

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Estudios de la Mujer

***De sobrevivientes a vengadoras: Representación de la Rape-Revenge Girl.
Violación y Venganza en el cine de terror***

ICR para obtener el grado de Maestra en Estudios de la Mujer

Presenta:

Frida Nancy Hernández Guillén

Directora:

Mtra. Maricruz Gómez López

Integrantes del Jurado:

Dra. Rocío González de Arce

Dra. Ana Lau Jaiven

Ciudad de México, 07 de marzo del 2025

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora de Tesis: Mtra. Maricruz Gómez López

Firma: _____

A handwritten signature in blue ink, featuring the name "Maricruz" in a cursive script, with a small star above the "i". The signature is written over a horizontal line.

A todas las personas que hemos tenido que remendar el alma herida,
renaciendo en la resiliencia.

A las mujeres de mi familia y a mis amigas, pilares de amor y fortaleza,
este trabajo les pertenece tanto como a mí.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se hizo posible gracias al apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (Conahcyt), cuyo financiamiento permitió materializar este proyecto. Agradezco también a la Maestría en Estudios de la Mujer (MEM) de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco (UAM-X), por los conocimientos, herramientas y facilidades que brindaron para desarrollar esta investigación.

A la Universidad de Buenos Aires (UBA), gracias por abrirme las puertas para realizar una estancia de investigación enriquecedora junto a la Dra. Julia Kratje. A ella, mi más profundo agradecimiento por su sabiduría, su guía y sus palabras que me devolvieron el rumbo cuando sentía que este trabajo dejaba de ser mío. Por su calidez y generosidad al permitirme participar en el IX Congreso Internacional AsAECA 2024, donde conocí a la Mtra. Valeria Arévalos. A quien agradezco la gran amistad, colaboración y enseñanza del fascinante mundo de la teoría (y práctica) del cine de terror latinoamericano.

A mi asesora, la Mtra. Maricruz Gómez López, una guía que trascendió lo académico y se convirtió en un pilar fundamental durante este proceso y en amiga. No tengo palabras suficientes para agradecerte por tu paciencia infinita, tu comprensión y, sobre todo, por la confianza que depositaste en mí y en este trabajo, incluso en los momentos en los que yo misma dudaba. Siempre supiste encaminarme desde un lugar de amor y empatía, con cada conversación, cada anécdota y cada recomendación cinematográfica. Este logro, aunque mío, también lleva tu esencia, porque tu guía y tus enseñanzas están presentes en cada palabra que aquí se escribe.

A la Dra. Ana Lau Jaiven, por su constante aliento, cariño, anécdotas cinematográficas familiares, sus sonrisas y sus palabras sabias, que enriquecieron este trabajo desde el primer trimestre. A la Dra. Ángeles Sánchez, gracias por recordarme que el análisis filmico, aquello que más disfruto, sería la clave para culminar esta investigación.

A la Dra. Rocío González de Arce, por encaminarme al mundo del análisis cinematográfico desde la licenciatura. Por ayudarme en todos y cada uno de los procesos académicos desde el cariño y respeto más grande. Al Dr. Lauro Zavala por enseñarme que el análisis filmico funciona como un medio para aprender, cuestionar y crear. Por una vez haberme dicho que en la academia sí podría tener un lugar y compartir el amoroso espacio familiar.

A mis compañeras de posgrado que se convirtieron en amigas: Gaby, Viri, Bere, Yen, Cons y Romi. Gracias por compartir y cuidarnos, incluso a la distancia. Su apoyo durante mi estancia fue invaluable, pero aún más lo fueron los momentos de complicidad que me recordaron que el camino, aunque difícil, puede ser más llevadero cuando no se recorre sola.

A mi mamá Nancy, mi refugio y mi ejemplo. Gracias por ser la primera persona en enseñarme qué significa la resiliencia, por demostrarme que nunca hay que rendirse, sin importar las circunstancias. Tu fortaleza me ha sostenido en los momentos más difíciles, y tu amor incondicional me ha impulsado a llegar hasta aquí. Gracias por escucharme, por animarme y por salvarme cuando sentí que el peso era demasiado. Este logro es tan tuyo como mío, porque lo hemos construido juntas.

A mi papá Oscar, por acompañarme a la distancia. Por enseñarle a mi niña interior que el amor sigue siendo infinito pese al camino. Admiro el esfuerzo que haces a diario para continuar. Espero animosa el reencuentro y con los brazos llenos de amor y comprensión.

A mi hermana Afro, quien ha sido mucho más que eso: mi mejor amiga, mi confidente y mi cómplice en cada etapa de la vida. Gracias por escucharme cuando el cansancio me vencía y por llenar mi vida de luz con tu esencia única. Admiro profundamente la belleza de tu ser, tu valentía y tu capacidad de amar. Compartir esta vida contigo es uno de los regalos más grandes que tengo.

A mis amigas Valeria, Caro, Arely y Andrea, mis faros en las noches más oscuras. Gracias por estar ahí siempre, por sostenerme cuando sentí que todo se desmoronaba, por regalarme su tiempo, su risa y su amor incondicional. Por los desvelos compartidos, las charlas interminables, las lágrimas y los abrazos que siempre llegaron en el momento justo. Gracias por enseñarme que el cuidado y el apoyo entre amigas son una fuerza invaluable que transforma y sana.

A Luis, compañero en este viaje y gran apoyo. Sin ti, esa estancia de investigación y esta tesis no habrían sido posibles. Tus palabras amorosas, siempre cargadas de paciencia y ternura, me recordaron constantemente por qué decidí emprender este camino. Gracias por sostenerme en los días difíciles, por creer en mí cuando yo dudaba y por celebrar conmigo cada pequeño/gran triunfo. Tu amor y tu presencia han sido el refugio que me permitió seguir adelante. Te admiro eternamente.

A todas las personas sobrevivientes, por resiliencia, y por inspirar a quienes seguimos caminando.

A Frida, por resistir, por no darse por vencida a pesar de las dudas, las lágrimas y las tormentas que agitaron el corazón. Porque pese a todo, llegó hasta aquí, más fuerte.

RESUMEN: La presente investigación explora el subgénero cinematográfico *Rape and Revenge* (*VyV* por sus siglas en español) dentro del cine de terror, con el objetivo de analizar cómo se representan los actos de violación, venganza y la posterior transformación de las sobrevivientes en vengadoras. Desde una perspectiva feminista, se utiliza un enfoque teórico basado en autoras como Laura Mulvey, Teresa De Lauretis, Carol Clover y Rita Segato, por mencionar algunas, complementado con un análisis metodológico de las narrativas y representaciones filmicas. La metodología incluye el análisis textual y contextual de cuatro películas clave, dirigidas por hombres y mujeres, producidas entre 2010 y 2020.

Los hallazgos muestran que si bien, las representaciones en el subgénero *VyV* perpetúan estereotipos de género y narrativas patriarcales, también ofrecen perspectivas más complejas y empáticas. Identificando a la figura de la *Rape-Revenge Girl*, en algunos filmes, como un arquetipo que desafía y reproduce simultáneamente construcciones de género. La investigación concluye que, aunque el cine *VyV* presenta potencial para cuestionar las narrativas tradicionales, sigue enfrentando desafíos para transformar las representaciones desde una perspectiva crítica y feminista.

Palabras clave: Cine *VyV*, violación, venganza, *Rape-Revenge Girl* y representación.

ABSTRACT: This research explores the *Rape and Revenge* (*VyV*, by its Spanish acronym) subgenre within horror cinema, aiming to analyze the representation of acts of sexual violence, revenge, and the subsequent transformation of survivors into avengers. From a feminist perspective, it employs a theoretical framework based on scholars such as Laura Mulvey, Teresa De Lauretis, Carol Clover and Rita Segato, among others, complemented by a methodological analysis of film narratives and representations. The methodology includes both textual and contextual analysis of four key films directed by men and women, produced between 2010 and 2020.

The findings reveal that while representations in the *VyV* sub-genre perpetuate gender stereotypes and patriarchal narratives, they also offer more complex and empathetic perspectives. Identifying the figure of the *Rape-Revenge Girl*, in some films, as an archetype that simultaneously challenges and reproduces gender constructions. The research concludes that while *VyV* cinema has the potential to question traditional narratives, it still faces challenges in transforming representations from a critical and feminist perspective.

Keywords: *VyV* cinema, rape, revenge, *Rape-Revenge Girl*, representation.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAP. 1. EXPLORACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: TENDENCIAS Y PERSPECTIVAS EN LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA, EL CINE DE TERROR Y EL CINE VyV.....	7
1.1. Teoría fílmica feminista.....	7
1.2. Mujeres y cine de terror.....	20
1.3. Cine de Violación y Venganza (VyV).....	24
CAP. 2. DEL SIGNIFICADO A LA IMAGEN.....	31
2.1. Teorías de la Representación.....	31
2.2. Vengadora.....	37
CAP. 3. EL ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES EN FILMES, DESDE UN ANÁLISIS FEMINISTA.....	39
3.1. Análisis metodológico: diseño y estrategia.....	42
CAP. 4. ANÁLISIS FÍLMICO.....	52
4.1. Basada en hechos reales: Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!.....	52
4.1.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y del director.....	52
4.1.2. Sistematización del análisis fílmico de Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!.....	54
4.2. Legado de la dictadura: Trauma.....	72
4.2.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y del director.....	72
4.2.2. Sistematización del análisis fílmico de Trauma.....	74
4.3. La estudiante supera al maestro: American Mary.....	88
4.3.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y de las directoras.....	88
4.3.2. Sistematización del análisis fílmico de American Mary.....	90
4.4. El arte de la venganza: M.F.A.....	105
4.4.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y de la directora.....	105
4.4.2. Sistematización del análisis fílmico de M.F.A.....	107
REFLEXIONES FINALES.....	128
BIBLIOGRAFÍA.....	142
ANEXO 1.....	149
ANEXO 2.....	149

INTRODUCCIÓN

La violación sexual, un problema que ha afectado principalmente a las mujeres, persiste como un delito que nos amenaza, generando un constante temor tanto en aquellas que lo han experimentado como en las que no. A pesar de su gravedad, comprender la magnitud del problema resulta desafiante, ya que las cifras¹ no reflejan a aquellas sobrevivientes que optan por no denunciar, lo que impide obtener una visión exacta de la dimensión cuantitativa de estas agresiones y dificulta la provisión de justicia, apoyo y recursos adecuados. A esto se suma un entorno institucional y social que, al fomentar la revictimización, desalienta a denunciar o hablar sobre lo sucedido, generando sentimientos de culpa y vergüenza que acompañan a las sobrevivientes lo largo de su proceso.

La naturalización de la violencia sexual, resultado de una cultura profundamente misógina, refuerza su impacto estructural. Como forma de agresión de género, la violencia sexual no es un fenómeno aislado, sino una problemática sistémica sostenida por narrativas culturales que justifican, minimizan e incluso normalizan los abusos. Estas narrativas perpetúan mitos que distorsionan las dinámicas de poder y refuerzan la subordinación de las mujeres. Rita Segato (2017), en su obra “La estructura de género y el mandato de violación”, enfatiza que la violación no debe entenderse como una anomalía o una patología individual, sino como un atributo culturalmente codificado de la masculinidad, profundamente enraizado en las estructuras patriarcales. Este enfoque permite abordar la violencia sexual como un fenómeno social y estructural, más allá de los actos cometidos por individuos aislados.

En este contexto, el cine se posiciona como un espacio cultural que tanto puede reproducir como desafiar estas dinámicas. Dentro del género de terror, en específico, destaca el subgénero *Rape and Revenge (R&R)* o en su traducción al español *Violación y Venganza (V&V)*. Este subgénero, surgido en la década de 1970 en Estados Unidos, en el contexto del auge del movimiento feminista y los debates sobre violencia sexual, aborda narrativas donde las mujeres sobreviven a una o varias agresiones sexuales y buscan venganza, ya sea personalmente o a través de terceros, como familiares o figuras de autoridad, generalmente

¹ De acuerdo con la última investigación (8 de marzo de 2022) por *México Evalúa* “Entre julio y diciembre de 2021 se dieron a conocer 5,872 carpetas de investigación a nivel nacional por el delito de violación, mientras que la ENSU estima que 371,252 mujeres fueron sobrevivientes de este delito durante el mismo periodo. Esto significa que en el 97.3% de los casos de violación no hubo una denuncia o no se inició una investigación. El año pasado la cifra fue de 96.4%”

Se puede leer de manera completa en el siguiente enlace: <https://www.mexicoevalua.org/crece-la-cifra-negra-de-la-violencia-sexual-en-2021-el-99-7-de-los-casos-no-se-denunciaron/>

hombres (Heller-Nicholas, 2011: 3, 8). Cuando la venganza es ejecutada por las propias sobrevivientes, se observa una transgresión del rol pasivo tradicionalmente asignado a las mujeres, quienes, de ser retratadas como indefensas, se transforman en figuras activas conocidas como *Rape-Revenge Girls*. Sin embargo, esta representación a menudo perpetúa una objetivación de sus cuerpos, ya que la sexualidad se utiliza como herramienta para atraer y matar a los agresores, generando una ambivalencia entre emancipación y revictimización (Viteo, 2012: 10).

Esta representación del subgénero *IyV* no está exenta de críticas. A lo largo de su historia, el cine de terror ha sido construido desde una perspectiva masculina, lo que ha propiciado una visión sesgada de la violencia sexual. Como señala Kayley Viteo, "los cuerpos de las mujeres se vuelven sitios para la invasión, la penetración y, a menudo, se presentan en una forma voyeurista" (2012: 15). Este enfoque puede distorsionar la gravedad de la violación, contribuyendo a su banalización y reforzando ideas que perpetúan el silencio, la culpa y la vergüenza en las sobrevivientes. Además, al centrar las narrativas en la venganza estilo "ojo por ojo" como única respuesta, se desvía la atención de otras circunstancias, como la necesidad de procesos judiciales transparentes y respetuosos, el acceso a la justicia y la exploración de las consecuencias emocionales, psicológicas y físicas de la violencia sexual.

Es importante destacar antes de continuar, que en esta investigación, he decidido utilizar el término sobreviviente en lugar de víctima. Esta decisión busca despojar a las mujeres de la narrativa que nos reduce a un estado de pasividad e indefensión, reconociendo en cambio nuestra capacidad de agencia y resistencia. Laura Saavedra señala que es crucial que las mujeres seamos vistas como sujetas con agencia, capaces de fortalecernos frente a las violencias vividas y de convertirnos en actrices en nuestros procesos de reconstrucción (Saavedra, 2018: 162). Este enfoque permite replantear las narrativas de violencia y venganza en el cine, visibilizando a las protagonistas como figuras de resistencia y transformación, más allá de los estereotipos convencionales.

