dentro del miedo a la violación. Sabemos que para dismantelar este miedo colectivo necesitamos contar(nos) otra clase de historias, por lo que es central reclamar nuestra condición como sujetas narradoras, posición desde la cual es posible criticar cómo las narraciones masculinas sobre la violación colocan a las mujeres como objetos pasivos, sin voz, asumiendo que su versión de la historia no existe, no es importante ni fiable. Como hemos visto, esta labor contestataria ha existido desde los inicios mismos de la industria hollywoodense, pero es destacable la potencia narrativa que pudo surgir después de la explosión del movimiento #MeToo en el 2017. En tan solo ocho años, directoras, guionistas, actrices, productoras y escritoras han señalado, criticado y alterado lo que Hollywood ha venido construyendo desde hace más de un siglo sobre la violación contra las mujeres. Puede decirse que estas directoras

están generando una disrupción en el régimen hegemónico de Hollywood al irrationalizar las formas en las que se ha venido representando la violación contra las mujeres desde este régimen, al mismo tiempo que construye nuevas *políticas de representación* como Hall (1997) las denomina. Recordemos que Stuart Hall (1997) entiende al lenguaje como un *sistema representacional*, pensemos a Hollywood como el productor de un lenguaje cinematográfico específico, el cual, de acuerdo con Cook (2007) se manifiesta en una estructura narrativa clásica caracteriza por su linealidad, por sus personajes completamente redondeados, cuyas acciones desembocan en un alto grado de cierre, que marca la resolución de la historia. En este sentido, es posible considerar a esta industria como constructora de un *sistema representacional hollywoodense*, el cual, como hemos visto, ha venido recibiendo críticas desde por lo menos la década de los 60. Estas y más directoras y algunos directores, están promoviendo críticas renovadas a este sistema y proponiendo un nuevo lenguaje cinematográfico a la hora de representar la violación contra las mujeres, es decir, estamos ante propuestas fílmicas para reconstruir el sistema representacional hollywoodense.

En este punto también es importante resaltar que dado el carácter hegemónico de los materiales analizados, esa hegemonía en Hollywood significa especialmente dos cosas: blanquitud y conservadurismo económico. Todas las películas analizadas están protagonizadas por personas blancas y en su gran mayoría escritas, producidas y dirigidas por personas blancas. Esto, por supuesto, deriva en un análisis incompleto con sesgos derivados de la sobre representación de materiales hegemónicos. Sin embargo, es precisamente esta hegemonía la que me interesaba analizar, y no simplemente asumir que este régimen hegemónico absorbió e instrumentalizó al #MeToo con propósitos comerciales, no porque no sea capaz de hacerlo, sino porque no es lo único que estas películas representan.

La manera en la que he entendido al #MeToo determinó lo que he analizado como sus impactos fílmicos, así como el enmarcado temporal post #MeToo considerando como año decisivo al 2019 con el estreno de *The Assistant*. Por supuesto, los impactos del #MeToo en Hollywood pueden analizarse desde muchos otros enmarcados temporales y fílmicos. Aquí me he centrado en

películas de ficción, por lo que pueden analizarse elementos fílmicos distintos en, por ejemplo, películas documentales. O iniciar la temporalidad de estos impactos en el mismo año 2017 con el estreno del documental *The Rape of Recy Taylor* (Nancy Buirski, Estados Unidos, 2017). Así pues, hay muchas otras formas de analizar los impactos fílmicos del #MeToo en Hollywood. Lo que he presentado aquí es una propuesta entre una de las tantas que son posibles.

Ahora bien, es cierto que los impactos del #MeToo difícilmente se limitaron a Hollywood, con esta investigación no pretendía sugerir que solo esta industria respondió al llamado del movimiento a empatizar con las víctimas mediante la producción de películas mucho más sensibles al momento de representar la violación. Si bien no fue la única industria en responder, sí podría pensarse que fue la primera en reaccionar y la que ha mostrado una alteración más sostenida en el tiempo. Pueden efectuarse análisis diferentes sobre los impactos del #MeToo, no solo en Hollywood, sino en industrias fílmicas de otros países.

Solo basta echar un vistazo a lo que se ha venido estrenando en el ámbito internacional después del 2021, que es el año en el que hice el corte de la muestra que aquí he trabajado. En cuanto a la ficción tenemos cintas como: *Les Choses humaines* (*The Accusation*, Yvan Attal, Francia, 2021), cinta que retoma aspectos del caso del violador estadounidense Brock Allen Turner así como de la explosión del movimiento #MeToo; *Palm Trees and Power Lines* (Jaime Dack, Estados Unidos, 2022), basada en experiencias de su directora; *La Syndicaliste* (Jean-Paul Salomé, Francia, Alemania, 2022), basada en hechos reales, *Women Talking* (Sarah Polley, Estados Unidos, 2022), basada también en hechos reales; *She Said* (Maria Schrader, Estados Unidos, 2022), igualmente basada en eventos reales; *I Used to Be Funny* (Ally Pankiw, Canadá, 2023); *How to Have Sex* (Molly Manning Walker, Reino Unido, 2023); *Le Consentement* (*Consent*, Vanessa Filho, Francia, Bélgica, 2023), basada en el libro del mismo nombre de la escritora francesa, Vanessa Springora, cuya historia guarda algunas semejanzas con la experiencia de Jennifer Fox directora de la cinta *The Tale* (Estados Unidos, 2018); *Being Maria* (Jessica Palud, Francia, 2024), la cual narra los impactos en la vida de la actriz Maria Schneider después de ser agredida sexualmente en el set del rodaje de la

cinta *Last Tango in Paris* (1972) y *Sorry, Baby* (Eva Victor, Estados Unidos, 2025), ópera primera de su directora, la cual presenta una interesante reflexión sobre cómo una mujer continúa con su vida después de ser violada. Están los documentales: *To Kill a Tiger* (Nisha Pahuja, Canadá, 2022); *Sieben Winter in Teheran* (*Seven Winters in Theran*, Steffi Niedertzoll, Alemania, 2023); *Black Box Diaries* (Shiori Itō, Japón, Estados Unidos, Reino Unido, 2024). Y las miniseries de ficción: *Anatomy of a Scandal* (David E. Kelley; Melissa James Gibson, Estados Unidos, 2022), producida por Netflix, basada en la novela del mismo nombre de la autora Sarah Vaughan (2018) y *Disclaimer* (Alfonso Cuarón, Estados Unidos, Reino Unido, 2024) producida por Apple TV+, basada en la novela del mismo nombre de la autora Renée Knight (2015).

Es posible hacer un rastreo internacional de los impactos del #MeToo en diversas industrias fílmicas. Se trata de comprender que estas cintas no son estrenos aislados, ni proyectos individuales, sino que forman parte de una extensa red internacional de materiales audiovisuales, en su mayoría escritos y dirigidos por mujeres, los cuales, a pesar de su diversidad demográfica e industrial, están apuntando a la misma dirección: la re-configuración de nuestra comprensión colectiva de la violencia sexual, sobre todo, la violación contra las mujeres. Considero que es factible pensar que estamos ante un proyecto político/artístico internacional que está cuestionando y re-elaborando la relación entre violación y representación en diversos contextos, siendo uno de ellos, Hollywood.

Si bien estos impactos son rastreables en otros contextos fuera de Hollywood, me interesó centrarme en esa industria porque el movimiento #MeToo se originó en el corazón de Hollywood. Con respecto a esto, me parece importante retomar el siguiente argumento de Tracey Nicholls (2021):

[El #MeToo] es un proyecto global. Aunque en los medios se suele presentar el 'me too' como un fenómeno estadounidense o de origen estadounidense, la inmediatez de los paralelismos globales sugiere claramente lo contrario [...]. Sostengo que la idea del 'me too' como un movimiento singular que surge en Estados Unidos y se extiende a muchos

otros países es demasiado totalizadora, demasiado imperialista” (Tp, 154,156).

Por supuesto, muchos países cuentan con sus propias historias de lucha contra la violencia sexual que anteceden al #MeToo. Sin embargo, el fenómeno manifestado en el uso masivo del hashtag MeToo, sí tuvo su origen en Estados Unidos, y más que “extenderse” a otros países, el movimiento fue rápidamente retomado en otros territorios, en los cuales encontró resonancias con sus propias genealogías de lucha. El #MeToo no fue “replicado” por ningún país, sino que entró en contacto con los movimientos propios de muchos otros países, los cuales se retroalimentaron entre sí. Está el caso de la periodista japonesa Shiori Itō, ella fue violada por Noriyuki Yamaguchi, quien en el momento de la agresión, el 2015, era jefe de la oficina en Washington D.C. del Tokyo Broadcasting System, una gran empresa televisiva de Japón. Además, este agresor era amigo cercano del entonces primer ministro, Shinzō Abe. Su caso alcanzó resonancia nacional pero su historia intentó ser apagada en su país, sin embargo, con la explosión del #MeToo en Estados Unidos dos años después, el caso de Shiori encontró una gran revitalización, al grado de que ella se volvió el rostro del #MeToo en Japón.

El #MeToo no es un movimiento monolítico, ni siquiera al interior de Estados Unidos, pues en su país de origen inmediatamente se diversificó, criticó y complejizó su origen blanco, de clase alta y hollywoodense (Clark-Parsons, 2021). Es decir, el #MeToo no tiene orígenes tan diseminados como Nicholls (2021) parece sugerir. Hoy en día el #MeToo desborda lo que empezó con un mensaje de menos de ciento cuarenta caracteres, el origen del movimiento es rastreable, pero su desarrollo sigue en construcción hasta el día de hoy.