Como plantea Teresa De Lauretis, el cine juega un papel fundamental en la producción de subjetividades individuales y sociales (1984: 15). Las representaciones mediáticas no sólo reflejan, sino que construyen ideas sobre los roles de género, los mitos y los estereotipos. En este sentido, es necesario cuestionar cómo estas narrativas afectan las percepciones sociales sobre la violencia sexual, el papel de las sobrevivientes y las posibilidades de justicia, o lo que cada una necesite. En contraste con la idea de una venganza inmediata, muchas mujeres buscan que su experiencia no se repita en otras, priorizando su bienestar y reconstrucción desde perspectivas tanto individuales como colectivas. Cada mujer

vive este proceso de manera distinta, y es fundamental reconocer su diversidad para comprender plenamente las complejidades del fenómeno y las posibilidades de cambio que plantea.

En este subgénero, la figura de la sobreviviente vengadora se ha representado típicamente como una mujer independiente, soltera y ajena a la protección masculina, quien, tras ser agredida, toma justicia por su cuenta. Sin embargo, esta narrativa tradicional simplifica tanto la experiencia de la sobreviviente como la complejidad de la violencia sexual. Es fundamental ampliar estas representaciones para mostrar que la violencia sexual puede ocurrirle a cualquier mujer, y que el agresor no se limita a un perfil específico, sino que puede ser alguien cercano: un amigo, una pareja, un familiar o cualquier figura de confianza. En este sentido, es crucial visibilizar cómo los agresores no siempre encajan en estereotipos de "anormalidad" y cómo estas construcciones perpetúan una falsa seguridad que nos vulnera como mujeres.

La representación de la violencia sexual en el cine, especialmente en el subgénero de *VyV*, ha estado marcada históricamente por narrativas que perpetúan mitos y estereotipos en torno a esta problemática. Estas representaciones, mayoritariamente hechas por directores, han tendido a mostrar la violación como un acto cometido por individuos "anormales", desvinculando el problema de un contexto social más amplio. Tal perspectiva no solo limita el entendimiento de la violencia sexual, sino que también refuerza mitos dañinos, como que los agresores son siempre desconocidos, enfermos mentales, criminales, personas traumatizadas que no son conscientes ni responsables de sus actos y que tampoco la sociedad y la cultura tienen alguna responsabilidad. Así como que la sobreviviente tiene alguna responsabilidad en el acto violento. Estas ideas tienen implicaciones profundas en cómo las sociedades comprenden y enfrentan la violencia sexual, alimentando una cultura de revictimización y normalización del abuso. Considero que lo anterior se relaciona con lo que nos han "mostrado" por años acerca de lo que es una violación, respecto a esto creo que los medios de comunicación intervienen, tal es así que en el 2021 se agregó la violencia mediática en la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia en México².

² **ARTÍCULO 20 Quinquies.-** Violencia mediática es todo acto a través de cualquier medio de comunicación, que de manera directa o indirecta promueva estereotipos sexistas, haga apología de la violencia contra las mujeres y las niñas, produzca o permita la producción y difusión de discurso de odio sexista, discriminación de género o desigualdad entre mujeres y hombres, que cause daño a las mujeres y niñas de tipo psicológico, sexual, físico, económico, patrimonial o feminicida.

Por lo tanto, me parece que es necesario cuestionar estas narrativas y apostar por otras representaciones, más complejas y empáticas. El cine, como medio cultural, tiene el poder de modelar percepciones sociales, y en el caso del subgénero *IyV*, se vuelve un espacio relevante para examinar cómo se construyen las figuras de las sobrevivientes.

Desde una perspectiva personal y académica, esta investigación responde a mi interés por analizar las representaciones audiovisuales desde una mirada feminista, particularmente en el contexto del cine de terror. Mi enfoque se centra en explorar cómo no sólo los directores, si no también las directoras abordan la violencia sexual y la venganza en el cine *IyV* en filmes estrenados entre los años 2010 y 2020. Observando cómo se visibilizan las consecuencias emocionales, físicas y sociales que enfrentan las sobrevivientes. Además, considero relevante indagar en las acciones que las protagonistas toman como parte de su “venganza”, identificando qué significa la venganza para ellas, y cómo esta representa una denuncia de la incompetencia estatal y de las instituciones encargadas de garantizar justicia.

El análisis del cine *IyV* ofrece una oportunidad para identificar si las directoras están transformando este subgénero, así como si directores contemporáneos están rompiendo con las narrativas clásicas. Este enfoque no solo estaría desafiando las representaciones tradicionales, sino que también invitaría a repensar las dinámicas de género en el cine, contribuyendo al diálogo sobre la importancia de las representaciones culturales en la construcción de identidades y subjetividades de género.

Además, con esta investigación busco visibilizar las contribuciones de las directoras al subgénero de *IyV*. En un contexto donde las mujeres aún enfrentan barreras significativas para acceder a espacios de creación y representación, es crucial destacar cómo estas obras pueden ofrecer alternativas, cuestionando las dinámicas de poder y las estructuras que perpetúan la violencia de género en nuestra sociedad.

En el marco de esta investigación, se busca explorar 1. ¿Cómo están construidas las representaciones de los actos de violación y venganza en los filmes de *IyV*? pues como se ha mencionado antes, estos productos culturales suelen mostrar representaciones y estereotipos que abrevan de la cultura machista y binaria que se rige por pares: hombre-mujer, pasivo-activo, poderoso-débil, y entre estos violación-venganza, que implican la lógica de causa-consecuencia, en los que al parecer se considera que la cadena de asociaciones en

La violencia mediática se ejerce por cualquier persona física o moral que utilice un medio de comunicación para producir y difundir contenidos que atentan contra la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de las mujeres y niñas, que impide su desarrollo y que atenta contra la igualdad.

Para tener más información, se puede entrar al siguiente enlace.
https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgamv/v/LGAMVLV_ref16_01jun21.pdf

algunos casos se “rompe” o se transgrede, al menos de manera inicial al presentar a mujeres activas que llevan a cabo una venganza por propia mano, ya que el acto mismo de la venganza, socialmente es una respuesta que se entiende como "violencia". Las mujeres han sido históricamente, dentro del orden patriarcal, concebidas fuera del terreno de la violencia. Por tanto, de la mujer que es violada se espera que calle, guarde silencio, se culpe de lo sucedido, lleve el dolor, la pena, la vergüenza de manera interna. Su venganza en privado, en el lugar que “les corresponde”. Es así que el miedo, la culpa y la vergüenza funcionan como dispositivos de gestión social para regular la frontera entre lo que podemos ver y lo que no, lo que podemos decir y lo que no.

En sentido con lo anterior se desprenden las siguientes preguntas: 2. ¿Cuáles son las particularidades y diferencias de las representaciones de los actos de violación y venganza que construyeron las y los realizadores de los filmes analizados?; 3. ¿Cómo las y los realizadores muestran a la figura de la mujer protagonista (cambio de sobreviviente a *Rape-Revenge Girl*, en las representaciones de la violación y venganza? y 4. ¿De qué manera los elementos contextuales y textuales contribuyen a la creación de representaciones sobre la violación y la venganza en estas películas?

Parto del supuesto de que las representaciones de la violación y la venganza en el cine *VyV* varían significativamente según el género y el contexto de la o el realizador. Anticipando así que las directoras podrían estar abordando estas temáticas desde una perspectiva más crítica y empática, explorando las complejidades emocionales, psicológicas y sociales de la violencia sexual, y desafiando las narrativas tradicionales que perpetúan estereotipos de género y la cultura de la violación.

En sintonía con esto, la investigación está estructurada en cuatro capítulos. El primer capítulo presenta un marco teórico que abarca la teoría fílmica feminista, el análisis del cine de terror y una revisión del subgénero de *Violación y Venganza*. En este apartado, se destacan las contribuciones de autoras como Laura Mulvey, Carol Clover y Barbara Creed, cuyos planteamientos facilitan la comprensión de las dinámicas de representación de género en el cine.

El segundo capítulo se centra en las teorías de la representación y su relación con la construcción de narrativas visuales. Aquí se exploran las formas en que los medios audiovisuales modelan percepciones culturales sobre la violencia sexual y la venganza, así como las implicaciones ideológicas y sociales de estas representaciones.

El tercer capítulo aborda el diseño metodológico y desarrolla la propuesta de los "viajes de la *Rape-Revenge Girl*", un marco narrativo que articula los pasos de

transformación de la sobreviviente en vengadora. Este apartado también incluye un análisis crítico de las categorías narrativas presentes en este tipo de cine.

El cuarto y último capítulo consiste en un análisis fílmico de cuatro películas representativas del subgénero *VyV*, dos hechas por directores y otras dos por directoras. Estos filmes son: *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!* (Guillermo Martínez, 2013); *Trauma* (Lucío A. Rojas, 2017); *American Mary* (Jen y Sylvia Soska, 2012) y *M.F.A.* (Natalia Leite, 2017). Cada análisis incluye el contexto de producción, distribución y exhibición, además de una sistematización crítica que explora las complejidades de la representación de género en cada obra. Esto es necesario para explicar de qué manera los elementos contextuales y textuales contribuyen a la creación de representaciones sobre la violación y la venganza en las películas seleccionadas.

Por último, en las reflexiones finales, se sintetizan los hallazgos de la investigación, destacando cómo las representaciones de la *Rape-Revenge Girl* en el cine *VyV* pueden contribuir tanto a perpetuar como a desafiar los estereotipos de género. Asimismo, se señalan las posibilidades y limitaciones del cine como herramienta de cambio o perpetuación social, ofreciendo perspectivas para futuras investigaciones sobre género y cine. Con esta estructura, el presente trabajo busca contribuir al entendimiento de cómo el cine *VyV*, a través de sus narrativas y estéticas, desafía o refuerza las representaciones tradicionales de género.

CAP. 1. EXPLORACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: TENDENCIAS Y PERSPECTIVAS EN LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA, EL CINE DE TERROR Y EL CINE *UyV*

A partir de la década de los setenta, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra, el movimiento feminista que resurgió en esa época impulsó a diversas teóricas a centrar su atención en el cine como producto cultural. Esto se dio a raíz de un descontento creciente que eventualmente se transformó en un cuestionamiento crítico hacia las representaciones de las mujeres en el cine, las cuales, en su mayoría, eran realizadas por hombres. En este contexto, emergen teóricas fundamentales para la teoría fílmica feminista como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Annette Kuhn y Alison Butler. Sus textos no solo han enriquecido el discurso académico sobre cine y género, sino que también han servido como herramientas críticas para analizar y comprender las complejas dinámicas de poder, representación y recepción dentro del contexto cinematográfico.

1.1. Teoría fílmica feminista

Los primeros estudios de la teoría fílmica feminista se centraron en la construcción de los personajes femeninos, particularmente en el cine clásico de Hollywood. Una de las pioneras en este campo fue Laura Mulvey, quien, en su influyente ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, explora el cine desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, utilizando este marco para analizar las dinámicas de poder y representación de género.

Mulvey se enfoca principalmente en las relaciones que se establecen entre la y el espectador, con la pantalla, investigando cómo el deseo y el placer son construidos a través del *male gaze* (mirada masculina). Este concepto se refiere a la forma en que las narrativas cinematográficas están diseñadas para complacer una mirada masculina heteronormada, donde las mujeres son frecuentemente objetivadas y representadas de manera pasiva, sirviendo como objeto de deseo: “En tanto que sistema perfeccionado de representación, el cine plantea ciertas cuestiones acerca de las formas en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada” (Mulvey, 1975: 366). En este sentido, el cine se convierte en un espacio donde el Patriarcado se reproduce, modelando cómo las mujeres somos significadas y representadas, tanto en la pantalla como en la cultura en general.

Los medios no solo transmiten estereotipos, sino que los perpetúan y refuerzan, simplificando la realidad y justificando prejuicios (Allport, 1954, citado en Andrés del Campo, 2004: 45). La mirada masculina, como filtro dominante, define qué aspectos del cuerpo femenino son deseables y cómo deben ser mostrados para satisfacer las expectativas de una audiencia masculina. Así, el cine no solo refleja las construcciones patriarcales, también contribuye a mantener vigentes estas imágenes estereotipadas.

Este planteamiento de Mulvey subraya una problemática central que se alinea con mi investigación, no lo referente al proceso de la constitución del inconsciente, ya que yo no analizo el proceso de formación psíquica, pero sí la consecuencia de este: la existencia de estereotipos relacionados con la forma en la que debe ser representadas las mujeres para “ser deseadas” a partir de la mirada masculina.

Analizando el cine clásico de Hollywood, Laura Mulvey aborda cómo las imágenes cinematográficas no sólo reflejan, sino que también intervienen activamente en la representación de la diferencia sexual entre hombres y mujeres. Señala que el cine construye el placer visual de las personas espectadoras, donde la mujer es sistemáticamente convertida en objeto de mirada, nunca en sujeto activo, y queda relegada a su papel como portadora de significado, pero no como productora del mismo (1975: 365-366). Este concepto refleja cómo la industria cinematográfica, a través de la estructura narrativa y visual, mantiene a las mujeres encadenadas a su posición pasiva en la pantalla, lo que refuerza los roles tradicionales de género.

Para profundizar en esta dinámica, Mulvey utiliza dos términos clave del psicoanálisis: la escopofilia y el voyeurismo. La escopofilia se refiere al placer de mirar abiertamente, y Mulvey la distingue en dos niveles. El primer nivel se centra en el placer de observar a otra persona como objeto de estimulación sexual, donde la mujer se convierte en un objeto visual disponible para ser consumido por la mirada masculina (1975: 367). En el segundo nivel, relacionado con el narcisismo y la construcción del Yo, la espectadora o el espectador experimenta una identificación con lo que ve en la pantalla, reconociéndose en las imágenes y personajes representados (1975: 369).

El voyeurismo, por su parte, implica una forma de observación “más privada e individual”. En este caso, la persona espectadora está situada en un espacio diseñado para centrarse exclusivamente en lo que ocurre en la pantalla, lo que refuerza la dinámica de control y dominación visual. La audiencia es pasiva, pero al mismo tiempo, el acto de mirar se convierte en una forma de posesión y poder sobre los cuerpos que se muestran,

especialmente el cuerpo femenino, que se presenta como objeto de deseo para el placer masculino.

Lo que se ve en la pantalla se exhibe abiertamente. Sin embargo, el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia del público, produciendo en éste una sensación de separación y jugando con sus fantasías voyeuristas. Además, el contraste extremo entre la oscuridad de la platea (que sirve también para que los espectadores se aislen unos de los otros) y el brillo de las formas cambiantes de luces y sombras en la pantalla contribuye a promover la ilusión de la distancia voyeurista. Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es manifiestamente una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el intérprete (Mulvey, 1975: 367, 369).

Aunque mi investigación no se enfoca directamente en la recepción de las películas por parte de las y los espectadores, me interesa profundizar en el planteamiento de Laura Mulvey sobre la perspectiva subjetiva masculina-heterosexual que generalmente prevalece en la realización cinematográfica. Según Mulvey, la cámara nos sitúa en una posición subjetiva que responde a esta mirada masculina dominante, lo que perpetúa representaciones, significados y símbolos que refuerzan la cultura patriarcal (1975: 365-366). Este enfoque es crucial para comprender cómo los estereotipos de género y la construcción del "yo" se reproducen de manera inadvertida a través de las narrativas visuales.

La idea de que la mayoría de las películas están impregnadas de una perspectiva masculina y heterosexual nos lleva a reflexionar sobre cómo el cine refleja y refuerza las normas y valores patriarcales. Las narrativas cinematográficas no solo representan estas normas, sino que también influyen en la percepción de las identidades de género, ayudando a consolidar roles y estereotipos. Esta influencia, a menudo sutil e inconsciente, subraya la necesidad de un análisis crítico de las representaciones filmicas, ya que estas contribuyen a la conformación tanto de la cultura como de la identidad individual y colectiva.

Mulvey explica que la exhibición de la mujer en el cine ha operado en dos niveles distintos: como objeto erótico para los personajes dentro de la narrativa y como objeto erótico para la audiencia, generando una tensión entre las miradas que se cruzan a ambos lados de la

pantalla (1975: 371). Este fenómeno masculiniza la mirada de las y los espectadores, quienes tienden a identificarse con el *POV*³ masculino/activo, dado que es el que controla las acciones y, por lo tanto, la mirada. En contraste, lo femenino es posicionado como pasivo y reducido a objeto de exhibición, lo que refuerza su rol como instrumento visual y erótico, destinado a generar impacto estético y deseo sexual (1975: 370). Esto se traduce en la perpetuación de los estereotipos de género, donde la mujer es presentada casi exclusivamente bajo la idea del deseo heterosexual.

Sin embargo, añadiría un tercer nivel a los propuestos por Mulvey: la mujer como objeto erótico durante el proceso de rodaje. Las actrices están expuestas no solo a las miradas de personajes y de la audiencia, sino también a las de las personas detrás de cámaras, las pantallas y el set, quienes observan de cerca cada toma. Esto se intensifica en las escenas de contenido erótico o sexual, que pueden resultar incómodas e incluso vulnerar a las actrices, pues, a diferencia del público que mantiene una distancia física y temporal, las personas presentes en el set son espectadoras activas e inmediatas de estas situaciones

Además, en algunos casos, esta exposición ha trascendido los límites, afectando directamente el bienestar de las actrices. Un ejemplo paradigmático es el caso de Maria Schneider en *Last Tango in Paris* (1972), dirigida por Bernardo Bertolucci. Durante el rodaje de una controvertida escena de violación, Schneider afirmó haberse sentido violentada no solo por el actor Marlon Brando, sino también por el propio director del filme (Zurro, 2024). La escena, que no estaba en el guion original y fue improvisada sin el consentimiento pleno de la actriz, marcando un antes y un después en su vida.

Este hecho tuvo consecuencias devastadoras para Schneider. Tras el escándalo de la película, enfrentó severos problemas de adicciones, episodios de depresión y varias internaciones en centros psiquiátricos. Asimismo, su carrera profesional quedó irremediablemente afectada, ya que la polémica alrededor de la película dificultó su acceso a nuevos papeles (Infobae, 2024). Este caso, más allá de lo anecdótico, refleja las dinámicas de explotación que, durante décadas, han imperado en la industria cinematográfica, donde las mujeres han sido frecuentemente despojadas de su agencia para cumplir con las exigencias creativas de los directores.

A pesar de las críticas y las consecuencias negativas para Schneider, Bertolucci justificó su decisión, diciendo que no se arrepentía de haber filmado la escena, con el argumento de que buscaba capturar una reacción genuina de Schneider: "No quería que María

³ *POV* por sus siglas en inglés de *Point Of View*, que en español se traduce como el Punto De Vista.

actuara su humillación, su rabia. Quería que las sintiera" (Redacción, 2016). Estas palabras no sólo evidencian una ética cuestionable en el proceso creativo, sino que también han sido interpretadas como una normalización del abuso de poder en nombre del “realismo” cinematográfico.

La conversación sobre este caso resurgió recientemente en Cannes 2024, donde la cineasta francesa Jessica Palud presentó su película *Maria*. Este filme biográfico explora la vida de Schneider durante y después del rodaje de *Last Tango in Paris*, enfatizando las secuelas psicológicas y profesionales que sufrió tras la experiencia. “Maria Schneider dijo que las lágrimas que se ven en la pantalla son las suyas y no las del personaje” (Infobae, 2024) señaló Palud, destacando cómo esta vivencia marcó profundamente a la actriz.

Este tipo de experiencias pone en evidencia cómo, en numerosas ocasiones, la búsqueda del “realismo” en las escenas cinematográficas ha servido como pretexto para justificar dinámicas abusivas dentro de la industria. Las actrices, particularmente en contextos de desequilibrio de poder, han sido vistas como objetos sexuales tanto dentro como fuera de la narrativa fílmica. Esto no solo perpetúa estereotipos de género, sino que también refuerza las jerarquías patriarcales donde las voces femeninas son silenciadas o subyugadas frente a las decisiones de los creadores.

El caso de Schneider es emblemático, pero no único. Forma parte de una larga historia de actrices que han denunciado abusos de poder en el set de filmación, desde manipulaciones psicológicas hasta violencias físicas y simbólicas. Remarcando lo necesario de los límites y la responsabilidad de la industria en garantizar entornos de trabajo seguros y respetuosos.

Este tercer nivel de análisis permite comprender cómo el placer visual masculino, lejos de estar confinado a la pantalla, se manifiesta también en la dinámica de producción, donde las actrices han quedado expuestas a miradas objetivadoras en contextos profesionales. Así, se refuerzan las jerarquías de poder en el set, donde las necesidades, la dignidad y el bienestar de las mujeres pueden pasar a un segundo plano en beneficio de la narrativa visual concebida desde una perspectiva androcéntrica.

Laura Mulvey, entonces, propone un cine alternativo con una nueva estética feminista que rechace el placer visual y narrativo tradicional, inspirándose en el cine de vanguardia. Este "contra-cine" desafiaría las convenciones del cine dominante, abriendo espacio a representaciones que subviertan los estereotipos tradicionales de género y cuestionen la posición de la mujer como objeto (Mulvey, 1975: 366).

Sin embargo, este planteamiento me lleva a preguntarme ¿cómo se materializaría este cine alternativo? A primera vista, podría parecer que el subgénero *UyV* rompe con los

esquemas establecidos al mostrar a mujeres en roles activos, tomando el control y vengándose de los agresores. Pero ¿realmente se está subvirtiendo el orden patriarcal? ¿estas representaciones continúan reproduciendo, de alguna manera, las mismas dinámicas de poder que inicialmente criticaban? Este interrogante es fundamental para explorar si el cine *IyV* ofrece una verdadera alternativa feminista o si, por el contrario, sigue enmarcado dentro de la estructura dominante que Mulvey busca desafiar.

Por otro lado, Teresa de Lauretis en su obra *Alice Doesn't* (1984), examina el lenguaje, la narrativa y la imagen de las construcciones ficticias de *La Mujer*⁴ en el cine, así como *las mujeres*⁵ como sujetos históricos y sociales. Según De Lauretis, las y los espectadores se identifican con las películas no solo por procesos psíquicos, como sugería Mulvey, sino también por motivos socio-históricos. Aunque considero que ambas perspectivas se complementan, es crucial reconocer que la identificación con las imágenes filmicas responde tanto a factores sociales como procesos psicológicos e inconscientes.

De Lauretis también afirma que la diferencia sexual fue la base de muchas intervenciones feministas en diversos campos, pero también advierte que esta perspectiva se convirtió en una limitación para el pensamiento feminista:

Al enfatizar lo sexual, la diferencia sexual es en primera y última instancia una diferencia de las mujeres respecto de los varones, de lo femenino respecto de lo masculino; [...] el primer límite de diferencia(s) sexual(es), entonces, es que constriñe al pensamiento crítico feminista dentro del marco conceptual de una oposición sexual universal [...] que hace muy difícil, si no imposible, articular las diferencias de las mujeres respecto de *La Mujer*, es decir, las diferencias entre las mujeres o, quizás más exactamente, las diferencias dentro de *las mujeres* (De Lauretis, 1989: 7).

Este planteamiento de De Lauretis parte de la premisa de que las y los sujetos no están constituidos únicamente por la diferencia sexual, ya que esto excluiría la pluralidad de

⁴ De Lauretis se refiere a *la Mujer* cuando habla de una “... construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia [...] es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones” (1984: 11).

⁵ Con *las mujeres*, hace referencia “a los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente” (1984: 11 y 12).

⁶ La inclusión de corchetes en las citas no corresponde al autor o a la autora original de las mismas, sino que han sido añadidos por mí.

experiencias de las mujeres. Más bien, propone que las identidades de género también están configuradas por representaciones lingüísticas y culturales, así como por factores raciales y de clase. Esta visión amplía la comprensión de la construcción del género, vinculándola con la noción de "tecnología del sexo" de Foucault, donde el género es el producto de tecnologías sociales, como el cine, junto con discursos, epistemologías, prácticas críticas y la vida cotidiana (De Lauretis, 1989: 8). Sus cuatro afirmaciones clave son:

1. El género es una representación con implicaciones reales y subjetivas en la sociedad.
2. La representación del género es producto de su construcción en el arte y la cultura occidental.
3. La construcción del género sigue imperando en la sociedad.
4. El género es producto de su construcción y desconstrucción, facilitada, por ejemplo, por los movimientos feministas (1989: 9).

Estas ideas son fundamentales para comprender cómo el cine, como una "tecnología de género", contribuye a la perpetuación de representaciones binarias y jerárquicas basadas en los roles de género tradicionales. Aunque es paradójico que el cine también es un espacio donde se busca el cambio y se apela a representaciones distintas. En este contexto, el cine *1yV*, aunque busca presentar personajes femeninos "fuertes", de alguna manera perpetúa representaciones estereotipadas, sexualizadas y cosificadas de las mujeres. Por lo tanto, como señala De Lauretis, "el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales" (1984: 15).

A diferencia de Laura Mulvey, quien aboga por la destrucción del placer visual y narrativo para adoptar una perspectiva feminista en el cine, De Lauretis sugiere la posibilidad de construir otro tipo de placer cinematográfico, uno que no esté centrado en el sujeto masculino como medida del deseo. Considero que esta propuesta es acertada y necesaria, ya que las realizadoras deberían tener la oportunidad de crear representaciones visuales placenteras desde su propia experiencia y perspectiva. Como mujeres, también disfrutamos del placer visual, y si el cine nos ofrece sólo una versión hegemónica y masculina, se hace necesario construir otras alternativas con las que podamos identificarnos. De Lauretis plantea así, crear condiciones de visibilidad para un sujeto social distinto (1984: 19-20). Esta afirmación subraya la capacidad del cine para producir subjetividades que, aunque se experimenten de manera individual, están ineludiblemente condicionadas por el entorno social.

La posibilidad de un cine feminista, como lo describe De Lauretis, reside en su capacidad para responder a la necesidad de un "nuevo lenguaje del deseo", tal como lo expresó Mulvey en 1975, pero sin recurrir necesariamente a la auto-disciplina de la destrucción del placer visual. Teresa De Lauretis sugiere que la creación de nuevas formas de representación es posible gracias a los avances del feminismo en la práctica cinematográfica: "el cine feminista [...] tiene ahora mayores posibilidades y se ha convertido, en cierta medida, en algo real, [...] debido en su mayor parte al trabajo producido en respuesta a esa autodisciplina y al conocimiento generado por la práctica del feminismo y del cine" (1984: 246).

Finalmente, De Lauretis propone analizar el cine de mujeres como una tecnología social, lo que implica una mirada más allá de la dirección o la narrativa, centrándose en cómo estas películas pueden dirigirse a comunidades marginadas o emergentes dentro del feminismo (Butler, 2002: 16). Esto, pienso, abre la posibilidad de un cine que no sólo subvierta las normas patriarcales, sino que también amplíe las formas de representación, desafiando las categorías tradicionales de género y creando espacios más inclusivos y diversos.

Si bien Teresa De Lauretis ya hacía referencia a un cine feminista, es Annette Kuhn quien establece conexiones más explícitas entre cine y feminismo en su obra *Cine de Mujeres: Feminismo y Cine* (1991). Kuhn sostiene que lo cultural -entendido como imágenes, representaciones, significados e ideologías- es un ámbito de análisis crucial y significativo para el feminismo. Esto es especialmente relevante cuando dichos elementos culturales adoptan y reproducen sistemas dominantes en torno a las mujeres. En este sentido, argumenta que todo lo que puede ser catalogado como ideológico, es decir, las representaciones que una sociedad crea de sí misma y para sí misma, así como las formas en que las personas viven y articulan esas representaciones, debe ser considerado un elemento vital, influyente y activo en la configuración de las estructuras y formaciones sociales (Kuhn, 1991: 18-19). Esta afirmación resalta la importancia de un análisis crítico de las representaciones culturales en el cine y su impacto en la construcción de identidades y relaciones sociales, especialmente respecto a la experiencia y percepción de género.

Kuhn distingue claramente entre el cine realizado por mujeres y el cine feminista. Para ella, no todo el cine hecho por mujeres puede catalogarse como feminista. En su análisis, señala que hay intervenciones culturales realizadas por mujeres (cine realizado por mujeres) que simplemente reflejan la autoría femenina, y hay intervenciones culturales feministas (cine feminista) que llevan consigo una orientación ideológica y política específica. Por lo tanto,

según Kuhn, la categorización de una película como feminista o no depende de la obra en sí y no únicamente de la autoría (1991: 22). No obstante, discrepo con esta afirmación, ya que considero que la autoría debe desempeñar un papel fundamental en su determinación. El feminismo, en mi opinión, es una postura ideológica y política adoptada de manera consciente; por lo tanto, quien realice una película feminista debería posicionarse como tal. Sin embargo, esto no implica que toda su filmografía deba considerarse feminista. En pocas palabras, pienso que, para catalogar una película como feminista, primero debería preguntarse a quien la crea si la consideraría de esa manera, así como las razones detrás de esta clasificación.

Además, aunque existen películas que pueden ser útiles para el estudio y análisis feminista, no creo que esto implique que deban ser necesariamente clasificadas dentro del cine feminista. No todo el cine que aborda temas considerados "de mujeres" o incluso "de género" tiene por qué ser englobado dentro de esta categoría. Este fenómeno puede observarse en otros ámbitos donde hay mujeres activistas, como Moira Millán y Yasnaya Elena Aguilar Gil⁷, quienes dicen que su lucha es contra el Patriarcado pero no se autodenominan feministas y considero que querer "encasillar" su trabajo como feminismo, les estaría quitando agencia porque no se está respetando su postura.

Por lo que considero, en última instancia, que esta cuestión plantea un debate interesante sobre la naturaleza del cine feminista y las diferentes formas en que puede manifestarse. Es posible que el cine feminista sea una combinación tanto de la obra en sí como de la postura ideológica de quien crea, así como de las personas espectadoras, lo que subraya la complejidad de este fenómeno y la diversidad de enfoques dentro del feminismo cinematográfico.