Ahora bien, otro de los objetivos de esta investigación fue discernir sobre la existencia de diferencias a la hora de representar cinematográficamente una violación por parte de directores y directoras en Hollywood. Estas diferencias no solo existen, sino que son bastante consistentes en las películas analizadas, y más que ser azarosas o una cuestión de variaciones en el estilo artístico, son modos contrapuestos de entender no solo a la violación, sino el poder, el deseo, el placer, a las mujeres y a los hombres, así como a su respectivo lugar en el mundo.

Las representaciones elaboradas por directores tienden a ser prolongadas, violentas, explícitas y un tanto eróticas ya que se centran en los cuerpos desnudos de las víctimas, su funcionalidad es más de carácter disciplinario y punitivo hacia las mujeres, quienes no suelen presentar alteraciones que ameriten un desarrollo de sus personajes, lo que hace parecer que no hay consecuencias de lo que les han hecho. Además, se promueve cierta condescendencia y comprensión hacia los violadores, dado que son ellos los protagonistas.

Frente a esto, las representaciones construidas por directoras tienden a ser profundamente empáticas, no explícitas, sin desnudos, de ahí que sean trabajos más creativos al explorar otras manifestaciones audiovisuales de estas agresiones. Incluso la única secuencia explícita en la que hay desnudez, se las arregla para centrarse no en ella siendo agredida, sino en los agresores. Las directoras prestan una gran atención a los detalles: miradas, silencios, insomnio, llanto, enojo, rabia, violencia, frustración, tristeza, es por esto que sus cintas exponen escenarios variados de cómo sus protagonistas se enfrentan a la violación. Las protagonistas son las propias víctimas, por lo que podemos conocer las consecuencias de la violencia que han cometido en su contra; reflejan una consciencia del carácter sistemático de la violación, por lo que en última instancia estas representaciones irracionalizan la supuesta normalidad de esta violencia. Los violadores suelen no aparecer, por lo que no son colocados como el centro significativo de estas historias, o bien, cuando aparecen, se deja claro que son sujetos comunes y corrientes, “inocentes”, “agradables”, “buenos chicos”.

Estas diferencias son también una manifestación de formas totalmente distintas de entender el quehacer fílmico. Por un lado, los directores suelen trabajar a partir de sus propios imaginarios misóginos, de sus frustraciones (¿sexuales?) y prejuicios sexistas contra las mujeres, mientras que las directoras trabajan desde sus propias experiencias como mujeres dentro de una industria que suele no tomarlas en serio. Lo cual se manifiesta en el hecho de que es más común que las cintas dirigidas por hombres dispongan de un sólido presupuesto así como mayor distribución y que las directoras tengan que estrenar sus cintas en entornos más independientes, filmando con menor presupuesto. Como probable

consecuencia de esto, las directoras demuestran formas de trabajo mucho más horizontales, y tienden a trabajar de forma más cercana e incluso amistosa con las protagonistas de sus películas.

Me pareció singular la anécdota de Ninja Thyberg en la que narró que quería rodar la vulva de Sofia Kappel mientras la rasuraba, pero dado que Sofia declaró no sentirse cómoda con la petición, la propia Thyberg ocupó su lugar y grabó la escena, siendo su vulva la que podemos ver al inicio de la película. La profunda indignación de Eliza Hittman ante la muerte de Savita Halappanavar la llevó a querer realizar una película sobre los riesgos mortales que las mujeres pueden padecer cuando se les niega el acceso a los abortos que necesitan, además, en el momento de la producción, pasó tiempo con Sidney Flanigan y Talia Ryder, con quienes se reunía en su casa para conversar sobre sus personajes, se maquillaban entre ellas para generar un vínculo previo a comenzar la filmación. Kitty Green detectó en su propia experiencia como directora la falta de seriedad con la que se tomaban su capacidad creativa, eso la llevó a hablar con otras mujeres que trabajaban en diversas industrias, no solo la fílmica. Se dedicó a escuchar a mujeres asistentes, además, ella y Julia Garner construyeron una relación laboral y amistosa, lo que les permitió volver a colaborar juntas en la siguiente cinta de la directora, *The Royal Hotel* (2023). Finalmente, Emerald Fennell se basó también en sus propias experiencias y en sus memoraciones en torno a la cultura de la violación en relación a un factor específico: el consumo de alcohol, y cómo esto redirecciona la culpa hacia las víctimas, además su relación laboral con Carey Mulligan fue buena, pues la actriz tuvo un papel en la siguiente cinta de la directora, *Saltburn* (2023).

Es por esto que las directoras demostraron hacer un uso más frecuente de primeros planos, no de los cuerpos de sus protagonistas, sino de sus rostros, en los que podíamos ver el reflejo de la angustia, indignación, sufrimiento y tristeza, tal y como Amanda Spallacci (2019) lo sugiere, las directoras construyeron escenarios en los que podemos ver las consecuencias de las violaciones, no la violación en sí. Esto además de cortar el suministro de imágenes audiovisuales de violaciones, permite reivindicar y normalizar a las mujeres protagonistas como

narradoras fiables de sus propias historias. Tampoco considero casual el hecho de que las directoras hayan presentado como elemento central la relación de las protagonistas con otras mujeres, vínculos basados en la escucha, el afecto y el apoyo, mientras que personajes como Amy, Deborah, Linda y Nina solo tienen vínculos significativos con hombres, comúnmente, sus agresores.

Frente a esto, los directores manifestaron ideas sexistas y abiertamente misóginas desde las que construyeron escenarios estructurados a partir de fantasías de control y dominio hacia las mujeres que suelen encubrir como “amor” o deseo. Además de que sus personajes femeninos no cuentan con sus propios valores, en algún punto se someten a los deseos o puntos de vista de sus agresores. Seguramente la sentencia de Sam Peckinpah de que “hay mujeres y hay coños” resume en buena medida la postura de lo que estas cuatro cintas dirigidas por hombres sugiere. Esto en conjunción con la idea de Sergio Leone de que el mundo de lo épico es por definición masculino, da a entender que las mujeres no son indispensables para narrar estas grandes historias que el cine cuenta, pero estos directores no pueden eliminar a las mujeres de sus historias porque, de acuerdo con Peckinpah, al ser coños, solo en ellas puede derivarse la sexualización y la violencia sexual mostrada en sus películas, de ahí que no sea casual que durante las violaciones la carga de la desnudez esté en ellas. No es azaroso que Paul Verhoeven exponga claramente que el sexo y la violencia son la conjunción que le da sustento no solo a sus cintas, sino, según él, a la vida misma, sin embargo, omite cómo esta conjunción se aplica de forma específicamente misógina contra las mujeres que aparecen en sus cintas. Por otro lado, Dan Gilroy, Sergio Leone y Paul Verhoeven mostraron un comportamiento en común al momento de hablar de sus cintas aquí analizadas: ninguno habló de forma explícita sobre las violaciones que ellos mismos escribieron y dirigieron. Esto es otra manifestación del planteamiento de Projansky (2001) sobre cómo la violación es presentada de forma explícita y aún así omitida de las narrativas de sus propios directores. Esta obsesión por representar y omitir la violación se manifiesta de forma tanto diegética como extradiegética.

Además, los directores tendieron a representar de forma explícita los cuerpos desnudos de sus protagonistas, encuadrando senos, nalgas y piernas, y al mismo tiempo, presentaban esos cuerpos erotizados siendo brutalizados mediante golpes, insultos, bofetadas, jaloneos, siendo penetrados utilizando la fuerza o la intimidación, es decir, los protagonistas las desean al mismo tiempo que las desprecian. Además de que la resistencia de las víctimas se presenta como infructuosa y en última instancia nos dan a entender que la violencia sexual de los hombres hacia las mujeres es inevitable.

Destaca un elemento en el que tanto directoras como directores coinciden en sus representaciones de la violación, y es que (a excepción de Ninja Thyberg y Paul Verhoeven), unas y otros exponen que los violadores son hombres que pertenecen entornos en los que las mujeres realizan sus vidas, sus agresores pueden ser sus familiares, jefes, compañeros de universidad, de trabajo, viejos amigos o ex parejas. Además de que para unas y otros, los agresores actúan no por una especie de impulso incontrolable, sino que planifican y orquestan las situaciones predilectas en las que puedan agredir a las mujeres.

Probablemente los puntos extremos entre la mirada fílmica femenina y la mirada fílmica masculina se encuentran en las cintas *Pleasure* (Ninja Thyberg, 2021) y *Hollow Man* (Paul Verhoeven, 2000). En sus secuencias de violación puede detectarse la dicotomía entre lo activo y lo pasivo de la que habla Ellen Rooney (1983), y en cómo la resistencia de las mujeres suele no ser leída, dando por hecho que la victimización de las mujeres es una prueba de su pasividad y en esa medida, de la naturaleza activa de los hombres agresores. Como la propia Rooney (1991) lo ha planteado, las secuencias de violación contra mujeres son sitios representacionales de gran relevancia para analizar cómo se construye la subjetividad de las mujeres, porque en ellas se pone en juego el deseo, el poder y la capacidad de acción de ellas como personajes, por lo que es posible ir más allá de la dicotomía entre sujeto [agresor] y objeto [víctima] en el que suelen encasillarse los análisis de estas secuencias.