Sería útil subrayar de nuevo que escritura femenina no es necesariamente lo mismo que escritura feminista. Pues aunque podría ser adecuado en ciertas circunstancias considerar que un texto que perturba o desafía los modos habituales de representación es en cierto sentido feminista, también se puede argumentar que tal perturbación no es una característica suficiente -aunque quizá sí necesaria- de los textos feministas. De

⁷ En la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) 2021, se llevó a cabo la mesa llamada "Contra el patriarcado", donde Moira Millán y Yasnaya Elena Aguilar Gil dijeron lo siguiente:

... no nos sentimos feministas, articulamos, nos sentimos hermanadas con el feminismo, pero nosotras no somos feministas somos antipatriarcales, siempre digo que la lucha antipatriarcal no la tiene el monopolio del feminismo, el feminismo es una expresión mayoritaria, pero no es la única expresión que se opone al patriarcado (Redacción, 2021).

aquí podríamos concluir que un texto es feminista en la medida en que se le añade algo, precisamente algún rasgo feminista (Kuhn, 1991: 28).

Annette Kuhn también sostiene que la imagen de la mujer ha sido construida como objeto por directores, lo que evidencia el predominio masculino en la industria audiovisual⁸. Esta problemática ha sido abordada de diversas maneras por autoras como Laura Mulvey, hablando de la perspectiva masculina en el cine hollywoodense dominante, y Teresa De Lauretis, cuando se refiere a la resistencia de las mujeres y su aprendizaje de los "trucos" para hacer e interpretar películas, creando de un nuevo lenguaje del deseo. A partir de los planteamientos anteriores, se puede formular la hipótesis de que una mayor presencia de mujeres en roles de realización cinematográfica (directoras, productoras, etc.) podría generar representaciones alternativas en el cine *IyV*. Por consiguiente, en esta investigación me propongo examinar las perspectivas de quienes realizan este tipo de cine, tanto de creadoras como de creadores.

Kuhn propone que una respuesta feminista ante el cine hegemónico, dominado por hombres, consiste en la creación y construcción de representaciones alternativas que incluyan personajes femeninos más "fuertes", liberándolos de roles tradicionales como víctimas o meros objetos de deseo (1991: 20-21). Este planteamiento se relaciona estrechamente con la investigación, aunque es importante señalar que, en ocasiones, en su intento por "empoderar" a la mujer en los filmes, terminan configurando personajes femeninos con arquetipos masculinos⁹ al asociar la fortaleza como atributo de lo masculino.

En relación con lo anterior, Kuhn también propone la idea de "hacer visible lo invisible". Esto implica que la teoría fílmica feminista, hasta ese momento, se había centrado en analizar las representaciones explícitas de las mujeres en el cine, así como los mecanismos internos de las películas en términos de texto e imagen. Sin embargo, Kuhn resalta la importancia de dirigir la atención hacia las ausencias, es decir, hacia las formas en que las

⁸ En el año 2014, el Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios, ONU Mujeres y la Fundación Rockefeller, presentaron el primer estudio internacional sobre imágenes de género en películas del mundo entero. En este estudio se refleja que en un total de 1.452 cineastas de los que se conoce el género, el 20.5% son mujeres y el 79.5% son hombres. Donde las mujeres constituyeron el 7% del puesto de dirección, el 19.7% de guionismo, y el 22.7% de la producción. Para saber más acerca de este estudio, se puede visitar el siguiente enlace:

<https://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/geena-davis-study-press-release>

⁹ Carol Clover profundiza sobre esto en su libro *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*.

mujeres no son representadas, así como hacia los contextos de producción, distribución y exhibición de las películas (1991: 123).

La actividad de hacer visible lo invisible puede ejercerse también a nivel de la realización misma de las películas, identificando a partir del lugar que ocupan estas en el contexto en que han sido realizadas, analizando cómo se estructuran las películas, qué tipos de relaciones sociales están implicados en el proceso y qué conexiones existen entre los modos de producción y la formación de estructuras y mecanismos textuales evidenciados por la perspectiva feminista. De este modo, la teoría feminista del cine podría operar tanto en el nivel del texto como en el del contexto, buscando delinear idealmente la relación entre ambos (Kuhn, 1991: 87). Annette Kuhn también señala que, en ciertas ocasiones, uno de estos niveles puede adquirir mayor relevancia que el otro, dependiendo de los objetivos y propósitos específicos de la actividad cinematográfica feminista (1991: 209).

Este punto es de gran relevancia para el presente trabajo, dado que el análisis de las películas abarca tanto los elementos textuales como los contextuales. Es fundamental comprender quién produce la película, dónde, en qué momento y bajo qué condiciones, ya que esto ofrece una visión más completa de la producción, reproducción y distribución cinematográfica. Este enfoque lleva a cuestionamientos sobre el tratamiento de las películas realizadas por mujeres, tales como: ¿reciben el mismo respaldo financiero que las producciones hechas por hombres? y ¿Su exhibición y alcance de distribución son equivalentes? Este enfoque contextual ofrece un panorama más amplio y enriquecido para comprender en su totalidad el corpus analizado en este trabajo.

Específicamente en el caso de las películas *VyV*, el contexto sociopolítico y cultural en el que se realizan cobra una relevancia fundamental. Factores como las políticas de género, los movimientos feministas, las restricciones industriales y las audiencias esperadas influyen directamente en las decisiones de producción, representación y recepción de estas obras. De este modo, el análisis contextual no solo ilumina quiénes cuentan con la posibilidad de narrar estas historias, sino también cómo sus narrativas se construyen en función de dinámicas de poder específicas que pueden ser cuestionadas desde una mirada feminista. Al integrar esta dimensión contextual con el análisis textual, se logra una perspectiva más completa que permite observar las tensiones entre el mensaje y las condiciones de su creación. Subrayando la importancia de la autoría, los recursos disponibles y las normativas culturales que moldean tanto los discursos como las estructuras narrativas dentro del subgénero.

De manera más reciente, Alison Butler, en su obra *Women's Cinema: The Contested Screen*, sostiene que el cine contemporáneo dirigido por mujeres ha superado las categorías

tradicionales de contra-cine o cine alternativo, y actualmente se percibe como un "cine menor". Para desarrollar esta noción, se basa en el concepto de "literatura menor" de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes lo emplean para describir la producción literaria de grupos marginales que, aunque escriben en una lengua mayoritaria, su obra es vista como "menor". Este concepto resalta que, cuando una minoría se expresa en una lengua dominante, su producción se percibe de manera diferente debido a la carga política y cultural que conlleva. Alison Butler compara los tres rasgos de la literatura menor con los del cine menor: el desplazamiento o desterritorialización, la percepción de que todo lo representado adquiere un sentido político y la tendencia a que las producciones adquieran un valor colectivo (Butler, 2002: 19-20).

Alison Butler no sitúa el cine dirigido por mujeres dentro de un género específico o en un periodo histórico particular, ya que argumenta que el cine de mujeres trasciende estas clasificaciones, integrando una diversidad de géneros, estilos y narrativas (2002: 21). Este enfoque destaca la versatilidad y riqueza del cine realizado por mujeres, al tiempo que cuestiona las categorías tradicionales que han limitado su análisis.

Además, la autora aborda cómo el contexto de la globalización plantea nuevos desafíos al feminismo, tales como la exportación e importación de desigualdades sociales y económicas, el acceso desigual a nuevas tecnologías y la reactivación de tradiciones por parte de actores fundamentalistas en resistencia al imperialismo moderno. Afirma, el cine dirigido por mujeres está en una posición ideal para abordar estos procesos transnacionales debido a su capacidad de navegar y habitar múltiples formaciones culturales y políticas sin quedar atrapado en ellas. Este "cine menor" trasciende las fronteras entre culturas, formas y épocas, creando comunidades feministas a partir de sus múltiples filiaciones y cruces (Butler, 2002: 125).

Aunque las películas dirigidas por mujeres aún no constituyen la mayoría de las producciones cinematográficas, su presencia es significativa y diversa en términos de géneros, estilos y enfoques. Además, estas producciones están enriquecidas por la variedad cultural y geográfica de sus creadoras, lo que añade una pluralidad de perspectivas a la representación de la realidad cinematográfica (Butler, 2002: 119). Para Alison Butler, "el carácter distintivo de las mujeres cineastas no se basa en una concepción esencialista de la subjetividad de género, sino en las posiciones múltiples que las mujeres ocupan en la cultura contemporánea" (Butler, 2002: 22). Esta postura resalta la importancia de considerar no sólo la identidad de género de quien hace la película, sino también factores como la raza, la etnia y la clase social, ya que influyen en sus creaciones.

El análisis de autoras como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Annette Kuhn y Alison Butler proporciona herramientas fundamentales para esta investigación al abordar el cine desde una perspectiva feminista. Mulvey, con su análisis del cine clásico de Hollywood y el concepto de *male gaze*, revela cómo las mujeres han sido representadas principalmente como objetos de deseo para la mirada masculina. En el contexto de esta investigación, su propuesta permite examinar cómo se representa el cuerpo femenino y cómo se construyen los personajes en las películas del *corpus* seleccionado, cuestionando las dinámicas de poder y objetivación presentes en el género *VyV*.

Teresa de Lauretis, por su parte, introduce el concepto de "tecnología de género", que analiza cómo el cine no sólo refleja, sino que también configura y refuerza las identidades de género a través de sus narrativas. Este enfoque es especialmente útil para este trabajo, ya que permite investigar si las películas seleccionadas presentan a los personajes femeninos y masculinos cumpliendo roles tradicionales o si subvierten estas expectativas sociales.

Annette Kuhn, con su propuesta de "hacer visible lo invisible", enfatiza la importancia de analizar tanto los elementos textuales como contextuales en el cine. Este enfoque resulta crucial para esta investigación, ya que permite explorar no solo las narrativas internas de las películas, sino también el contexto en el que fueron producidas, identificando quiénes tienen acceso a contar estas historias, en qué condiciones y desde qué perspectivas. Esto amplía el análisis al incluir cuestiones de producción, distribución y recepción.

Finalmente, Alison Butler propone el concepto de "cine menor", que revalora las producciones de cineastas mujeres como una forma de arte que desafía las estructuras dominantes. Su enfoque es especialmente relevante en este trabajo, ya que permite considerar cómo las directoras abordan géneros históricamente asociados a los hombres, como el cine de terror y el subgénero *VyV*, ofreciendo nuevas perspectivas y discursos que enriquecen la representación de la violencia y la agencia femenina en la pantalla.

Si bien estas autoras tienen enfoques distintos, todas coinciden en la importancia de un cine realizado por mujeres y en la necesidad de desafiar las normas de género establecidas. Su trabajo colectivo contribuye a la creación de un discurso crítico sobre la representación de género en el cine, el cual no solo ilumina las desigualdades, sino que también promueve una mayor inclusión y diversidad en las narrativas cinematográficas. En este sentido, el cine feminista se posicionaría no solo como un medio de representación, sino también como un agente de cambio social, capaz de cuestionar y reconfigurar las construcciones de género predominantes.

1.2. Mujeres y cine de terror

Robin Wood en *American Nightmare: Essays of the Horror Film*, plantea que el cine de terror ha sido uno de los géneros más populares y, al mismo tiempo, más desacreditados, debido a su capacidad para desafiar el *statu quo* del capitalismo burgués y la noción de la familia heteronormativa-patriarcal. Según Wood, este género se convierte en un espacio donde la rebelión contra las normas establecidas es posible, generando reacciones encontradas en el público: algunas personas experimentan satisfacción al presenciar la subversión de los valores morales y sociales, mientras que otras pueden sentirse incómodas o insatisfechas por este mismo motivo (1979: 17-13). Sin embargo, destaca que las películas que analiza -todas hechas por directores- suelen castigar a los personajes, especialmente a las mujeres que se atreven a desafiar estas normas, reafirmando las estructuras de poder dominantes.

A finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990, el análisis del cine de terror desde una perspectiva feminista comenzó a cobrar mayor relevancia gracias a las contribuciones de teóricas como Carol Clover, Linda Williams y Barbara Creed. Aunque estas académicas también se centraron en películas mayormente de realizadores, abordaron de manera crítica la representación de los personajes femeninos y masculinos, así como las relaciones de poder que se establecen entre la imagen en pantalla con la y el espectador, que tradicionalmente se ha concebido como masculino.

Carol Clover es una figura central en los estudios sobre mujeres y cine de terror. En su obra *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, analiza lo que denomina el cine de terror "americano", centrándose en películas estadounidenses desde la década de 1970 hasta mediados de la década de 1980. Estas películas pertenecen a subgéneros donde la representación femenina y las cuestiones de género ocupan un lugar destacado, como el *slasher*, las películas de posesión y el cine *IyV* (1992: 5).

Clover sostiene que el cine de bajo presupuesto permitió la creación de personajes femeninos fuertes, como las "chicas duras" y las "heroínas", que no se limitan a ser víctimas, sino que combinan roles de víctimas y heroínas vengadoras. Afirma que el movimiento feminista de la época facilitó la construcción de esta imagen de mujeres enojadas, capaces de ejercer violencia de forma creíble. Sin embargo, Clover también señala que en el cine de terror los roles de hombres y mujeres no están distribuidos equitativamente. Los hombres suelen desempeñar las funciones de monstruo o héroe, mientras que las mujeres son mayoritariamente las víctimas. Incluso cuando las mujeres encarnan roles de monstruos o

heroínas, lo hacen dentro de parámetros que la sociedad asocia con la masculinidad, tanto en su vestimenta, comportamiento, como en sus nombres (1992: 6, 16-17)

Por su parte, Linda Williams categoriza el cine de terror como un "género del cuerpo", caracterizado por el exceso de violencia y horror, y por provocar una reacción sensorial en la audiencia, en particular una respuesta corporal (1984: 1, 3-4). Williams retoma las ideas de Laura Mulvey sobre el placer visual y la mirada dominante masculina, destacando que en el cine de terror existe un rechazo por parte de las mujeres a contemplar "(...) su propio desempoderamiento en forma de violación, mutilación o asesinato [así como] el hecho de que a las mujeres se les [da] poco con lo que identificarse en la pantalla" (Williams, 1984: 83). Pienso, este fenómeno puede atribuirse, en parte, a la construcción predominante del cine de terror desde una perspectiva masculina. Por lo tanto, es importante la apertura a otras perspectivas y a otras historias en las que "se nos de más" con que identificarnos.

Por otro lado, Williams sugiere que, especialmente en las películas clásicas de terror, existe una afinidad entre el monstruo y el personaje femenino, ya que la mirada de este último encuentra un reconocimiento de su estatus similar al del monstruo que amenaza a un poder masculino vulnerable. Es decir, "(...) ella también se ha constituido como un objeto exhibicionista por la mirada deseante del hombre. No hay demasiada diferencia entre un objeto de deseo y un objeto de terror en cuanto a la mirada masculina concierne" (1984: 88). En este sentido, señala que tanto la mujer como el monstruo están contruidos como "monstruos biológicos" (ese otro que no soy yo) cuyos cuerpos representan una forma aterradora y amenazadora de sexualidad.

La autora identifica dos miradas distintas en el cine de terror: la mirada masculina del terror, que expresa el miedo hacia lo diferente a uno mismo, y la mirada femenina, que, si bien comparte la extrañeza ante lo diferente, también se reconoce en esta extrañeza (Williams, 1984: 87-88). Con esta afirmación Williams llega a cuestionar los enfoques convencionales del cine de terror, pues pone en duda la suposición de que el monstruo se identifica con la masculinidad. En este sentido, la mirada masculina se asocia con lo "anómalo" y lo "indeseado", aquellos aspectos que la sociedad rechaza. Un hombre considerado "bueno" y "civilizado" no se identificará con el "loco", el "salvaje" o el "violador"; aquellos son vistos como figuras que representan lo que no es normal, lo criminal o lo enfermo, lo cual se desliga de su propia identidad

La destrucción vengativa del monstruo en el cine de terror y el hecho de que esta destrucción genere la simpatía frecuente de los personajes femeninos, que parecen

sentir el alcance por el cual la muerte del monstruo es un exorcismo del poder de su propia sexualidad. También ayuda a explicar la convencional debilidad de los héroes masculinos en tantas películas de terror [...] y la extrema excitación y el exceso de peligro cuando el monstruo y la mujer están juntos (Williams, 1984: 90).

No es hasta Barbara Creed, en *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, que se introduce la idea de la mujer como monstruo, identificando diversas manifestaciones del monstruo femenino, como la madre amoral, la vampiresa, la bruja, la madre castradora, entre otras (1993: 1). Creed desplaza la percepción de las mujeres como víctimas del monstruo para considerarlas como lo monstruoso en sí mismas, analizando la recepción de estas representaciones por parte de las y los espectadores. Aunque muestra una variedad de representaciones femeninas monstruosas, advierte que estas no son necesariamente liberadoras o feministas, ya que reflejan más los miedos masculinos que los femeninos (1993: 7). Esto puede explicarse porque la mayoría de los filmes de terror han sido realizados por hombres, lo que invisibiliza los miedos femeninos y la perspectiva de las mujeres sobre lo horroroso.

Pero, ¿acaso la violencia sexual contra las mujeres no causa horror en ellas? Claro que sí. Sin embargo, aunque históricamente los hombres han sido los creadores de los filmes de violación y venganza, lo han hecho desde su propia idea y percepción de lo que implica la violencia sexual: en contextos lejanos, rurales, o de oscuridad, protagonizados por hombres enfermos y anómalos. Esta narrativa recoge un miedo colectivo que, si bien tanto hombres como mujeres comparten, se experimenta desde perspectivas diferentes. Por ello, en esta investigación resulta fundamental considerar ambas percepciones, incorporando en el corpus tanto filmes de directoras como de directores.

Creed, menciona que los miedos masculinos, especialmente la ansiedad ante la castración, han dado lugar a dos representaciones del monstruo femenino en el cine de terror: la mujer como castrada y la mujer como castradora. La segunda categoría incluye tanto a la mujer psicótica castradora literalmente como a aquella que busca vengarse de los hombres que la han violado o maltratado. Un subgénero que ejemplifica claramente esta última representación es el *VyV* (Creed, 1993: 122-123). La figura de la *Rape-Revenge Girl* es monstruosa porque desafía las normas sociales del "deber ser", recurriendo a la violencia y ejerciendo su agencia al decidir actuar violentamente contra el o los agresores.

Más recientemente, Alison Peirse (2020) editó y formó parte del libro *Filmmaking, Feminism, Genre: Women Make Horror*, donde colabora con varias escritoras e

investigadoras para abordar el papel de las mujeres en el cine de terror. Este trabajo examina tanto el cine narrativo como experimental, incluyendo cortometrajes, antologías y largometrajes, y ofrece estudios de casos sobre cineastas, filmes y festivales norteamericanos, latinoamericanos, europeos, asiáticos y australianos, todos relacionados con el género del terror.

En su capítulo *Women Make (Write, Produce, Direct, Shoot, Edit and Analyze) Horror*, Peirse destaca el aumento de la visibilidad de las mujeres directoras de cine de terror en la década de 2010. Aunque no ofrece una explicación definitiva, considero que esto podría estar relacionado con el crecimiento del movimiento *#MeToo*, que surgió en 2006 y se intensificó en 2017 con las acusaciones contra el productor cinematográfico Harvey Weinstein. Por esto mismo es importante la inclusión del análisis contextual.

Peirse observa un notable interés en esa época por leer sobre películas de terror dirigidas por mujeres, así como por escribir sobre las cineastas mujeres, aunque lamenta que estas discusiones en su mayoría sean lideradas por críticos masculinos:

... Dennis Fischer enumera cincuenta y dos directores "importantes" (todos hombres) y cuarenta y ocho directores "prometedores, oscuros o de poca importancia". De estos cien directores, Fischer sólo menciona a una mujer, Stephanie Rothman, y la sitúa en la categoría de "oscura". La clasificación de Fischer de directores de cine de terror casi exclusivamente hombres blancos norteamericanos o europeos es típica de cómo se escriben nuestras historias del cine de terror. Desde el punto de vista de Fischer, y su autoproclamado "estudio exhaustivo", la contribución de las mujeres al género ha sido del 1%. En *Voices in the Dark: Interviews with Horror Writers, Directors and Actors*, todos los directores que aparecen son hombres, y todos los guionistas menos uno son hombres. Nótese el "actores" en este título. Las mujeres suelen aparecer en estos libros, pero normalmente recuerdan al "gran" hombre que conocieron o hablan de su trabajo como actrices en la pantalla (Peirse, 2020: 2 y 3).

Anteriormente, se abordó el cine de terror desde la perspectiva de mujeres como Linda Williams y otras autoras, sin embargo, estas lecturas se centraron principalmente en películas realizadas por hombres, explorando la representación de género en pantalla y la relación entre la imagen y el espectador masculino. Aunque existían películas dirigidas por mujeres en ese período, estas fueron en su mayoría pasadas por alto y no recibieron la misma atención que las dirigidas por hombres. Incluso en la actualidad, directoras como Coralie Fargeat, Julia Ducournau o Rachel Talalay tienen menos reconocimiento histórico que sus colegas

masculinos, siendo percibidas como excepciones raras a las normas genéricas (Peirse, 2020: 30).

Este desequilibrio en la visibilidad histórica de las mujeres en el cine puede desmotivar la contratación y el empleo de mujeres en la industria cinematográfica, ya que el registro histórico carece de modelos a seguir "exitosos" para ellas, lo que perpetúa un ciclo vicioso y misógino. Sin embargo, este libro brinda ese espacio para hablar sobre las mujeres en diversos puestos relacionados a la industria cinematográfica, evidenciando que existieron y existen. Es crucial reconocer que, a pesar de la percepción predominante de que el cine, especialmente el de terror, es un dominio principalmente masculino, existen directoras activas en este campo. Si bien puede que no sean una minoría como comúnmente se piensa, enfrentan desafíos significativos en términos de visibilidad y oportunidades de exhibición en comparación con sus colegas masculinos. Por lo tanto, es esencial abordar y valorar el trabajo creativo de las directoras, especialmente dentro del género del terror, como parte integral de cualquier investigación en este ámbito.

Al incluir y destacar la labor de las directoras de cine de terror en esta investigación, se contribuye a ampliar el conocimiento y la comprensión del subgénero *VyV*, así como a promover la igualdad de oportunidades y la diversidad en la industria cinematográfica. Esto es fundamental para un análisis completo y equitativo para avanzar hacia un mayor reconocimiento de todas las voces, letras y lentes creativas en este campo.

1.3. Cine de *Violación y Venganza* (*VyV*)

El cine *VyV* ha sido objeto de controversia desde sus inicios debido a su enfoque en la venganza tras una violación o violaciones. Considerado subgénero y estructura narrativa, se ha desarrollado principalmente en el ámbito del cine de terror de serie B¹⁰. En el contexto de esta investigación, lo consideraré como un subgénero del cine de terror, dado que todas las películas analizadas se adscriben a este ámbito cinematográfico.

La relevancia de estas películas se acentúa en la década de los setenta, coincidiendo con el auge del movimiento feminista en Estados Unidos. En esta época, las mujeres comenzaron a tomar decisiones respecto a su sexualidad, incluido el uso de anticonceptivos, lo que llevó a una revisión crítica de temas como la violación. El núcleo temático de estas películas radica en la representación de mujeres que sufren agresiones sexuales y

¹⁰ Serie B hace referencia a las películas de bajo presupuesto.

posteriormente buscan venganza, ya sea de manera individual o a través de familiares, mayoritariamente hombres. Narrativamente, la violación funciona como el detonante que lleva a la protagonista a ejecutar actos posteriores, es decir, la violación no define a la mujer, sino lo que ella hace después de ésta (Hernández, 2021: 20).

Una de las primeras teóricas en abordar este tema fue Carol Clover, cuyo análisis se encuentra en el tercer capítulo de su libro *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Clover argumenta que el cine *VyV* constituye un subgénero del terror, caracterizado por la representación de la autosuficiencia femenina tanto física como mental, entendiendo la autosuficiencia en el contexto de los filmes como la venganza. No obstante, señala que esta autosuficiencia se ve afectada por la masculinización de la sobreviviente, observable en su vestimenta y comportamiento posterior a la violación (Clover, 1992: 43). Este aspecto pone de manifiesto la perpetuación de estereotipos de género en la representación de la mujer en el cine de *VyV*.

Clover destaca que, a partir de los años setenta, la violación se convierte en el foco central de muchas películas, transformando las narrativas en un "drama en sí mismo". *Last House on the Left* (1972) de Wes Craven, es un ejemplo paradigmático de esta evolución, donde la venganza es perpetrada por los padres de la víctima, pero con enfoques diferentes: la madre ofrece una felación a uno de los violadores para luego morderle el pene. Sin embargo, es con *Act of Vengeance* (1974) que las sobrevivientes comienzan a tomar justicia por sus propias manos, consolidándose este enfoque en *Lipstick* (1976), donde la temática de la venganza se vuelve recurrente (Clover, 1992: 137).

En su análisis de *I Spit on Your Grave* (1977), Clover señala que esta película cambió la dinámica del *POV* al colocar a las y los espectadores en la perspectiva de la sobreviviente en lugar del violador, lo cual representa una ruptura con la narrativa tradicional (1992: 139-140). Sin embargo, no considero que sea del todo cierto, ya que, aunque ocasionalmente la cámara adopta el *POV* de Jennifer, la película sigue mostrando de manera explícita las escenas de violación, las cuales son prolongadas, violentas y detalladas gráficamente.

Clover también argumenta que en el cine *VyV* existen dos tipos de ambientaciones: en la ciudad y en el campo. En la ciudad, se enfatizan las tensiones entre hombres y mujeres, mientras que en el campo, las tensiones surgen entre lo urbano y lo rural, con una clara división entre los "civilizados" de la ciudad y los habitantes del campo, quienes son representados como incivilizados o fuera del alcance de la ley (1992: 141). Los personajes rurales suelen ser descritos como violentos, sucios, sin educación y con comportamientos

antisociales, lo que refuerza la construcción estereotipada de una dicotomía entre el campo y la ciudad, con la clase social como un factor clave en esta narrativa (Clover, 1992: 125-126).

Además, Clover sugiere que, en estas películas, los hombres de la ciudad, aunque sean ricos, son representados como débiles y, por ende, violables, pero nunca como violadores (1992: 132). Este “monstruo que no soy yo aunque masculino” resalta la distinción entre lo que se considera civilizado y lo que no, mostrando una clara división entre las masculinidades urbanas y rurales. Esta representación es además clasista y revela prejuicios sobre el nivel educativo y las costumbres, reforzando la idea de que la violencia sexual y la masculinidad están vinculadas a la clase social y a una supuesta virilidad rural. Considero que esta dicotomía entre naturaleza y cultura, instinto y civilización, se pone en juego al presentar a los hombres de la ruralidad como incapaces de dominar sus instintos, a diferencia de los hombres “civilizados” (otros - yo), lo cual refleja la famosa noción del “no todos los hombres” y además se trata de una idea clasista. En este contexto, el cine *IyV* construye un escenario en el que la violación no se percibe como una expresión de deseo sexual, sino como un acto de dominación y poder que reafirma las jerarquías de género.

Clover también plantea que la mayoría de las películas de este subgénero son realizadas por hombres, lo que ha llevado a una representación limitada de las experiencias en el contexto de la violencia sexual (1992: 151). Además, sostiene que si estas películas fueran creadas por mujeres, enfrentarían mayores críticas, lo que se refleja en los comentarios despectivos hacia las directoras de películas de terror dirigidas por mujeres, quienes a menudo son acusadas de “no ser capaces de provocar miedo”.

Finalmente, Clover señala que, en el cine *IyV*, la violación no solo es un acto de dominación masculina sobre la mujer, sino también una forma de competencia entre hombres para probar y consolidar una jerarquía social, tanto entre ellos como sobre las mujeres (1992: 122). Esto resalta la representación de la violación en estas películas como un mecanismo de control social y de afirmación de roles de género tradicionales, perpetuando una visión patriarcal de las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

Por otra parte, Jacinta Read (1998) en su obra *Narratives of Transformation: Feminism, Femininity and the Revenge Cycle*, discrepa de la postura de Clover al sostener que el cine *IyV* no constituye un subgénero del terror, sino más bien una estructura narrativa. Para Read, esta estructura representa una estrategia clave empleada por Hollywood para abordar y dar sentido al feminismo y, por ende, a la feminidad heterosexual en el período posterior a la década de 1970.

Al identificar el ciclo de violación y venganza como uno de los principales espacios donde se construyen y negocian los significados del feminismo, Read plantea que la forma más eficaz en la que la teoría del cine feminista puede desarrollarse hoy no es aquella que intenta separar el cine feminista del cine tradicional, sino la que busca teorizar la relación entre el feminismo, lo político y lo popular (Read, 1998: s/n).

Read también opta por analizar películas populares como *Sleeping with the Enemy*, *Batman Returns* y *The Last Seduction*, que Clover omite, para explorar lo que denomina "lo reprimido" dentro de estas producciones (Read, 1998: 14). Según Read, el enfoque de Clover en películas de bajo presupuesto y explotación, dentro del terror, deja de lado el análisis de cómo el cine popular también despliega estructuras narrativas de violación y venganza. Además, argumenta que el "feminismo" que guía el análisis de Clover es uno en el que la feminidad y las competencias femeninas son reprimidas o rechazadas (1998: 19).

En este sentido, Read afirma que la cultura popular ha reprimido las historias femeninas o ha contado versiones limitadas de la feminidad, y que es necesario volver a contar estas historias o reinterpretarlas dentro de lo que Charlotte Brunsdon denomina "ficciones culturales masivas de feminidad". De acuerdo con Read, para comprender el cine de *Violación y Venganza* desde una perspectiva feminista es necesario analizar cómo estas películas negocian y reelaboran las narrativas dominantes sobre la feminidad (1998 : 12). Este enfoque dinámico refleja que las comprensiones del feminismo en el cine de *VyV* no son estáticas, sino que están en constante transformación y renegociación.

Sin embargo, Pero Alexandra Heller-Nicholas asegura en *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, que Read al tener ese afán de refutar a Clover, la ciega hasta cierto punto, ya que si bien se aleja de los filmes de terror y escoje de manera minuciosa y específica los que analiza, la categoría de cine de *Violación y Venganza* es mucho más amplia y diversa. El hecho de que critique que Clover "reduce" el cine *VyV* como un subgénero del terror y así decide analizarlo, hace que su propia selección de textos y películas sea igual de problemática (2011: 12).