En la secuencia de la cinta *Pleasure*, Thyberg se aseguró de construirla a partir del contraste entre el abuso físico, verbal y sexual que Bella está padeciendo

y la resistencia que opone a sus agresores. De hecho, es la voz y las interrupciones que ella demanda las que generan el significado de lo que estamos mirando. El deseo de Bella de triunfar en la industria pornográfica entra en conflicto con su deseo de no seguir filmando en ese momento, es ahí cuando descubre que la industria tiene la capacidad de mermar o suprimir su poder para actuar conforme a su deseo. Sin embargo, el que los dos actores pornográficos continúen violando a Bella hasta el final del rodaje, no puede ser leído simplemente como derrota, pasividad o entera victimización, en el entendido en el que ella efectivamente objetó y se resistió de acuerdo a sus posibilidades, y nombró a lo que le hicieron en ese set de grabación como violación. Ya que como bien lo ha señalado Pauline Bart (1985), el que una mujer sea efectivamente violada por un hombre, no remite a un escenario en el que él tuvo el control y poder todo el tiempo ni que su deseo fue enteramente satisfecho, ni que ella fue pasiva, que esa pasividad la llevó solamente a ceder, que no tuvo voz y que se remitió al deseo de su agresor. En el caso de Bella, ella no es el objeto violado de la secuencia, es la sujeta cuya perspectiva es la que nos permite codificar a lo que está sucediendo como violación. La secuencia está construida con la finalidad de hacer una crítica a la mirada masculina (materializada en la cámara que sostiene el pornógrafo) que insiste en objetivizar a las mujeres y a la resistencia de ellas de reclamar su calidad de sujetas.

En cambio, en *Hollow Man* ocurre exactamente lo opuesto, al grado de que la mujer violada no tiene identidad porque no sabemos su nombre, ni voz, porque no pronuncia una sola palabra durante la agresión. Su victimización se presenta como inevitable ante la absurda desventaja de no poder ver a su atacante, reacciona con temor, pero su desconcierto no la habilita para poder resistirse. Su deseo, capacidad de acción y poder son ignorados o suprimidos. Ante esto, yo presenté un análisis que pretendía revertir algunos de estos factores para rescatar y leer elementos que nos permitan rastrear la resistencia de esta mujer. Destaqué sobre todo el hecho de que incluso ante la amenaza de un hombre invisible, ella percibió de inmediato cuando su espacio fue traspasado, percibe la presencia de Sebastian incluso aunque no pueda verlo, es decir, sabe que está siendo mirada

aunque no pueda ver a quién la mira. De ahí que él no pueda atacarla inmediatamente al invadir su departamento, pues ella cierra la puerta del baño. El hecho de que ella pueda sentirse en riesgo incluso ante un hombre invisible que solo ha podido entrar a su casa en esa condición, demuestra la capacidad de discernimiento de ella y el hecho de que el poder que él adquirió para agredirla no desmantela el poder que ella tiene para reconocer el peligro en el que está. Él puede ser invisible, pero ella reconoció de inmediato quién es él: un violador.

En este sentido, es posible expandir aún más las diferencias entre directoras y directores y llevarlas al ámbito del análisis y teorización sobre las películas analizadas. Efectivamente, al inicio de esta investigación planteé como hipótesis que los análisis cinematográficos producidos por autores tienden a ignorar o sexualizar las violaciones sobre las cuales escriben y que los análisis hechos por autoras tienden a complejizar y a considerar los elementos relacionados con el abuso de poder en las violaciones sobre las que reflexionan. Pude detectar este patrón no solo en teóricos sino también en críticos de cine, sobre todo en columnistas que han escrito reseñas sobre estas cintas.

Está el caso de Adrian Martin (1999) quien describe el comportamiento de la versión adolescente de Deborah como manipulador a nivel sexual por haberle mostrado parte de su cuerpo a Noodles, cuando probablemente esto se entendería como despertar y exploración sexual para el caso del joven Noodles cuando le exhibe sus genitales a Peggy; Peter Babiak (2007) considera a la violación que Noodles comente contra Deborah como un acto de amor y, en última instancia, equipara a todas las mujeres con prostitutas, algunas de ellas, como Deborah, disfrazadas de “buenas mujeres”. Está el caso de la escritora Dana Knowles (1999), quien considera, igual que Martin (1999) que la violencia sexual cometida por Noodles tiene un impacto equitativo en él y en ella, cuando en realidad la película no se detiene a elaborar la reacción de Deborah después de ser agredida. Por otro lado, cuando Hernán Schell (2013) analiza la filmografía de Paul Verhoeven, entiende al sexo como componente primario de su obra, pero no logra articular este análisis partiendo de que los momentos que describe no son representaciones de sexo, sino que en su mayoría son imágenes de violaciones

cometidas por hombres contra mujeres. El columnista Anthony Lane (2014) se preocupa por destacar el atractivo físico de la actriz Rene Russo y Matt Zoller Seitz (2014) propone en su análisis hacer una suerte de equivalencia entre Nina y Lou, sin complejizar el abuso de poder que él está cometiendo contra ella. Previamente había expuesto que esta forma de leer e interpretar secuencias de violación está presente en trabajos de autores como Pedro Calleja (2009); Ramón Freixas y Joan Bassa (2000) y Neil Fulwood (2003).

También es necesario destacar que en el ámbito metodológico, autores como Calleja (2009) consideran factible la separación entre la estética de una secuencia de violación, con la violencia que en ella se representa, de ahí que sea posible admirar la estética de una secuencia de violación sin por ello afirmar que lo que se disfruta es mirar la agresión en sí. Pero, ¿quiénes son los espectadores que pueden efectuar semejante separación? Esta lógica de la separación entre lo que vemos y lo que analizamos está también en la propuesta de los autores Casetti y di Chio (1991), quienes hacen el llamado metodológico a dominar el material fílmico que nos proponemos analizar, para lo cual es necesario distanciarse, separarse de las películas, como si eso, en primera instancia, fuera incluso posible. Estamos ante una lógica masculina que confunde la dominación analítica con el entendimiento “objetivo” del cine, esto, sostengo, empobrece cualquier intento de análisis cinematográfico. Es una profunda falla metodológica estipular (falsamente, además), que es posible desvincularnos subjetivamente del cine que miramos y analizamos. De ahí, quizás, que sean autores quienes demuestren una tendencia a ignorar o analizar errónea y pobremente la violación cometida contra mujeres en el cine, porque eso implicaría reconocer y resolver su posición en tanto hombres y analistas en aquello sobre lo que están teorizando, supondría también algo que Brownmiller (1975) ha denominado como “traición a su género”. Su silencio analítico y su derivación conceptual de la violación al sexo, seducción o mera estética, son en realidad manifestaciones de una complicidad o encubrimiento simbólico de los agresores de las cintas que analizan.

Por otro lado, expuse desacuerdos con escritoras como Mary Beth McAndrews (2021) y Dana Stevens (2021), quienes propusieron sus propias

lecturas de la cinta *Promising Young Woman*, lecturas que, considero, continúan la tradición de esperar comportamientos intachables de su protagonista en orden de ser considerada un personaje aceptable o reivindicable. Sus críticas se decantan hacia el personaje de Cassie, mientras que los agresores sexuales no ameritan mayores apariciones en sus análisis. En cambio, concuerdo con el análisis que las autoras Lara C. Stache y Rachel D. Davidson (2023) proponen de esta cinta por la misma razón que empato con las propuestas de autoras como Sarah Projansky (2001); Lynn Higgins y Brenda Silver (1991); Ellen Rooney (1983, 1991); Linda Alcoff y Laura Gray (1993); Pauline Bart (1985) y Tanya Horeck (2004), ya que ellas proponen análisis de las representaciones de la violencia sexual en tanto un orden social y político, como un sistema que opera bajo su propia lógica, siendo esa lógica la que intentan revelar, criticar y dismantelar.

Ahora bien, si he dedicado un capítulo entero a analizar con más detalle la cinta *The Last Duel* es porque considero que es la película en la que se congregaron los impactos del #MeToo en el quehacer fílmico hollywoodense. En primera instancia, cabe señalar que si contó con un presupuesto estimado en 100 millones de dólares¹⁵², fue porque el proyecto fue impulsado por dos hombres consolidados en Hollywood, los ganadores del Óscar, Matt Damon y Ben Affleck¹⁵³, quienes acudieron a uno de los directores veteranos de la industria, Ridley Scott. De hecho, de las nueve películas analizadas, esta es la que contó con el mayor presupuesto, rebasando por 5 millones de dólares a *Hollow Man* (2000)¹⁵⁴. Así pues, es cierto que las grandes producciones en Hollywood, incluso las que hacen una crítica directa a la violación contra las mujeres, siguen estando a cargo de hombres¹⁵⁵. Sin embargo, no puede desestimarse la labor de la directora y

¹⁵² Consultado en: <https://www.the-numbers.com/movie/Last-Duel-The#tab=summary>

¹⁵³ Cuyas carreras fueron impulsadas por Harvey Weinstein pues Miramax produjo la cinta *Good Will Hunting* (1997) que ambos escribieron y por la que ganaron el Óscar a mejor guion original. Ambos fueron reclutados y controlados como actores recurrentes en cintas de Miramax, lo que pronto dejó de agrandar a Damon y Affleck. Considero que no puede ser mera casualidad que hayan sido ellos dos quienes promovieran la producción de *The Last Duel*.

¹⁵⁴ Consultado en: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0164052/?ref=bo_se_r_1

¹⁵⁵ Esto muestra una consistencia con la información que Martha Lauzen ha venido publicando desde hace 27 años con sus reportes anuales, *The Celluloid Ceiling*, en los que analiza la cantidad de mujeres que son empleadas por la industria fílmica estadounidense. El reporte del 2025 que presenta la información analizada del 2024, demuestra que de las 100 películas más taquilleras, únicamente el 11% fueron dirigidas

guionista Nicole Holofcener, quien co-escribió el guion y produjo la película, ni del trabajo de la productora Jennifer Fox, de la extraordinaria actuación de Jodie Comer, quien es el corazón de la cinta, y de la labor de la editora de la cinta, Claire Simpson, ganadora del Óscar por su trabajo de edición de la cinta *Platoon* (Oliver Stone, 1986), quien además ha editado las últimas cinco películas de Ridley Scott.

The Last Duel se nutrió del #MeToo, retomó y se incorporó al debate que el movimiento reabrió sobre la gravedad y prevalencia de la violencia sexual, utilizó una historia medieval francesa para interpelar a la sociedad estadounidense y específicamente a la industria hollywoodense sobre la crisis expuesta en torno a la impunidad que hombres de poder logran obtener gracias a la imposición del silencio a las víctimas. La forma de interpelar a la industria fue a través de un personaje basado en una mujer real que fue víctima de violación, quién encaró no solo a su violador, sino a una nación entera y por supuesto, a la audiencia ya no solo estadounidense sino internacional. De cierta forma, puede pensarse que *The Last Duel* también pretendió proyectar la idea de que la industria no estaba haciendo oídos sordos ante el gran problema que había sido destapado sobre su funcionamiento interno. Sin mencionar la autocomplacencia de Hollywood de poder declarar que, de cierta manera, “estaba aprendiendo la lección”.

Si bien la cinta presenta cuestiones que considero problemáticas, tal y como lo expuse en el capítulo V, no puede obviarse que incluso con sus defectos, *The Last Duel* está presentando una auto-crítica al sistema que albergó, protegió y alimentó a agresores como Harvey Weinstein. Y si bien la cinta no rompe con la tradición masculina de representar de forma explícita la violación, no promueve su borrado, es decir, las dos secuencias de violación cumplen un propósito no solo narrativo sino político al interior de la cinta. También es cierto que las secuencias prestan atención a otros elementos que van mucho más allá de la agresión en sí: a la intención y entonación del diálogo, a la interacción física de los personajes en los espacios como el pasillo de la entrada, las escaleras, el corredor y la habitación, a los distintos tipos de encuadre a los que se recurre para denotar

por mujeres, y que de las 250 películas más taquilleras, solo el 16 % fueron dirigidas por mujeres. Así es que es justo decir que sin importar la temática, género o presupuesto, lo más probable es que cuando veamos una cinta estadounidense, esté dirigida por un hombre.

conflicto, distancia y tensión, así como la música empleada para expresar el riesgo en el que ella se encuentra. Resalto también el hecho de que ninguna de las dos secuencias recurrió a exhibir el cuerpo desnudo de Marguerite, es destacable porque, además, la cinta explora el deseo de la protagonista a través de otros elementos, como la atracción física que manifiesta hacia Le Gris, su deseo de ser madre, su deseo de justicia y la reflexión que le expone a su médico sobre la posibilidad de que el sexo con su esposo no sea tan placentero como se supondría que tendría que ser para quedar embarazada. Además, ambas secuencias son el resultado de un contexto narrativo, es decir, la cinta se toma el tiempo para dejarnos claro qué posición ocupa cada personaje en la historia, lo que esta agresión implica para cada uno de ellos y para la película en su totalidad.

Hay otra cuestión que me parece resaltable de la cinta, y es que si bien es cierto que Lady Marguerite es la narradora fiable de la historia y que la cinta adquiere sentido y legitimidad a través de su perspectiva, también es cierto que la película se detiene a construir el contexto que en primera instancia posibilitó el evento de violación: un orden social basado en el ejercicio, protección o restauración de la masculinidad. Como lo argumenta Rita Segato (2003): “La violación siempre apunta a una experiencia de masculinidad fragilizada. [...] ‘Masculinidad’ representa aquí una identidad dependiente de un estatus que engloba, sintetiza y confunde poder sexual, poder social y poder de muerte” (p. 37). Los cuales son exactamente los elementos que Jean y Jacques ponen en juego a lo largo de los años en los que su disputa se prolonga. Sus disputas por la propiedad de tierras, por títulos nobiliarios, por el cuerpo de Marguerite y por su capacidad de darse muerte mutuamente, están totalmente mezcladas.

No puede negarse la importancia y la urgencia de centrar en las mujeres historias sobre la violación que ellas han padecido, pero ante esto corre de forma paralela la importancia de enfocar las historias sobre violación en aquellos elementos en los que esta violencia se origina, siendo, quizá el más importante, la masculinidad como eje del orden social patriarcal. Rita Segato (2003) retoma las siguientes palabras del autor Ken Plummer (1984): “el problema de la violación se convierte, en gran medida, en el problema de la masculinidad, y es éste el que

debe investigarse si se pretende resolver algún día el primero (p. 53)” (p. 37). Más que protagonizar la figura del agresor, como lo han hecho los cuatro directores mencionados en el capítulo III, se trataría de representar a la masculinidad como la red intersubjetiva que es (Segato, 2003), la cual es sostenida, principalmente por hombres, no para legitimarla, sino para intentar desmontarla.

Ahora bien, considero que es plausible pensar que cintas como *The Last Duel* son el resultado de una voluntad política y artística de reformar lo que Hollywood ha venido representando como una violación contra las mujeres. Esto no significa que esta industria se haya convertido, de un momento a otro, en defensora de los derechos de las mujeres, significa que el movimiento #MeToo trastocó tanto a la sociedad estadounidense, que la misma industria que se ha dedicado a cimentar el imaginario nacional e internacional sobre la violación, ha tenido que ceder el espacio y poder de representación a miradas mucho más críticas y empáticas sobre estas temáticas.

Puedo decir también que con este trabajo he procurado abonar a la crítica que autoras como Higgins (1991); Projansky (2001); Mardorossian (2002) y Horeck (2004) han hecho en torno a los análisis fílmicos que han venido surgiendo desde el feminismo postmoderno, crítica que puede ser resumida por estas palabras de Higgins (1991): “la narratividad posmoderna amenaza con volverse problemática, incluso una antítesis de la interpretación feminista” (p. 314. Tp). Considero que quienes tenemos interés en participar en el diálogo en torno al análisis cinematográfico de la violación debemos tomar en cuenta las advertencias de estas autoras sobre la posibilidad de incluir argumentos en nuestros propios análisis que en lugar de politizar nuestras reflexiones desde una perspectiva feminista, terminemos colaborando con el encubrimiento analítico sobre la violación en el cine o con la reproducción de argumentos que provienen de lógicas empresariales, individualistas y de empoderamiento personal, los cuales se sustentan en la despolitización del sistema sexo-genérico que produce y reproduce las condiciones mismas en las que las violaciones pueden cometerse.

El movimiento #MeToo produjo algo a lo que podemos analizar como una contra reacción del feminismo postmoderno. El 10 de enero del 2018 un grupo de

cien actrices, artistas y escritoras francesas lideradas por la actriz Catherine Deneuve (*Belle de jour, Bella de noche*, Luis Bueñuel, 1967), firmaron una carta abierta manifestando su rechazo y oposición al #MeToo. En esta carta sus firmantes manifestaron que el #MeToo es un movimiento de corte puritano que victimiza a los hombres y que en realidad no beneficia a las mujeres, pues, supuestamente, lo que hace el movimiento es encasillarlas como víctimas. Las firmantes apuestan por reivindicar una idea de violencia sexual terriblemente desfasada de lo que esta violencia realmente implica para las mujeres que la padecen, ellas argumentaron:

Sobre todo, somos conscientes de que la persona humana no es monolítica: una mujer puede, en el mismo día, dirigir un equipo profesional y disfrutar siendo el objeto sexual de un hombre, sin ser una puta ni una vil cómplice del patriarcado. Puede asegurarse de que su salario sea igual al de un hombre, pero no sentirse traumatizada para siempre por un manoseador en el metro, incluso si se considera un delito (*Vanity Fair*, 2018)¹⁵⁶.

Parece, entonces, que igual que muchos directores, las firmantes consideran que la violencia sexual puede ser sorteada sin mayores repercusiones para la vida de las víctimas, incluso con la consciencia de que lo que les han hecho es condenable por ley. Además, está resaltada la idea de que hoy en día las mujeres (¿serán todas ellas blancas de clase alta, al igual que las firmantes?) pueden realmente tenerlo todo: igualdad salarial, placer sexual, éxito laboral y, aparentemente, inmunidad psíquica y emocional ante la violencia sexual.

Destaca también la persistencia del feminismo postmoderno en culpar a las propias mujeres y de no comprender la profunda politización de la categoría de víctima, que es algo que, como vimos, Catherine MacKinnon (1989) tiene bastante claro. En otra sección de la carta, las firmantes argumentan:

Los incidentes que pueden tener relación con el cuerpo de una mujer no necesariamente comprometen su dignidad y no deben, por muy difíciles que sean, convertirla necesariamente en una víctima perpetua. Porque no

¹⁵⁶ El artículo que contiene la totalidad de la carta puede consultarse en: <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/manifiesto-puritanismo-sexual-catherine-deneuve-francia/28252>

somos reducibles a nuestro cuerpo. Nuestra libertad interior es inviolable. Y esta libertad que valoramos no está exenta de riesgos o responsabilidades (*Vanity Fair*, 2018).