Heller-Nicholas también asegura que no es necesario que la violación se muestre en pantalla, eso dependerá de la ideología e intención de cada película, y yo diría que además depende de quien la realice. Lo importante, dice, es que se haga explícito que la violación desencadenó la venganza. Finalmente define el cine de *VyV* como "(...) un escenario cinematográfico en el que la violación no puede ser incidental: debe ser la acción central que provoca la venganza" (2011: 4). También afirmando, que no existe un tratamiento específico de la violación, y yo añadiría de la venganza, sino que las películas son tan diversas que

ofrecen una variedad de representaciones en pantalla, así como de reacciones en las y los espectadores (2011:8).

Retomando la crítica que le hacía a Read, Heller-Nicholas asegura que el descartar el terror por completo sería ignorar un elemento muy importante, ya que este género es bastante útil para el análisis de las películas de *VyV*, aunque sea sólo por el tratamiento particular que hace del cuerpo.

Muchos autores, entre ellos Badley, Angela Ndalians y Linda Williams, coinciden en que el terror se preocupa tanto por una respuesta sensorial física del público como por exhibir su drama a través de cuerpos filmicos en crisis. Esta centralidad de estos cuerpos -los del público tanto como los representados en la pantalla- enfatizan los aspectos performativos y escenificados del cine (desde ambos lados del *proscenium*) [...] La frecuente y excesiva atención del film de terror a los cuerpos viscerales enfatiza su sentido genérico definidor de lo teatral y lo fantástico, y una mayor conciencia de la fisicalidad tanto en la pantalla como en el propio espectador (2011: 81).

Heller-Nicholas concluye que el alcance del *VyV* va más allá de las visiones de Read y Clover, ya que la proliferación de estas películas es notablemente amplia y abarca una variedad de géneros, incluidos los *remakes* que han experimentado un resurgimiento significativo (2011: 164 y 197). Este fenómeno lleva a Heller-Nicholas a realizar un análisis comparativo entre los *remakes* y las películas originales, centrándose especialmente en la problemática erotización de la venganza. Este análisis es fundamental para entender las complejidades del cine de *Violación y Venganza*, un género que, lejos de ser estático, continúa evolucionando y ofreciendo nuevas perspectivas sobre la feminidad, el poder y la justicia.

Una investigación reciente es la de Claire Henry en su libro *Revisionist Rape-revenge: Redefining a Film Genre*. Al igual que Heller-Nicholas, Henry menciona que aunque el cine *VyV* fue popular en la década de los setenta, no es exclusivo de esa época, como aseguraba Read, ya que la ola de popularidad ha aumentado hasta la actualidad (2014: 1). Sin embargo, Henry está de acuerdo con Read en que este cine no debe considerarse un subgénero del terror, como afirma Carol Clover, sino un género híbrido que ha generado mezclas interesantes entre diversos géneros, desde el *western* hasta el *torture porn* (Henry, 2014: 3).

Henry señala que el cine *VyV* tiene su propia iconografía, incluyendo elementos como sobrevivientes de violación semidesnudas y sucias, labios pintados de rojo, trajes fetichistas para los personajes vengadores, castraciones y mujeres armadas. Entre los personajes recurrentes se encuentran la joven y atractiva sobreviviente que se transforma en una vengadora de estilo *femme fatale*, así como los violadores. En cuanto a las temáticas, destaca la transformación de sobreviviente a victimaria, el trauma posterior a la violación, la ética de la venganza y la tortura. Aunque la estética y el montaje varían según el género con el que se combine, el cine de *Violación y Venganza* conserva características definitorias (Henry, 2014: 3-4).

Por otro lado, Henry subraya el interés y la importancia del género *VyV*, resaltando su capacidad para explorar los impactos de la violación en la orientación de la sobreviviente en el mundo, así como sus repercusiones internas. Aunque reconoce que muchas de las películas de este género son políticamente y moralmente cuestionables, desde una perspectiva fenomenológica argumenta que el cine *VyV* tiene el potencial de ayudar al público a comprender y sentir la experiencia y la psicología de la violación, pasando de la vulnerabilidad y la desobjetivación a la ira y la catarsis (Henry, 2012: 14).

Si bien comparto este argumento, también discrepo en algunos puntos. En muchas ocasiones, las películas *VyV* no exploran adecuadamente el impacto emocional en la sobreviviente, presentando un salto abrupto de su condición de sobreviviente a la de vengadora, sin profundizar en el proceso de transformación ni en las emociones que surgen tras llevar a cabo la venganza. Un ejemplo claro de esto se observa en *I Spit On Your Grave*, en cualquiera de sus versiones. No obstante, considero que, tal como lo describe Henry, existe un gran potencial en el género si se profundiza en las repercusiones físicas, sociales, emocionales y psicológicas de la violación y la venganza, un enfoque que ha sido mejor abordado en películas recientes como *The Nightingale* (2017), escrita y dirigida por Jennifer Kent.

Henry también sostiene que, aunque muchas de las características tradicionales del cine *VyV* persisten en ejemplos contemporáneos, han ocurrido cambios significativos en este género (Henry, 2014: 16). De hecho, ha surgido una "nueva ola" de películas que adoptan un enfoque revisionista, desafiando las convenciones e ideologías de filmes clásicos como *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972) o *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981). Las películas contemporáneas abordan cuestiones éticas y políticas más complejas sobre la venganza, incluso cuestionando si esta, violenta o no, es una opción válida (Henry, 2012: 169).

Para explorar estas cuestiones, Henry analiza películas como *Katalin Varga* (Peter Strickland, 2009) y *Twilight Portrait* (Angelina Nikonova, 2011). Estas obras siguen las implicaciones del género contemporáneo, como la tematización de la naturaleza cíclica de la venganza. Según Henry, estas películas sugieren que si la venganza no rompe el ciclo de violencia, se convierte en una respuesta inútil a la violación (Henry, 2014: 170). Además, propone que, aunque la venganza violenta puede ser terapéutica en ciertos casos, otras formas no violentas, como enfrentar directamente al violador y expresar el daño sufrido, pueden ser terapéuticas (Henry, 2014: 175).

Las películas contemporáneas de violación y venganza tienen un valor crítico considerable, ya que permiten cuestionar diversas actitudes sociales, políticas y éticas hacia la violación, así como la representación y la respuesta ante este crimen. Los afectos que genera este género -disgusto, ira, vergüenza, vacío- son utilizados con fines tanto políticos como éticos. Sin embargo, Henry enfatiza que el género de *VyV* no es un ciclo específico de una época, sino que se ha diversificado a lo largo del tiempo, especialmente con la "nueva ola" de películas posteriores al año 2000 (Henry, 2014: 181).

El análisis del material recopilado revela que las investigaciones sobre el cine, particularmente el de terror y *VyV*, han centrado su atención en la representación de las mujeres y su visibilidad en la industria cinematográfica. La labor de las directoras, a menudo invisibilizada en comparación con la de los directores, destaca la necesidad urgente de crear espacios y representaciones alternativas que desafíen los estereotipos arraigados sobre los roles de género. Mi investigación comparte esta preocupación y por ello opto por integrar tanto películas dirigidas por hombres como por mujeres¹¹ en mi *corpus* de análisis. Esta inclusión responde a la necesidad de explorar diversas perspectivas y ofrecer una mirada más amplia y diversa sobre las representaciones cinematográficas. Es esencial visibilizar el trabajo de las cineastas y cómo sus obras reflejan sus experiencias en una industria históricamente dominada por hombres y permeada por una cultura misógina.

Finalmente, cabe destacar que existen directoras que buscan contar historias desde su propia experiencia a través del género del terror, desafiando las narrativas convencionales y contribuyendo a la diversidad del cine. Estas cineastas no solo ofrecen nuevas perspectivas, sino que también reivindican su lugar en una industria cinematográfica que necesita urgentemente ampliar su representación y diversidad.

¹¹ La inclusión de películas dirigidas y/o escritas por disidencias sexogenéricas en el análisis del cine de *VyV* es una aspiración relevante para enriquecer la diversidad de perspectivas en la investigación. No obstante, es pertinente señalar que, a pesar del deseo de incorporar estas obras, ninguna película específica de este subgénero dirigida o escrita por disidencias sexogenéricas fue identificada para el *corpus* de estudio.

CAP. 2. DEL SIGNIFICADO A LA IMAGEN

En el contexto del cine, y específicamente en el subgénero *VyV*, resulta esencial analizar las teorías de la representación que sustentan la construcción de narrativas visuales y simbólicas. Este subgénero, sujeto a intensos debates y críticas, pone de relieve cómo se representan y perpetúan los estereotipos de género y la cultura de la violación en la pantalla grande. A través del lenguaje, los signos y las imágenes, se moldean las percepciones culturales sobre la violencia sexual y la venganza, influyendo de manera significativa en la conceptualización e interpretación de las identidades de género. En este sentido, el cine *VyV* se convierte en un espacio simbólico donde convergen diversas representaciones, que a su vez reflejan y refuerzan las dinámicas sociales relacionadas con la violencia hacia las mujeres y las nociones de justicia.

2.1. Teorías de la Representación

La representación, según Stuart Hall, es “...una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (1997: 2). Hall nos muestra que la representación no es simplemente un reflejo de la realidad, sino un proceso activo y cognitivo. Esto significa que crear una imagen mental o una idea de algo en nuestra mente no es un acto automático ni simple, sino que implica una serie de procesos mentales complejos. Nuestro cerebro toma la información que recibimos (como lo que vemos, escuchamos o experimentamos) y la convierte en algo que podemos entender, recordar o utilizar para tomar decisiones.

La representación no solo describe o retrata conceptos, sino que también los interpreta, les otorga significado y actúa como mediador entre la realidad y nuestra comprensión de ella. De esta manera, la representación nos proporciona un marco conceptual para comprender el mundo que nos rodea. En última instancia, es el proceso mediante el cual se da sentido a los conceptos a través del lenguaje, mediando la forma en que percibimos y nos relacionamos con la realidad.

Hall distingue dos procesos fundamentales en la representación que permiten comprender cómo se construyen y transmiten significados en una cultura. El primero es el sistema en el que objetos, personas y eventos se asocian con conceptos o representaciones mentales. El significado de algo depende del sistema de conceptos e imágenes que forman

parte de nuestros pensamientos, lo que nos permite referirnos tanto a lo tangible como a lo abstracto, como la muerte o el amor (1997: 4). Este sistema de representación organiza y clasifica conceptos, estableciendo relaciones complejas entre ellos.

El segundo proceso es el lenguaje, mediante el cual los mapas conceptuales compartidos se traducen en un conjunto de signos, palabras, sonidos e imágenes que permiten la comunicación. Para que el significado sea comprensible y compartido dentro de una cultura, es necesario que los individuos cuenten con un lenguaje común, a través del cual se intercambian conceptos e ideas (1997: 5). Así, el lenguaje actúa como vehículo para la construcción y comunicación del significado cultural.

En síntesis, el primer proceso nos permite comprender el mundo mediante la creación de correspondencias entre cosas abstractas y no abstractas, y nuestro sistema de conceptos o mapas conceptuales. El segundo proceso implica la creación de conexiones entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, ordenados en diferentes lenguajes, que apuntan o representan esos conceptos. Hall enfatiza que la relación entre cosas, conceptos y signos es central para la creación de sentido en el lenguaje, y que el significado está sujeto a cambios culturales y sociales. El proceso de combinar estos tres elementos, cosas, conceptos y signos, y convertirlos en un conjunto coherente constituye lo que Hall denomina "representación" (1997: 6, 42).

Según Robyn Quin la representación se construye mediante un proceso de selección de la realidad, donde se elige lo que es característico y representativo, lo cual termina dominando los criterios de representatividad. La imagen representada actúa como portavoz de un grupo determinado y su interpretación depende de cómo el receptor percibe y decodifica el mensaje (Quin, 1996, citada en Morales, 2015: 86). Este proceso resalta la importancia de la construcción de las representaciones y su impacto en la recepción, un tema que ha sido central en los estudios de género, ya que muchas representaciones culturales contribuyen a reforzar un orden simbólico falogocéntrico, el cual estructura de manera binaria las relaciones sociales y personales (Millán, 1999: 12).

Márgara Millán señala que los estudios de género relacionados con la creación cultural se enfocan en dos niveles de análisis en cuanto a la representación. En primer lugar, se analiza la forma y el contenido dominante que crea una imagen y posición de *La Mujer*¹². En segundo lugar, las representaciones producidas por mujeres, en las que el interés es subvertir y transgredir los modelos dominantes (Millán, 1999: 30-31). Por esto la crítica

¹² Entendiendo el término de *La Mujer*, como lo propone Teresa De Lauretis y se mencionó anteriormente.

feminista de la representación ha evidenciado que cualquier imagen perteneciente a nuestra cultura, especialmente las representaciones de *La Mujer*, está situada dentro del contexto de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, permeando toda la construcción social y afectando a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres (De Lauretis, 1984: 66).

Retomando las ideas de Millán, ella argumenta que el campo de la representación se centra particularmente en el lenguaje, en consonancia con lo mencionado por Hall. La actividad semiótica construye lo que conocemos como realidad, ya que la percepción se basa en codificar el mundo mediante signos e imágenes que lo representan y le otorgan sentido. Al referirse específicamente a la función de la representación en la construcción social de la realidad, Millán hace alusión al proceso común mediante el cual las personas se insertan en un orden social que se considera deseable y aceptado, creando así un vínculo en el cual "los posicionamientos representados y el sentido de la autorrepresentación estructurada por el orden dominante es reconocida por el individuo como propios" (Millán, 1999: 30-31).

En este sentido, la representación en el cine *VyV* no solo refleja una realidad social, sino que también participa activamente en la construcción de las percepciones sobre la violencia sexual y la justicia. La manera en que las mujeres son representadas en estos filmes, ya sea como sobrevivientes y/o vengadoras, contribuye a reforzar o cuestionar los estereotipos de género y las dinámicas de poder subyacentes. Las representaciones en este subgénero, al basarse en signos culturales que llevan significados sociales complejos, influyen en la manera en que el público comprende la violencia sexual, la venganza y el papel de las mujeres en estos contextos.

Otra dimensión de la representación abordada por Millán es aquella que se manifiesta en las imágenes, las cuales, aunque se perciben como algo dado, se basan en códigos culturalmente determinados que se transmiten a través de la enseñanza recibida.

La imagen nos introduce a variados campos semánticos: percepción, representación, identidad, semejanza, comunicación. Para analizarlos hay que desconstruir su aparente naturalidad o inocencia, descubriendo en ella el terreno de una praxis social. Como lo señala Berger (1972), nuestra "manera de ver" está sujeta a un orden que, sustentado a través del tiempo, conforma un hábito. En el análisis de las representaciones estéticas está en juego la "manera de ver" como horizonte cultural (1999: 32-33).