Esto quiere decir que nuestra libertad, seguramente nuestra libertad sexual, implica asumir el riesgo y, al parecer, posterior responsabilidad en caso de ser sexualmente agredidas. No se aclaran las razones por las que la libertad sexual es riesgosa solo para las mujeres, otra noción bastante representada por una gran cantidad de directores. No puede dejarse pasar el hecho de que esta carta se adhiere muy bien a la lógica del pensamiento postmoderno que tiende a la vaguedad, a la renuencia de definir realmente de lo que sea de lo que se esté hablando. ¿Cuáles son esos “*incidentes que pueden tener relación con los cuerpos de las mujeres*” de las que hablan las firmantes? ¿Dónde y cuándo ocurren estos “incidentes”? Y, especialmente, ¿quiénes los cometen? Parecen comprender que esos “incidentes” recaen en las mujeres, pero borran por completo a la parte agresora. Además, estos “incidentes” son planteados más en términos de probabilidad, puede que tengan relación con los cuerpos de las mujeres, o puede que no, ¿cómo podríamos saberlo?

Otro rasgo propio del feminismo postmoderno se manifiesta en esta carta cuando se asume que la libertad de las personas es interior, es decir, individual, por lo que, indirectamente, ignora la relación entre la violencia sexual y las reacciones colectivas, precisamente como las del #MeToo. Es muy importante, primero, detectar esta clase de lógica tanto en las cintas que miramos como en los análisis cinematográficos que se producen sobre ellas, para, segundo, poder criticarlos y desmantelarlos mediante análisis que provengan de un pensamiento feminista genuinamente nutrido de una comprensión política y empática de la violencia sexual.

Finalmente, reitero la importancia del análisis audiovisual, específicamente fílmico para el feminismo. Mientras las industrias fílmicas del mundo insistan en inscribir la violación contra las mujeres en nuestros imaginarios colectivos a partir del registro erótico, insensible y persistente, nuestra labor es seguir irracionalizando esa forma de construir simbólica, cultural y materialmente a las

mujeres y a la violación. Estamos participando en un renovado oleaje de labor colectiva promovido, sobre todo, por escritoras, espectadoras, cineastas y teóricas cuyo objetivo es dismantelar la cultura de la violación que el cine internacional cimienta con sus películas. Esto me permitió construir el presente trabajo.

Esta investigación surgió de mi miedo a la violación, el cual conformó mi subjetividad, el entendimiento de mi posición en el mundo y mi modo de habitar en él. Este miedo cercenó mi potencial como ser humana. A veces me pregunto quién habría sido si no hubiera sido instalada en mi la idea de que soy y habito un cuerpo que provoca la violencia sexual de los hombres, y que mi deber era asegurarme de que otros no tomaran posesión de él de forma violenta. Este trabajo es mi manera de darle la cara a aquello que mermó mi condición humana, es un llamado de rendición de cuentas por lo que me ha quitado, es la estrategia que pude concebir para intentar dismantelar mi propio miedo a la violación. En el camino he podido indentificarme con las mujeres que vi en mi pantalla una y otra vez, empaticé con sus temores, entendí su rabia, resentí su tristeza y melancolía, me alegré por sus logros y añoré historias más justas y felices para ellas. También he podido reflexionar en compañía de muchas otras mujeres que entendieron y empatizaron con esta tesis incluso antes de que profundizara en los detalles, pues el solo hecho de mencionar “representaciones de violación contra las mujeres en el cine”, sabían exactamente a qué me refería y qué me preocupaba.

Todo esto es un intento de abonar a la lucha de las mujeres para apropiarnos de las representaciones fílmicas que se producen sobre nosotras, por denunciar aquellas imágenes que nos lastiman, por construir un imaginario colectivo basado en la sensibilidad y empatía a la hora de representar en pantalla eventos de violencia sexual y por ver, hablar y analizar el trabajo de mujeres cineastas. Esto es por mi, es por todas, para ser más felices, para ser más libres.

Epílogo

Estoy escribiendo esto el 6 de noviembre del 2024, este trabajo de tesis todavía no ha sido concluido, pero el día de ayer Donald Trump fue elegido para fungir como el 47.º presidente de los Estados Unidos. La llegada de este hombre a la Casa Blanca en el 2017 fue el catalizador para la explosión del #MeToo que alcanzó a Hollywood ese mismo año. He dedicado gran parte de mi trabajo a analizar cómo diversas directoras, guionistas, productoras y actrices tomaron la iniciativa de llevar al cine historias de violencia sexual de una forma que seguramente no se había hecho antes. Y hoy estamos aquí, con un violador ocupando, *otra vez*, el cargo más peligroso en el mundo. No puedo imaginar lo que esto representa para las víctimas de violación.

Pero lo cierto es que no todo sigue igual desde el 2017. El 21 de octubre del 2024 un grupo de más de 200 personas, en su mayoría mujeres, que se organizaron bajo el nombre de “Survivors for Kamala”, hicieron pública una carta en el diario *The New York Times* en la que recordaron a las y los votantes que Donald Trump fue declarado culpable de cometer abuso sexual en una corte ante la ley, pues en mayo del 2023, un jurado de Nueva York declaró culpable a Trump de abusar sexualmente de la columnista E. Jean Carroll en 1996. La acusación original era de violación pero fue rebajada al grado de abuso sexual. La carta fue firmada así: “Sobrevivientes de violencia sexual y de género y aliados de todo el espectro político”. Una de las firmantes fue Tarana Burke, quien inició el primer movimiento #MeToo en el 2006.

Fue impresionante que un colectivo organizado de sobrevivientes de violencia sexual se haya pronunciado públicamente contra el que en ese momento era candidato a la presidencia, nombrándolo abiertamente como un agresor sexual condenado. Sin embargo, sólo 15 días después, ese agresor sexual condenado logró ganar las elecciones. Este mismo día 6 de noviembre, la actriz, directora y guionista Sarah Polley compartió en su cuenta de Instagram una cita de la autora Toni Morrison que dice: “Este es precisamente el momento en que las artistas se ponen a trabajar. No hay tiempo para la desesperación, no hay lugar para la

autocompasión, no hay necesidad de silencio, no hay lugar para el miedo. Hablamos, escribimos, hacemos lenguaje. Así es como la civilización sana”.

Ciertamente, el impulso del #MeToo en Hollywood nos ha traído de la mano de directoras y de algunos directores películas que han dado un giro narrativo y visual a lo que por mucho tiempo se ha entendido erróneamente por violación. Este impulso ha permitido que veamos un estreno sostenido de películas de esta clase desde por lo menos el 2019, sobreviviendo incluso a las condiciones impuestas por la pandemia de COVID-19. Estas directoras, productoras, guionistas y actrices están sosteniendo uno de los giros culturales, sociales y políticos más importantes de los últimos años que, de acuerdo con Morrison, es un proceso que tiene la capacidad de sanarnos.

Hoy es un día de desesperanza, rabia, indignación y tristeza, estamos ante una gran incertidumbre. Pero hemos sido testigas de cómo después de días como estos, muchas mujeres han respondido con la creación de arte para recordarnos que la visión sobre la violación no le pertenece a los agresores, que la mirada que nos agrede es cada vez más denostada y deslegitimada, y que nosotras podemos reestructurar la forma de entender el mundo y la violencia sexual en él. Es probable que veamos un nuevo impulso creativo y combativo en el cine estadounidense, especialmente el que retrata la violencia sexual.

Añadido del 9 de enero del 2026. Hace casi un año, el 20 de enero del 2025 fue publicado en la página web de La Casa Blanca el decreto denominado: Defending Women From Gender Ideology Extremism And Restoring Biological Truth To The Federal Government. Estas acciones demuestran la creación de un ambiente cada vez más restrictivo para pensar, criticar, problematizar e investigar temáticas como la de la presente investigación. Es impresionante y paradójico que sea en el país de origen del #MeToo en el que las críticas a la violencia sexual busquen ser nuevamente extinguidas, como sucede actualmente con la investigación contra Jeffrey Epstein. Es impresionante pensar en la genuina posibilidad de que investigaciones como la mía no puedan ser realizadas actualmente en los Estados Unidos, de ahí la urgencia de construir este conocimiento desde los espacios de posibilidad que todavía nos quedan.

Bibliografía

- Abdulali, Sohaila. (2020). *De qué hablamos cuando hablamos de violación*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Alcoff, M. Linda. (2018). *Violación y resistencia. Cómo comprender las complejidades de la violación sexual*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Alcoff, Linda; Gray, Laura. (1993). "Survivor Discourse: Transgression or Recuperation?", *Signs*, Vol. 18, No. 2, pp. 260-290.
- Babiak, Peter (2007). "Once Upon a Time in America. Sergio Leone and the Construction of Myth", *Cineaction*, Vol. 72, pp. 65-69.
- Bart, Pauline; O'Brien, Patricia Helen. (1985). *Stopping Rape: Successful Survival Strategies*, Oxford, Pergamon Press.
- Bartra, Eli, (1992). "Mujeres y política en México. Aborto, violación y mujeres golpeadas" en *Política y Cultura*, No. 1, pp. 23-33.
- Baricco, Alessandro. (2023). *La vía de la narración*, Barcelona, Anagrama.
- Benbouriche, Massil (2016). *Étude expérimentale des effets de l'alcool et de l'excitation sexuelle en matière de coercition sexuelle*, Universidad de Rennes, Universidad de Montreal.
- Benjamín, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Editorial Itaca.
- Berger, John. (1972). *Ways of Seeing*, Londres, The British Broadcasting Corporation.
- Binimelis, Mar. (2015). "Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica", *Secuencias*, Vol. 42, pp. 9-34.
- Bonorino Ramírez, Pablo Raúl. (2011). *La violación en el cine*. Valencia, Tirant Lo Blanch.
- Biskind, Peter. (1998). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*, Nueva York, Simon & Schuster.
- Biskind, Peter. (2004). *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*, Nueva York, Simon & Schuster.
- Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.

- Bourke, Joanna (2007) [2009]. *Los violadores. Historia del estupro de 1860 a nuestros días*, Barcelona, CRÍTICA.
- Brownmiller, Susan. (1975). *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Nueva York, Ballantine Books.
- Calleja, Pedro (2009). *Películas clave del cine erótico*, Barcelona, Robinbook.
- Caparrós Lera, José María. (2013). *Historia crítica del cine norteamericano*, Barcelona, Fundació Institut d'Estudis Nord-Americans.
- Casetti, Francesco; di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Castro, Ricalde Maricruz. (2002). "Feminismo y teoría fílmica", *Escritos*, No. 25, pp.23-48.
- Castro, Ricalde Maricruz (2009). "Género y estudios cinematográficos en México". *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, Vol. 16, Núm. 1, pp. 64-70
- Check, James. V., & Malamuth, Neil. M. (1983). "Sex role stereotyping and reactions to depictions of stranger versus acquaintance rape". *Journal of Personality and Social Psychology*, No. 45, Vol.2, pp. 344–356.
- Cerić, Vladimir. (2015). "Representation of Rape in Almodóvar's Cinema", *EKPHRASIS*, Vol. 14, No. 2, pp. 121-135.
- Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Oxon, Routledge.
- Clark-Parsons, Rosemary. (2021). "'I SEE YOU, I BELIEVE YOU, I STAND WITH YOU': #MeToo and the performance of networked feminist visibility", *Feminist Media Studies*, Vol. 21, No.3, pp. 362-380.
- Cook, Pam (ed.) (2007). *The Cinema Book*, tercera edición, Londres, The British Film Institute.
- Colaizzi, Giulia. (2001). "El acto cinematográfico: género y texto fílmico", *Lectora*, Vol. 7, pp. v- xiii.
- Connors, Joanna. (2018). *Te encontraré. En busca del hombre que me violó*, Madrid, Errata Naturae Editores.

- Coulthard, Lisa. (2010). "Uncanny Horrors: Male Rape in Bruno Dumont's *Twenty-nine Palms*" en Russell, Dominique (ed.). *Rape in Art Cinema*, Nueva York, Continuum Films Studies, pp. 171-184.
- De Anchorena, Nicolás. (2022). "Medios y plataformas en Estados Unidos. Polarización política, mediática y social" en: Ariel González Levaggi; Claudio Robelo; Carolina Lazzaroni (Compiladores), *La ciudad sobre la colina. Estados Unidos en el siglo XXI*, Buenos Aires, Editorial EDUCA, pp. 17-27.
- De Lauretis, Teresa (1989). "La tecnología del género", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan Press, pp. 1-30.
- De Lauretis, Teresa. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Despentes, Virginie. [1998] (2019). *Fóllame*, Barcelona, Literatura Random House.
- Freixas, Ramon; Bassa, Joan. (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Feshami, Kevan. (2017). "US independent cinema and the capitalist mode of production. Complicating discourses of independence and oppositionality" en: Ewa Mazierska, Lars Kristensen (eds.), *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, Londres, Routledge, pp. 42-56.
- Fulwood, Neil. (2003). *100 Sex Scenes that Changed Cinema*, Londres, Batsford.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. (2006). *El análisis del texto filmico*, Castellón, Universitat Jaume I.
- Gaines, Jane. (1986). "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory," *Cultural Critique*, No. 4, pp.59-79.
- Gavey, Nicola. (1992). "Technologies and Effects of Heterosexual Coercion", *Feminism & Psychology*, Vol. 2, No. 3, pp. 325-351.
- González, Cuesta Mariana. (2021). *La representación de la violación en el cine desde un enfoque feminista. "Lo que no ves"*, Tesis de doctorado, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Gracia Lara, Rebeca. (2019) "La reapropiación de las narrativas de violación y venganza por parte de las cineastas contemporáneas en *Fóllame, Le Viol Du Routier, M.F.A. y Revenge*" en Andrés, Lacasta José Alberto (coord.).

- Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 171-184.
- Greer, Germaine. (2018). *On Rape*, Australia, Melbourne University Press.
- Grey, Harry. (1952). *The Hoods*, Nueva York, Crown Publishers, Inc.
- Grieverson, Lee. (1998) "Fighting Films: Race, Morality, and the Governing of Cinema, 1912-1915", *Cinema Journal*, Vol. 38, No. 1, pp. 40-72.
- Griffin, Susan. [1979] (2015). *Rape: The Politics of Consciousness*, Nueva York, Open Road Media.
- Gubern, Román. (2016). *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama
- Hall, Stuart (ed.), (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE Publications.
- Haskell, Molly. [1974] (2016). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Nueva York, University of Chicago Press.
- Harmetz, Aljean. (1973). "Rape—an Ugly Movie Trend", *The New York Times*.
- Henry, Claire. (2014). *Revisionist Rape-Revenge. Redefining a Film Genre*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Higashi, Sumiko (2010). "Vitagraph Stardom: Constructing Personalities for 'New' Middle-Class Consumption en Callahan, Vicky (ed.) *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 264-288.
- Higgins, Lynn A; Silver, Brenda R. (ed.), (1991). *Rape and Representation*, Nueva York, Columbia University Press.
- Higgins, Lynn A, "Screen/Memory: Rape and Its Alibis in *Last Year at Marienbad*", en: Higgins, Lynn A; Silver, Brenda R. (ed.), (1991). *Rape and Representation*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 303-321.
- hooks, bell. (1992). *Black Looks. Race and Representation*, Nueva York, South End Press.
- Horeck, Tanya. (2004). *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film*, Oxford, Routledge.
- Hunter, I. Q. (2003). "Even Baser Instincts: Notes on Hollow Man." *Intensities: A Journal of Cult Media*, No. 3.

- Iadevito, Paula. (2014). "Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación", *Universitas Humanística*, Vol. 78, No. 78, pp. 211-237.
- Inal, Tuba. (2017). "The (re)production of a rape culture through film: Turkish cinema's love affair with rape", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 31, No. 6, pp. 802-819.
- Jager, Eric. (2004). *The Last Duel. A True Story of Crime, Scandal, and Trial by Combat in Medieval France*, Nueva York, Broadway Books.
- Kackman, Michael; Kearney, Celeste Mary (ed.) (2018). *The Craft of Criticism. Critical Media Studies in Practice*, Nueva York, Routledge.
- Kantor, Jodi; Twohey, Megan. (2019). *She Said: Breaking the Sexual Harassment Story That Helped Ignite a Movement*, Nueva York, Penguin Press.
- Kaplan, E. Ann (1983). *Women and Film. Both Sides of the Camera*, Nueva York, Routledge.
- Karki, Isha (2019). "Scripting Resistance: Rape and the Avenging Woman in Hindi Cinema", *Journal of International Women's Studies*, Vol. 20, No. 4, pp. 83-102.
- Kuhn, Annette. (1985). *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*, Nueva York, Routledge.
- Kuhn, Annette. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Lacey, Nick. (1998). *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies*, Nueva York, St. Martin's Press.
- Lauzen, Martha M. (2025). "The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2024", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.
- Lauzen, Martha M. (2024). "The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2023", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.
- Lauzen, Martha M. (2023). "The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2022", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.

- Lauzen, Martha M. (2022). "The Celluloid Ceiling in a Pandemic Year: Employment of Women on the Top U.S. Films of 2021", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.
- Lauzen, Martha M. (2021). "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.
- Lauzen, Martha M. (2020). "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2019", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.
- Lauzen, Martha M. (2020). "It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019", Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego University State.
- López-Muñoz, Elena; Marfil-Carmona, Rafael, (2021) "Cine y violación: imagen, representación e ideología. Estudio de casos en el cine europeo contemporáneo" en: Elías, Zambrano Rodrigo; Jiménez-Marín, Gloria, (coords.) *Reflexiones en torno a la comunicación organizacional, la publicidad y el audiovisual desde una perspectiva multidisciplinar*, Madrid, Fragua, pp. 219-235.
- Losilla, Carlos, "Verhoeven en Hollywood: guía para principiantes" en: *Paul Verhoeven. Instintos Básicos. Retrospectiva completa* (2022), Filmoteca Española, Madrid, pp. 1-9.
- Mackinnon, A. Catharine. (1989). "Sexuality, Pornography, and Method: 'Pleasure under Patriarchy'", *Ethics*, Vol. 99, pp. 314-346.
- Malamuth, M. Neil. (1981). "Rape Proclivity Among Males", *Journal of Social Issues*, Vol. 37, No. 4, pp. 138-157.
- Mantziari, Despoina. (2017). "Sadistic Scopophilia in Contemporary Rape Culture: *I Spit On Your Grave* (2010) and the Practice of 'Media Rape'". *Feminist Media Studies*, Vol. 18, No. 3, pp. 397-410.
- Mardorossian M., Carine. (2002). "Toward a New Feminist Theory of Rape", *Signs*, Vol. 27, No. 3, pp. 743-775.
- Martin, Adrian (1998). *Once Upon a Time in America*, Londres, British Film Institute.