Así como la forma de ver, también influye la manera de narrar. Por consiguiente, el cine de mujeres se interesa en hablar de las mujeres desde las mujeres, creando una visión alternativa, ya sea feminista o no, en cuanto a los temas tratados, la construcción de las imágenes, las emociones y las relaciones. De esta manera, se busca modificar la representación predominante a través de la "desconstrucción de un cierto lenguaje cinematográfico, aquel que acompaña o sostiene al modelo de representación institucional" (Millán, 1999: 37). Teresa De Lauretis, entiende la representación cinematográfica como:

... un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad. En otras palabras, el hecho de que el cine asocie la fantasía a imágenes significantes afecta al espectador como una producción subjetiva, y, por ello, el desarrollo de la película inscribe y orienta, de hecho, el deseo. De esta forma, el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales (1984: 19).

Por lo tanto, las mujeres, en tanto seres sociales, nos construimos en función de los efectos del lenguaje y la representación. El cine como tecnología de género, es un aparato material que constituye al sujeto y si bien interpela a todas las personas, la manera en la que lo hace con las mujeres es muy distinta a la forma en la que se hace con los hombres, ya que la representación de *La Mujer* en el cine se ha dado como un espectáculo del cuerpo para ser mirado, ser objeto de deseo y de la sexualidad (1984: 13, 29).

María Castejón menciona que las representaciones son un producto social y cultural. Por lo que se puede asumir que el cine es reproductor de modelos de comportamiento, ya que también crea la subjetividad y la identidad de la espectadora, por lo que es importante el cine hecho por mujeres para que la espectadora sea, por fin, sujeto del proceso de mirar. Claro que para ello es necesario que en las historias exista un “desarrollo positivo” de la representación de las mujeres mediante sus personajes, debido a que:

... los modelos de las mujeres [...] tienen mucho que ver con la construcción de género y con los roles patriarcales de feminidad y masculinidad. La imagen y la representación en el cine han sido uno de los mecanismos culturales más poderosos y efectivos de control social sobre las mujeres, ya que transmiten pautas de lo que es aceptable para las mujeres, quienes las asumen e interiorizan (Castejón, 2004: 208 y 311).

De acuerdo con De Lauretis, el objetivo del cine feminista es construir una visión diferente y crear condiciones de visibilidad para un sujeto social distinto. En este sentido, afirma que tanto el feminismo teórico como el cine feminista tienen la tarea de establecer relaciones entre el sujeto femenino, la representación, el significado y la visión, con el fin de definir nuevos términos dentro de un marco referencial diferente (1984: 111). En otras palabras, se busca generar representaciones alternativas, desde perspectivas diversas, que permitan cuestionar las establecidas y propiciar otras percepciones sobre la realidad que puedan incluso contribuir a su transformación.

Por ello, las mujeres tienen que tomar la palabra: releer la historia, recontarla, hablar desde sus propias experiencias, hacerse visibles por medio del autoconocimiento, la autorrepresentación y la expresión. [...]

El cine feminista y mucho del cine hecho por mujeres, así como el de otros movimientos como el cine gay, lésbico, negro, chicano, comparten con el cine de vanguardia y con el cine contracultural, experimental o de arte, la impronta por transgredir las formas habituales de la representación cinematográfica en busca de representar lo diverso; interesados en mostrar personajes más cercanos a la experiencia propia a contra-pelo de los estereotipos (Millán, 1999: 13 y 39).

Con base en lo expuesto, he decidido adoptar el término de representación en esta investigación, comprendiéndolo como un producto social y cultural que no solo proyecta y transmite ideas o conceptos, sino que también influye en la percepción que tenemos del mundo y en la construcción de nuestra identidad. Esta noción de representación se nutre de una variedad de factores que interactúan entre sí, incluyendo el género, la etnia, la ideología y el contexto socioeconómico de las y los creadores de dichas representaciones. Es esencial reconocer que cada representación está mediada por las experiencias y creencias de las y los realizadores, lo que conlleva a la creación de narrativas que pueden reforzar o desafiar estereotipos existentes.

Así, las representaciones en el cine no son meros reflejos de la realidad, sino que desempeñan un papel crucial en la configuración de los discursos culturales. En este sentido, la representación se convierte en un espacio de lucha donde se negocian significados y se redefinen identidades, lo cual es particularmente relevante en el análisis del cine de terror, un género que ha utilizado estas herramientas narrativas para explorar, desafiar y a menudo perpetuar construcciones sociales sobre la violencia y el papel de la mujer en la sociedad.

Centrándome en el tema específico de esta investigación, la representación de la violación y la venganza en el cine de terror, mi enfoque se dirige hacia la forma en que se representan estas acciones, así como la manera en que las mujeres son presentadas como personajes sobrevivientes de tales actos que, posteriormente, buscan venganza por sus propios medios. A través de este análisis, exploro cómo estas narrativas cinematográficas constituyen arquetipos femeninos que generalmente están contruidos a partir de los estereotipos de género y las dinámicas de poder involucradas.

Para esta investigación, entiendo el arquetipo como un modelo o patrón universal que representa ideas, comportamientos o características comunes y atemporales, que se reconocen y valoran en diferentes culturas (Lozano, 2020: 69). Los arquetipos son amplios y profundos, y generalmente representan ideales o roles con un impacto positivo o al menos neutral. Ejemplos de arquetipos femeninos en el cine de terror son la "*final girl*" o la "*scream queen*", personajes que, aunque pueden variar en detalles, mantienen una esencia común relacionada con la supervivencia y la resistencia frente al peligro.

Por otro lado, el estereotipo pensado como una visión simplificada, rígida y, a menudo, negativa de un grupo o tipo de persona. Se basa en generalizaciones exageradas que, en muchos casos, son reductivas y no permiten matices o variaciones dentro del grupo que representan. Además, el estereotipo suele tener una connotación negativa porque limitan la individualidad y frecuentemente reflejan prejuicios sociales (Lozano, 2020: 69). Un ejemplo de estereotipo es la idea de que "todas las mujeres deben ser amas de casa", lo cual es una visión simplificada que no refleja la complejidad de las realidades sociales y culturales de las mujeres.

En esta investigación, la *Rape-Revenge Girl* puede ser vista tanto como un arquetipo como una figura dentro del cine de terror, aunque con matices diferenciadores. Como arquetipo, se presenta como un patrón cultural que simboliza a las mujeres que, después de haber sido sobrevivido a la violación, emprenden una búsqueda de venganza. Se trata de un tipo de personaje que se repite a lo largo de diversas representaciones culturales y que refleja un conjunto de valores, roles y expectativas sobre la mujer como sobreviviente y agente de venganza.

Por otro lado, la también puede ser entendida como una figura específica dentro del cine de terror, en la que se presenta como un personaje concreto con características definidas dentro de una trama particular. En este contexto, no solo encarna el arquetipo de la mujer que busca venganza, sino que es parte de una narrativa cinematográfica que la sitúa dentro de un universo específico de horror. Aquí, la *Rape-Revenge Girl* no solo es una representación

cultural, sino una construcción narrativa única que responde a los códigos del género de terror, con sus propios elementos de violencia, supervivencia y transformación.

2.2. Vengadora

En el análisis de la figura de la *Rape-Revenge Girl*, es esencial explorar cómo estas representaciones cinematográficas reflejan y perpetúan las dinámicas patriarcales en la narrativa audiovisual. A menudo, estas protagonistas encarnan estereotipos que subrayan la objetualización y la cosificación de las mujeres, delimitadas por la mirada masculina que prevalece en el cine. Virginia Guarinos señala que existen diferencias notables en la representación femenina con la masculina, tanto en la realización como en la estructura narrativa del cine (Guarinos, 2008, citada en Arranz, 2020: 47). Esta disparidad se manifiesta claramente en la *Rape-Revenge Girl*, cuya presentación en pantalla generalmente se reduce a una imagen superficial, carente de profundidad y matices.

A pesar de que la *Rape-Revenge Girl* asume un papel central en las tramas, su construcción narrativa frecuentemente la limita a ser un símbolo de venganza que, en apariencia, podría considerarse “empoderador”. Sin embargo, puede llegar a ser engañoso, ya que suele reforzar las narrativas patriarcales al restringir la representación de las mujeres a arquetipos de poder y venganza que están fuertemente alineados con las concepciones hegemónicas de lo masculino. Este fenómeno plantea interrogantes sobre la verdadera naturaleza de agencia que se le atribuye a estas personajes; si la venganza se presenta como su único medio de acción inmediato, se minimiza su complejidad y se anula su capacidad de agencia real.

La objetualización narrativa, como subraya Arranz, implica que las mujeres en el cine son a menudo representadas a través de estereotipos repetitivos y fijos, sin un desarrollo narrativo que les permita ser percibidas como individuos completos (2020: 48). La *Rape-Revenge Girl*, por ende, se convierte en un vehículo de venganza cuya identidad se reduce a cumplir un objetivo específico, en lugar de ser una protagonista que atraviesa un proceso de transformación y desarrollo personal antes o después de llegar a su decisión de buscar justicia. La representación se convierte, así, en un reflejo de las limitaciones que la sociedad impone sobre las mujeres, al dictar que su valor reside principalmente en su capacidad para actuar en función de su dolor y sufrimiento.

Según Casetti, la objetualización en el cine se presenta de diversas maneras; las mujeres son frecuentemente mostradas como imágenes estáticas y su valor narrativo es

determinado por hombres que deciden cómo deben ser percibidas (Cassetti, 1994, citado en Arranz, 2020: 48). La *Rape-Revenge Girl*, en su búsqueda de justicia o venganza, puede ser vista como un símbolo de fortaleza. Sin embargo, a menudo está atada a características que la limitan a un rol específico, como el de la mujer que emplea su sexualidad para ejecutar su venganza o aquella que actúa con violencia sin expresarse verbalmente. Esta narrativa, aunque superficialmente desafiante, puede consolidar la idea de que las mujeres solo pueden o desean obtener justicia o venganza a través de la violencia desmedida, perpetuando así la mirada masculina que subyace en su representación.

La cosificación sexual, como señala Arranz, ocurre cuando las mujeres son reducidas a su cuerpo o a partes específicas de este en la representación audiovisual (2020: 62). En muchos casos, la *Rape-Revenge Girl* es presentada de tal manera que su valor narrativo se centra en su apariencia y en la violencia que experimenta durante la violación, enfatizando escenas extensas y violentas que eclipsan su desarrollo como personaje. Este enfoque contribuye a la perpetuación de estereotipos de género al fijarse en su cuerpo como un objeto de deseo o como un medio para lograr la venganza, en lugar de explorar su identidad y agencia de manera integral.

De este modo, las representaciones de la *Rape-Revenge Girl* se convierten en un terreno fértil para el análisis crítico, ya que invitan a cuestionar no solo la narrativa de la venganza, sino también las implicaciones más amplias que tienen sobre la percepción cultural de la violencia de género y la posición de la mujer en la sociedad contemporánea. Es fundamental que la investigación continúe explorando cómo estas narrativas pueden desafiar o reproducir las estructuras de poder existentes y cómo las representaciones cinematográficas pueden evolucionar hacia una mayor complejidad y autenticidad en la representación de las mujeres.

CAP. 3. EL ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES EN FILMES, DESDE UN ANÁLISIS FEMINISTA

La presente investigación es de carácter cualitativo, ya que ésta metodología es aquella que permite ver los diversos ámbitos y fases de una situación compleja en sí misma, además de que se muestra sensible ante temas como las emociones, contextos e interacciones sociales.

... el estudio cualitativo consiste en un conjunto de prácticas interpretativas que hacen el mundo visible y que lo transforman. Estas prácticas convierten el mundo en una serie de representaciones, tales como diarios de campo, entrevistas, conversaciones, fotografías o grabaciones. Los estudios cualitativos envuelven la interpretación y el estudio del mundo en su ambiente natural, con atención a los significados que los sujetos dan a los fenómenos vividos, y la manera que narran sus experiencias vividas (Beiras et al., 2017: 55).

La metodología cualitativa se caracteriza por su capacidad para abordar la complejidad de las experiencias humanas a través de diversas formas de datos. La recopilación de materiales empíricos se llevará a cabo mediante un enfoque multi-metodológico que incluye la experiencia personal de quien investiga, así como el uso de diarios de campo, textos observacionales y análisis visual. Este enfoque permite una exploración más profunda de los significados que las personas otorgamos a nuestras experiencias (Creswell, 2013: 13). Esta profundidad analítica es particularmente relevante para comprender cómo se manifiestan e interpretan las dinámicas de violencia y venganza en el cine de terror.

De igual forma, este trabajo está basado en el análisis cinematográfico¹³, ya que este pone a discusión los elementos del lenguaje fílmico para conocer el mensaje de las películas y las estrategias de enunciación a través del estudio de lo audiovisual en la palabra escrita (Aguilar, 2014: 16). Este análisis será realizado en las siguientes modalidades propuestas por Lauro Zavala (s/f: 109): Análisis Simultáneo (estudio cronometrado, incorporando comentarios específicos sobre cada secuencia¹⁴) y Análisis de Componentes (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración). Estas metodologías no sólo estructuran el estudio de

¹³ Lauro Zavala la define como una actividad profesional en la que se ponen en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos de una película, con el fin de reconocer un subtexto. Y dice, se distingue de la crítica en que esta última es de carácter valorativo y sintético (2007:79).

¹⁴ Secuencia:

Conjunto de escenas unidas por el mismo tema.

La suma de distintas escenas configura una secuencia (Melendo, 2011: 16).

los elementos formales del cine, sino que también permiten una reflexión crítica sobre cómo estos elementos contribuyen a la construcción de significados en relación con la representación de la violencia.

Dada la vasta cantidad de películas en el género de terror, esta investigación opta por centrarse en un número reducido de filmes que cumplan con criterios específicos. La selección se justifica por la necesidad de un enfoque que permita un análisis profundo, considerando el contexto en el que se producen y las narrativas que construyen. Para la búsqueda de películas se hizo necesario establecer criterios de elección, por un lado, las características que son indispensables en los materiales en congruencia con los objetivos del presente estudio y por otro, las características relevantes que deben estar presentes, pero que tienen particularidades que pueden ser más flexibles. De esta manera, las características que considero adecuadas para la elección de los materiales filmicos que analizaré son las siguientes:

Es indispensable que las películas estén clasificadas dentro del género de horror o terror, y más específicamente en el subgénero de *VyV*. Para la búsqueda, ubicación y clasificación de los filmes, se utilizaron motores de búsqueda y aplicaciones como *Google* y *Just Watch*. Además, se recurrió a páginas especializadas, bases de datos y redes sociales como *Internet Movie Database (IMDb)*, *FilmAffinity (FA)* y *Letterboxd*. De manera menos frecuente, se consultaron páginas web enfocadas en la crítica y puntuación, tanto de personas aficionadas como de expertos, como *Metacritic*, *Rotten Tomatoes*, *Movieranker* y *Blog Horror*.

La fecha de realización y/o estreno de los filmes debe estar comprendida entre 2010 y 2020. Este rango temporal es relevante, ya que estudios especializados en la producción de cine de terror han demostrado que en la última década se ha incrementado la dirección de películas de este género a cargo de mujeres. Por lo tanto, con el objetivo de incluir el mayor número posible de filmes no únicamente hechos por directores, este periodo resulta adecuado.