- Martin, Marcel. (2002). *El lenguaje del cine*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Marzal Felici, Javier; Gómez Tarín Francisco Javier (ed.) (2007). *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, S.A.
- Mellen, Joan. (1974). *Women and their Sexuality in the New Film*, Nueva York, Horizon Press.
- Metz, Walter. (2006). "Hollywood cinema" en: Bigsby, Christopher (ed.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 374-391.
- Millán, Margara (2021). *Derivas de un cine en femenino*, Ciudad de México, Bajo Tierra Ediciones.
- Millett, Kate. [1970] (1995). *Política sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Montañez Smukler, Maya. (2018). *Liberating Hollywood. Women Directors and the Feminist Reformn of 1970s American Cinema*, Nueva Jersey, Rutgers University Press.
- Mulvey, Laura. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol.16, No.3, pp.6-18.
- Muñoz Ruiz, Daniel. (2011). "Sexualidad violenta en el cine de Kim Ki-duk", *REVISTA ICONO 14*, Año 9, pp. 316-344.
- Muscio, Giuliana (2010). "Women Screenwriters in American Silent Cinema" en Callahan, Vicky (ed.) *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 289-308.
- Ndalianis, Angela. (2001). "Paul Verhoeven and his Hollow Men", *Screening the Past*, No. 13.
- Nicholls, Tracey (2021). *Dismantling Rape Culture. The Peacebuilding Power of 'Me Too'*, Nueva York, Routledge.
- Peixoto, Marta, "Rape and Textual Violence in Clarice Lispector", en: Higgings, Lynn A; Silver, Brenda R. (1991). *Rape and Representation*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 182-203.
- Pollock, Griselda [1977] (1992). "What's Wrong with 'Images of Women'?" en: Screen, *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, Londres, Routledge pp. 135-145.

- Projansky, Sarah. (2001). "The Elusive/Ubiquitous Representation of Rape: A Historical Survey of Rape in U.S. Film, 1903-1972", *Cinema Journal*, Vol. 41, No. 1, pp. 63-90.
- Projansky, Sarah. (2001). *Watching Rape. Film and Televisión in Postfeminist Culture*, Nueva York, Oxford University Press.
- Raphael, Jody. (2013). *Rape is Rape. How Denial, Distortion, and Victim Blaming are Fueling a Hidden Acquaintance Rape Crisis*, Chicago, Lawrence Hill Books.
- Riambau, Esteve (2011). *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*, Madrid, Cátedra.
- Riebe, Emily. (2020). "The Feminine Gaze: The Re-imagination of Cinematic Female Sexual Experiences in a Post #MeToo World", *UWL Journal of Undergraduate Research XXIII*, pp. 1-16.
- Robson, Peter W.G. (2021). "Developments in Revenge, Justice and Rape in the Cinema", *Int J Semiot Law*, Vol. 34, pp. 69-88.
- Rooney, Ellen. (1983). "Criticism and the Subject of Sexual Violence", *MLN*, Vol. 98, No. 5, pp. 1269-1278.
- Rooney, Ellen, (1991), "A Little More than Persuading': Tess and the Subject of Sexual Violence" en: Higgings, Lynn A; Silver, Brenda R. (ed.), *Rape and Representation*, Nueva York, Columbia University Press, p. 87-114.
- Rosen, Marjorie (1973). *Popcorn Venus. Women, Movies & The American Dream*, Nueva York, Coward, McCann & Geoghegan.
- Rottenberg, Catherine. (2018), *The Rise of Neoliberal Feminism*, Nueva York, Oxford University Press.
- Shea, Chris; Jennings Wade,(2012). "Paul Vehoeven" en: Duchovnay, Gerald. (ed.) *Film Voices: Interviews from Post Script*, Nueva York, SUNY Press, pp. 169-194.
- Rovira, Sancho Guiomar. (2023). *#MeToo. La ola de las multitudes conectadas feministas*, Bellaterra Edicions.
- Russell, Dominique (ed.) (2010). *Rape in Art Cinema*, Nueva York, Continuum Films Studies.

- Sadoul, Georges. [1972] (2015). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- Sanyal, Mithu M. (2019). *Violación. Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo*, Barcelona, Reservoir Books.
- Segato, Rita. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Schell, Hernán. (2013). "Erotismo o barbarie: sobre el sexo en Paul Verhoeven", *Ventana Indiscreta*, No. 10, pp. 32-35.
- Scott, Allen J. (2004). "CHAPTER TWO: Origins and Early Growth of the Hollywood Motion Picture Industry", en: *On Hollywood: The Place, The Industry*, Princeton, Princeton University Press, pp. 11-34.
- Shore, Amy (2010). "Making More than a Spectacle of Themselves: Creating the Militant Suffragette in *Votes for Women*" en Callahan, Vicky (ed.) *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 309-328.
- Smelik, Anneke. (2007). "Feminist Film Theory" en Cook, Pam (ed.), *The Cinema Book*, Londres, British Film Institute, pp. 491-504.
- Smith, Merrill D. (ed.), (2004). *Encyclopedia of Rape*. Connecticut, Greenwood Press.
- Soto, Arguedas Abileny. (2013). "La crítica filmica feminista y el cine de mujeres". *Escena*, Vol. 36, pp. 55-64.
- Spallacci, Amanda. (2019). "Representing Rape Trauma in Film: Moving beyond the Event", *Arts*, Vol. 8, pp.1-11.
- Stache, Lara C.; Davidson, Rachel D. (2023). *The Avenging-Woman On-Screen. Female Empowerment and Feminist Possibilities*, Reino Unido, Lexington Books.
- The Opportunity Agenda. (2021). *Shifting the Narrative. Six Case Studies*, Nueva York.
- Tieger, Tood. (1981). "Self-Rated Likelihood of Raping and the Social Perception of Rape", *Journal of Research in Personality*, Vol. 15, pp. 147-158.

- Tuchman, Gaye. [1978] (2000). "The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media", en Crothers, Lane; Lockhart, Charles (ed.), *Culture and Politics. A Reader*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 150-174.
- Vigarello, Georges. (1999). *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Violi, Patrizia. (1991). *El infinito singular*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Wells, H.G. [1897] (2007). *The Invisible Man*. Londres, Penguin Classics.
- Williams, Gordon [1969] (2011). *The Siege of Trencher's Farm*, Londres, Titan Books.
- Winkler, John J.(1991)."The Education of Chloe: Erotic Protocols and Prior Violence" en: Higgings, Lynn A; Silver, Brenda R. (ed.), *Rape and Representation*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 15-34.
- Wood, Robin. (1986). "Images and Women", en *Hollywood from Vietnam to Reagan...and beyond*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 180-197.
- Zecchi, Barbara. (2014). *La pantalla sexuada*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Artículos electrónicos

- Allen, Meaghan, "Her Body, Herself: Rape-Revenge and the Desire for Catharsis", *The Final Girls*, 2021. <https://www.thefinalgirls.co.uk/bloody-women/violation>
- Barker, Andrew, "'Never Rarely Sometimes Always': Film Review", *Variety*, 2020. <https://variety.com/2020/film/reviews/never-rarely-sometimes-always-film-review-sundance-1203479127/>
- Bradshaw, Peter, "Never Rarely Sometimes Always review – tough, realist abortion drama", *The Guardian*, 2020. <https://www.theguardian.com/film/2020/may/07/never-rarely-sometimes-always-review-abortion-drama>
- Catsoulis, Jeannette, "'Promising Young Woman' Review: Courting Dangerous Liaisons", *The New York Times*, 2021. <https://www.nytimes.com/2020/12/24/movies/promising-young-woman-review.html>

- Crespo, Irene, "Ninja Thyberg: «'Pleasure' no es solo sobre industria del porno, sino sobre un mundo dominado por hombres», *El País*, 2021. <https://elpais.com/smoda/placeres/ninja-thyberg-directora-pleasure.html>
- Dargis, Manohla, "'Never Rarely Sometimes Always' Review: A Woman's Heroic Journey", *The New York Times*, 2020. <https://www.nytimes.com/2020/03/12/movies/never-rarely-sometimes-always-review.html>
- Farrow, Ronan, "From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein's Accusers Tell Their Stories", *The New Yorker*, 2017. <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>
- Hamill, Pete, "Interview with Sergio Leone", publicada originalmente en la revista *American Film* en 1984. Publicada electrónicamente por *Scraps from the Loft* en el 2016. <https://scrapsfromtheloft.com/movies/leone-interview-american-film-1984/>
- Kantor, Jodi y Twohey, Megan, "Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades", *The New York Times*, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>
- Kermode, Mark, "Never Rarely Sometimes Always review - profoundly moving abortion drama", *The Guardian*, 2020. <https://www.theguardian.com/film/2020/may/10/never-rarely-sometimes-always-review-profoundly-moving-abortion-drama-eliza-hittman-sidney-flanigan>
- Lane, Anthony, "Making the News", *The New Yorker*, 2014. <https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/03/making-news-2>
- McAndrews, Mary Beth, "On the Disempowerment of Promising Young Woman", *Robert Ebert*, 2021. <https://www.rogerebert.com/features/on-the-disempowerment-of-promising-young-woman>
- Murray, William, "Sam Peckinpah, a candid conversation with the screen's 'picasso of violence', controversial creator of 'the wild bunch' and 'straw dogs',

- Playboy*, 1972. <https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2015/07/Playboy-Interview-Sam-Peckinpah-1972.compressed.pdf>
- Romney, Jonathan, “Nightcrawler review – a lean thriller packed with psychological richness”, *The Guardian*, 2014. <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/02/nightcrawler-review-dan-gilroy-jake-gyllenhaal-rene-russo>
- Solórzano, Fernanda, “Fantasías de venganza: De Ms .45 a Promising young woman”, *Letras Libres*, 2021. <https://letraslibres.com/revista/fantasias-de-venganza-de-ms-45-a-promising-young-woman/>
- Stevens, Dana, “*Promising Young Woman*’s Flaws Run Deeper Than Its Ending”, *SLATE*, 2021. <https://slate.com/culture/2021/02/promising-young-woman-movie-review-carey-mulligan-ending.html>
- Suton, Koraljka, “How ‘Once Upon a Time in America’ Became Sergio Leone’s Butchered Swan Song”, *Cinephilia Beyond*, 2020. <https://cinephiliabeyond.org/once-upon-a-time-in-america/>
- Knowles, Dana, “Once Upon a Time in America (1984)”, *About Film*, 2011. <https://kinimatografiko.gr/wp-content/uploads/2011/02/aboutfilm-com-once-upon-a-time-in-america-1984.pdf>
- Kurland, Zoe, “Silence and the Loss of Self: On Kitty Green’s *The Assistant* (2019)”, *Bright Lights. Film Journal*, 2020. <https://brightlightsfilm.com/silence-and-the-loss-of-self-on-kitty-greens-the-assistant-2019/>
- Zoller Seitz, Matt, “Nightcrawler”, *Roger Ebert*, 2014. <https://www.rogerebert.com/reviews/nightcrawler-2014>

Videos de YouTube

- American Film Institute (7 de diciembre del 2021). PLEASURE Q&A at AFI FEST 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=G02TFPE2APw>
- Angelika Film Center & Cafe (12 de mayo del 2022). Pleasure Q&A with Filmmaker Ninja Thyberg, Actress Sofia Kappel, & Curator Eve Arballo. <https://www.youtube.com/watch?v=CZUgQ33freA>

BFI London Film Festival Screen Talk (10 de octubre del 2016). From Robocop to Basic Instinct: Paul Verhoeven on his audacious career. https://www.youtube.com/watch?v=9_11CaTZHyM

Bionic Buzz (10 de octubre del 2021). The Last Duel U.S. Premiere Interviews w/ Matt Damon, Jodie Comer & Ben Affleck. <https://www.youtube.com/watch?v=pztVA7IU-y4>

BUILD Series (29 de enero del 2020). "The Assistant" Writer-Director Kitty Green Has A Conversation About The Drama Film. <https://www.youtube.com/watch?v=gLwKw2WOTxs>

BUILD Series (9 de marzo del 2020). Eliza Hittman, Sidney Flanigan & Talia Ryder On The Film, "Never Rarely Sometimes Always". <https://www.youtube.com/watch?v=UTa3M71BFBk>

DP/30: The Oral History Of Hollywood (24 de octubre del 2014). DP/30: Nightcrawler, Dan Gilroy. <https://www.youtube.com/watch?v=th6PvamanVA>

ELLE UK (26 de marzo del 2021). Carey Mulligan And Emerald Fennell On Promising Young Woman and Female Trailblazers | ELLE UK. <https://www.youtube.com/watch?v=pLTHo1MWMKE>

Film at Lincoln Center (4 de febrero del 2020). Kitty Green on The Assistant, Examining the Film Industry & Reforming Systemic Issues. <https://www.youtube.com/watch?v=qFhB9UY7IDU>

Film at Lincoln Center (11 de marzo del 2020). Eliza Hittman & Talia Ryder on Never Rarely Sometimes Always. https://www.youtube.com/watch?v=SAVkTVv_NHA

Film Independent (29 de enero del 2021). PROMISING YOUNG WOMAN - Q&A | Emerald Fennell and Carey Mulligan | Film Independent Presents. <https://www.youtube.com/watch?v=V5oYxJvUgpA>

HitFix (13 de octubre del 2014). Jake Gyllenhaal sees his 'Nightcrawler' character as a coyote. <https://www.youtube.com/watch?v=bURSZjFcmhc>

Hot Corn (8 de junio del 2022). PLEASURE | Ninja Thyberg interview / intervista (sub ita) | HOT CORN. <https://www.youtube.com/watch?v=9io12aBs-Q0>

In Creative Company (8 de marzo del 2021). Never Rarely Sometimes Always with Eliza Hittman, Sidney Flanigan & Talia Ryder. https://www.youtube.com/watch?v=sRYd3drK_zo&t=9s

MUBI (11 de julio del 2022). PLEASURE | In Conversation with Ninja Thyberg | MUBI. <https://www.youtube.com/watch?v=fMeAXuB0eEY>

Reclaim The Frame (24 de junio del 2020). Q&A with KITTY GREEN director of THE ASSISTANT. https://www.youtube.com/watch?v=o_WXo4UyCQA

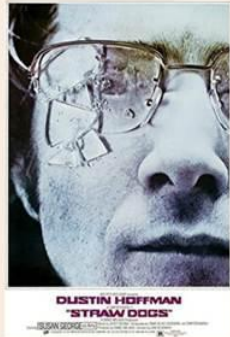
Screenplayed (11 de marzo del 2021). Carey Mulligan & Director Emerald Fennell Breakdown 'Promising Young Woman'. <https://www.youtube.com/watch?v=H9HWvyoZE-Q>

The Upcoming (7 de febrero del 2021). Pleasure - Sundance 2021 interview Ninja Thyberg and Sofia Kappel on feminism, porn, male gaze. https://www.youtube.com/watch?v=g_TIKn-n2fs

Variety (28 de enero del 2020). 'Promising Young Woman' Cast Explains the Female Revenge Thriller. <https://www.youtube.com/watch?v=HFg8Hh5LpZ4>

Vanity Fair (19 de octubre del 2021). Ben Affleck, Matt Damon & Nicole Holofcener Break Down 'The Last Duel' Script | Vanity Fair. <https://www.youtube.com/watch?v=3xrkHI4OY-A>

Filmografía



Título original: Straw Dogs.

Año: 1971.

Duración: 113 minutos.

País: Reino Unido, Estados Unidos.

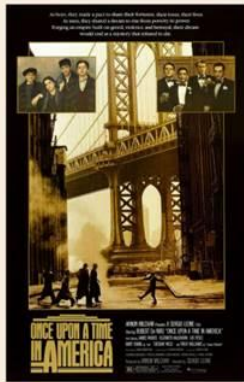
Dirección: Sam Peckinpah.

Producción: Daniel Melnick.

Guion: David Zelag Goodman, Sam Peckinpah.

Productora: ABC Pictures, Talent Associates, Amerbroco Films.

Género: Drama, Thriller.



Título original: Once Upon a Time in America.

Año: 1984.

Duración: 225 minutos.

País: Estados Unidos, Italia.

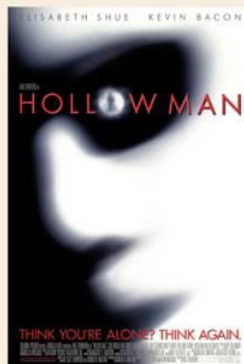
Dirección: Sergio Leone.

Producción: Arnon Milchan.

Guion: Sergio Leone, Leonardo Benevenuti, Piero de Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini.

Productora: The Ladd Company, PSO International, Embassy International Pictures.

Género: Drama, Crimen, Mafia.



Título original: Hollow Man.

Año: 2000.

Duración: 119 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: Paul Verhoeven.

Producción: Stacy Lumbrezer, Alan Marshall, Marion Rosenberg.

Guion: Gary Scott Thompson, Andrew W. Marlowe.

Productora: Columbia Pictures.

Género: Terror, Ciencia ficción, Suspenso.



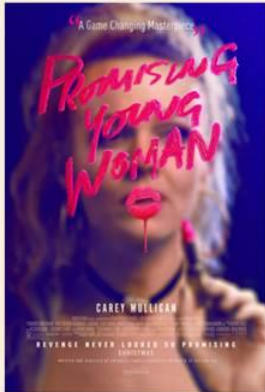
Título original: Nightcrawler.
Año: 2014.
Duración: 117 minutos.
País: Estados Unidos.
Dirección: Dan Gilroy.
Producción: Jennifer Fox, Jake Gyllenhaal, Tony Gilroy, David Lancaster, Michel Litvak.
Guion: Dan Gilroy.
Productora: Bold Films.
Género: Thriller, Crimen, Periodismo.



Título original: The Assistant.
Año: 2019.
Duración: 87 minutos.
País: Estados Unidos.
Dirección: Kitty Green.
Producción: James Schamus.
Guion: Kitty Green.
Productora: 3311 Productions, Cinereach, Forensic Films, Level Forward, Symbolic Exchange, Bellmer Pictures, JJ Homeward Productions.
Género: Drama.



Título original: Never Rarely Sometimes Always.
Año: 2020.
Duración: 101 minutos.
País: Estados Unidos, Reino Unido.
Dirección: Eliza Hittman.
Producción: Adele Romanski, Sara Murphy.
Guion: Eliza Hittman.
Productora: BBC Films, Focus Features, PASTEL, Tango Entertainment, Mutressa Movies, Cinereach.
Género: Drama, Coming of age.



Título original: Promising Young Woman.
Año: 2020.
Duración: 113 minutos.
País: Reino Unido, Estados Unidos.
Dirección: Emerald Fennell.
Producción: Margot Robbie.
Guion: Emerald Fennell.
Productora: FilmNation Entertainment,
LuckyChap Entertainment.
Género: Rape/Revenge, Suspense, Comedia negra.



Título original: Pleasure.
Año: 2021.
Duración: 107 minutos.
País: Suecia, Países Bajos, Francia.
Dirección: Ninja Thyberg.
Producción: Eliza Jones, Markus Waltå, Erik Hemmendorff.
Guion: Ninja Thyberg, Peter Modestij.
Productora: Plattform Produktion, Film I Väst, Flamboyance Films, Lemming Film, Logical Pictures, Netherlands Film Production Incentive, Svenska Filminstitutet.
Género: Drama.



Título original: The Last Duel.
Año: 2021.
Duración: 152 minutos.
País: Estados Unidos.
Dirección: Ridley Scott.
Producción: Jennifer Fox, Nicole Holofcener, Ridley Scott, Kevin Walsh.
Guion: Matt Damon, Ben Affleck, Nicole Holofcener.
Productora: Scott Free Productions, 20th Century Studios, Pearl Street Films, TSG Entertainment.
Género: Histórico, Medieval.