Es fundamental que las películas estén disponibles en México a través de plataformas de pago como *Netflix*, *Prime Video*, *HBO Max*, *MUBI*, *Cindie*, *Paramount*, entre otras. También se considerarán sitios que funcionen como redes sociales, plataformas y sitios web con contenido disponible de forma gratuita o mediante pago, como *FilminLatino*, *Vimeo*, *Tubi* o *YouTube*. Finalmente, se contemplarán plataformas de acceso libre como *Internet Archive (archive.org)*, *Retina Latina*, *Dailymotion* u *Odnoklassniki (ok.ru)*.

El idioma o lengua en el que está realizada la película puede variar, ya que se busca incluir la mayor diversidad posible de propuestas cinematográficas. Sin embargo, un aspecto

esencial es la disponibilidad de subtítulos y/o audio en español o inglés, ya que esto permite una comprensión adecuada del filme para su análisis. Asimismo, es importante que la protagonista de la película sea una mujer, en línea con los objetivos de esta investigación.

Otra característica que puede variar es el país de origen. A pesar de que la mayoría de las películas del subgénero *VyV* han sido realizadas en Estados Unidos, se considera valioso incluir películas de otras geografías para diversificar la muestra. Lo mismo aplica para la nacionalidad de la persona que dirige y/o escribe el guion.

La puntuación que las películas reciben en los rankings también puede variar. No es relevante para este estudio el nivel de puntuación que las personas usuarias y críticas especializadas asignen a las películas. Asimismo, no importa si la producción es independiente o comercial para un público masivo, ya que esto no afecta los objetivos del estudio.

Finalmente, otro aspecto que puede variar es la identidad sexo-genérica de quienes dirigen y/o escriben el guion. Es importante incluir filmes dirigidos por mujeres, hombres y disidencias sexogenéricas (en caso de encontrarse alguno), con el objetivo de equilibrar los materiales en función de los objetivos de la investigación, aunque se sabe que la mayoría de las películas en este subgénero han sido dirigidas por hombres.

La incorporación de mujeres directoras en el cine de terror ha sido fundamental para la expansión y redefinición del género, aunque no ha sido un camino sencillo, ya que la industria cinematográfica ha estado históricamente dominada por hombres. Por ello, es importante incluir sus perspectivas en esta investigación.

En sinergia con lo antes expresado, a continuación doy a conocer el grupo de filmes que he considerado para el análisis de esta investigación:

Título Original	Año	País	Dirección	Guion
<i>American Mary</i>	2012	Canadá	Jen Soska y Sylvia Soska	Jen Soska y Sylvia Soska
<i>Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!</i>	2013	Argentina	Guillermo Martínez	Guillermo Martínez
<i>M. F. A.</i>	2017	Estados Unidos	Natalia Leite	Leah McKendrick
<i>Trauma</i>	2017	Chile	Lucio A. Rojas	Lucio A. Rojas

3.1. Análisis metodológico: diseño y estrategia

Una vez establecidas las películas con elementos comunes, se pasa al análisis de los elementos contextuales y textuales que serán comparados en cada caso. Estos se refieren a la relación entre la cámara con los actores y actrices, así como la composición visual y la narrativa en las siguientes secuencias de cada filme: la inicial, la violación o violaciones y la venganza o venganzas.

En cada película se realizará el análisis utilizando algunos de los elementos propuestos por Lauro Zavala en el siguiente orden:

- La dimensión contextual
 - Argumento de la película
 - Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y yo agregó el de la creadora o creador del filme (esto con la intención de comprender desde donde se están contando estas historias)
- La dimensión textual

Secuencia dividida en escenas¹⁵, cada una con el análisis de los elementos de la forma fílmica.

 - Imagen (establece el posicionamiento ideológico de la/el espectador implícito)
 - Sonido (crea la experiencia física de la/el espectador implícito)
 - Montaje (construye la empatía de la/el espectador implícito)
 - Narración (produce la inteligibilidad de la experiencia de la/el espectador)
 - Puesta en escena (amplitud estilística y relación entre el actor, actriz y la cámara) (Zavala, 2003: 10-12)
- La dimensión intertextual y la dimensión subtextual (los contenidos ideológicos explícitos e implícitos).
 - Sustancia de la expresión (género) - imagen, sonido y puesta en escena
 - Forma de la expresión (estructura textual) - montaje y estructura narrativa
 - Forma del contenido (componentes del lenguaje semiótico) - elementos genológicos

¹⁵ Escena:

Plano o conjunto de planos unidos a través del montaje interno que representan un acontecimiento. En este caso se da una continuidad espacio- temporal estricta.

- Fragmento fílmico cuya característica más importante es unidad de lugar. Es decir, son escenas que componen la unidad temporal mediante cortes.
- Unidad dramática: donde los personajes interaccionan con los espacios. (Melendo, 2011: 16)

- Sustancia del contenido (ideología) - subtextos éticos e ideológicos (Zavala, s/f: 71)

Para lograr un análisis riguroso, es esencial comprender el contexto en que cada película ha sido producida. Factores como el respaldo institucional, las condiciones de producción y las oportunidades de distribución desempeñan un papel relevante en la interpretación de las representaciones de género en estos filmes. La teoría filmica feminista, como señala Annette Kuhn, enfatiza la importancia de examinar tanto el texto filmico como su contexto, ya que las relaciones sociales y políticas que rodean cada producción se reflejan en sus estructuras y mecanismos narrativos. Este enfoque permite identificar las dificultades que cada realizadora y realizador, enfrenta al intentar contar su historia, especialmente en torno a temas delicados como la violación, dentro de un género como el terror, que a menudo recibe poco respeto y apoyo en el ámbito cinematográfico.

Considerando estos aspectos, es fundamental resaltar que el análisis de esta investigación adopta una metodología feminista¹⁶. Como lo señala Eli Bartra, esta metodología se caracteriza por ser no sexista (que no discrimina en virtud del sexo) y no androcéntrica, es decir, no está centrada exclusivamente en la experiencia masculina (2010: 68). La decisión de utilizar esta perspectiva responde al objetivo de analizar la representación de mujeres en el cine desde dos aspectos complementarios: como personajes dentro de las narrativas cinematográficas y como creadoras detrás de la cámara. Tradicionalmente, los estudios sobre cine han priorizado las películas hechas por directores lo que ha invisibilizado en gran medida las contribuciones de las mujeres, tanto como sujetos representados en pantalla como en su rol de realizadoras de contenido audiovisual. Por ello, es crucial integrar esta mirada en el diálogo sobre la representación de *La Mujer* y de cómo ellas mismas configuran estas representaciones. Al analizar el papel de las mujeres tanto en la creación como en la representación dentro del cine, se aborda también la mirada y la voz desde una perspectiva feminista. Como señala Julia Kratje:

...la atención se dirige, especialmente, a pensar la voz y la mirada desde un enfoque feminista. Esta es una primera cuestión destacable: el feminismo constituye una clave

¹⁶ Teresita de Barbieri menciona que existen puntos fundamentales en cuanto a la epistemología feminista:

a) acabar con lo que se ha llamado más recientemente la "ceguera de género" en la investigación social; b) producir conocimientos que den cuenta de las condiciones de vida específicas de las mujeres; c) producir una teoría o los conocimientos necesarios para liquidar la desigualdad y subordinación de las mujeres, es decir, que tenga referentes (más o menos inmediatos) para la acción política feminista (cualquiera que sea el sentido de la misma) (1998: 105 y 106).

de lectura. Con ello, no se pretende afirmar que las directoras de los filmes indagados sean feministas, ni tampoco que no lo sean, o que en parte puedan serlo. Sus diferentes posiciones éticas y estéticas se comprenden, en todo caso, desde una perspectiva analítica cuya finalidad no consiste en clasificar a cineastas de acuerdo con su adscripción política e ideológica, sino en iluminar las relaciones de género que afloran a partir de la circulación de la palabra a través del lenguaje cinematográfico (2020: 263).

En este sentido, a partir de un análisis filmico feminista, “todo *corpus* es político” (Kratje, 2020: 264). Esta afirmación destaca la importancia de considerar no solo el contenido narrativo o estético de una película, sino también las relaciones de poder, género y representación que se entretajan en ella. En el cine de terror, por ejemplo, donde las representaciones de la violencia contra las mujeres son recurrentes, es crucial examinar cómo estas imágenes no solo reproducen o refuerzan estereotipos de género, sino también cómo pueden ser desafiadas y reinterpretadas desde una perspectiva feminista. Es decir, la realización del análisis subtextual.

La idea de que todo *corpus* es político también refuerza la noción de que el análisis cinematográfico no debe limitarse a una visión neutral o descontextualizada de las obras, sino que debe abordar las implicaciones más amplias. Las películas que forman parte de este análisis no solo representan situaciones de violencia y venganza, sino que también reflejan, y a menudo cuestionan, las estructuras patriarcales que perpetúan estos ciclos de agresión. Desde esta óptica, el *corpus* cinematográfico analizado en esta investigación no es simplemente una colección de filmes de terror, sino un espacio en el que se desarrollan ciertas tensiones.

Al reconocer la naturaleza política de cualquier *corpus*, se destaca cómo las y los directores pueden utilizar el cine como un medio para explorar, resistir o subvertir las convenciones establecidas, tanto en términos de narrativa como de representación. El enfoque feminista permite desentrañar cómo estos audiovisuales no solo reproducen, sino que también tienen el potencial de transformar las dinámicas de poder y ofrecer nuevas formas de representación que desafíen los estereotipos de género, particularmente en este subgénero, donde la figura de *La Mujer* ha sido tradicionalmente presentada desde una mirada androcéntrica y pasiva. En este contexto, el cine se convierte en un terreno fértil para reimaginar la agencia femenina, utilizando el análisis político del *corpus* filmico como una herramienta para visibilizar y criticar estas representaciones tradicionales.

... La investigación feminista es, según esta autora [Margrit Eichler], la que tiene el compromiso de mejorar la condición de las mujeres. Pienso que tanto la investigación feminista como la que se denomina no sexista pueden abocarse al estudio de cualquier objeto/sujeto y no sólo deben estudiar a las mujeres sino, además, tienen el compromiso de mejorar su condición, como dice Eichler. No es posible llevar a cabo una investigación no sexista que no se interese en mejorar la condición de las mujeres (Bartra, 2010: 68).

Mi postura y perspectiva como mujer se convierten en un elemento clave dentro de la investigación, ya que estoy íntimamente conectada con el tema que abordo. La experiencia de ser mujer en una sociedad donde la violencia sexual es una amenaza constante influye profundamente en la manera en que percibo y analizo las narrativas cinematográficas de violencia y venganza. Esta relación personal no solo modifica la interpretación de los materiales analizados, sino que también dota a la investigación de una voz contextualizada que puede ofrecer una comprensión más matizada y compleja de estas representaciones en el cine de terror, desde una perspectiva femenina y feminista. Esto implica que mi experiencia personal enriquece y condiciona el enfoque metodológico, al situarme no solo como investigadora, sino como alguien que vive y siente el impacto de las temáticas que estudio.

Por lo tanto, este estudio se inserta en lo que se denomina una investigación encarnada, una metodología que reconoce la importancia de situar a quien investiga dentro del problema de investigación. Según Sánchez, el entramado de relaciones que configuran un campo de análisis es en sí mismo un problema, y la subjetividad de quien investiga se convierte en un componente esencial. Desde esta perspectiva, la corporalidad, las emociones y las experiencias personales son fundamentales para la construcción y comprensión de la investigación (2022: 1239). Esto quiere decir que no puedo disociar mi experiencia como mujer, de la violencia sexual del análisis que realizo sobre estas representaciones en el cine de terror. El enfoque encarnado no sólo se centra en la interpretación intelectual de los filmes, sino que también incluye una reflexión continua sobre el contexto, la historia y las experiencias corporales que interactúan con la investigación, creando un diálogo entre la investigadora y su campo de análisis.

En relación con lo anterior, es esencial subrayar que esta investigación no asume una postura "neutral". Como mujer, feminista y con formación en el audiovisual, mi experiencia personal con la violencia sexual marca inevitablemente el enfoque que adopto para observar, analizar y redactar este estudio (Del Sarto, 2012: 52). Esta subjetividad no solo es válida, sino

necesaria, en un enfoque feminista, donde el conocimiento situado se entiende como un proceso en el que las emociones y experiencias propias juegan un papel crucial en la generación de nuevas preguntas y reflexiones. Como menciona Eli Bartra, quienes llevan a cabo investigaciones feministas perciben la realidad de una manera distinta, ya que están sensibilizadas con las problemáticas de género. De este modo, las preguntas que guían esta investigación, así como las conclusiones que emergen de ella, están inevitablemente influenciadas por mi identidad y mis vivencias, mis conocimientos y reflexiones, lo que proporcionará un análisis más profundo y enriquecido (2010: 71).

Mi formación en el ambiente audiovisual me proporciona, además, un acceso técnico y vivencial a los procesos de creación cinematográfica, desde la preproducción hasta la exhibición y distribución de las películas. Este conocimiento técnico enriquece la investigación al ofrecer una comprensión más integral del proceso de producción y las decisiones creativas detrás de las representaciones audiovisuales que estudio. La experiencia en el campo audiovisual me permite identificar y analizar con mayor precisión los recursos cinematográficos utilizados para construir las narrativas de violencia y venganza, así como la forma en que estos recursos contribuyen a la representación de las mujeres en el cine de terror. La familiaridad con el proceso de creación audiovisual puede influir positivamente en las percepciones y formas de interactuar en el campo de estudio, lo que en última instancia lleva a una comprensión más completa y profunda de las dinámicas y transformaciones que se producen en los filmes analizados (Aschieri, 2013: 1 y 14).

Por tanto, este enfoque metodológico feminista y encarnado no solo reconoce mi propia implicación como investigadora en el análisis de las representaciones de violación y venganza, sino que también asume que mis experiencias personales y profesionales aportan una perspectiva que enriquece el proceso de investigación y sus resultados. Al posicionarme desde mi subjetividad y desde mi práctica profesional, logro una mayor profundidad en la comprensión de los subtextos ideológicos y éticos que subyacen en las narrativas cinematográficas que analizo, lo que fortalece tanto el rigor como la pertinencia de esta investigación.

Es importante señalar que, para evitar cualquier sesgo en esta investigación, el proceso ha sido supervisado desde el primer trimestre por varias profesoras de la Maestría en Estudios de la Mujer. Entre ellas se encuentra, mi también lectora, la Dra. Ana Lau, Licenciada y Maestra en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como Doctora en Historia por la Universidad Iberoamericana. Es feminista y profesora investigadora, con áreas de investigación que incluyen la Historia del Feminismo

mexicano, el sufragio femenino y los grupos organizados de mujeres a lo largo del siglo XX (Dirección de Apoyo a la Investigación, s/f).

También he contado con la supervisión de mi directora de tesis, la Mtra. Maricruz Gómez López, Licenciada en Psicología y Maestra en Estudios de la Mujer. Ha sido docente de nivel superior y posgrado, y sus temas de interés investigativo abarcan la violencia de género y el cine como herramienta para prevenirla, con proyectos destacados como la gestión de actividades culturales para la prevención de la violencia de género, en especial los cineforos (Red Gestoras Culturales, 2024).

Adicionalmente, la Dra. Julia Kratje, quien fue mi asesora durante mi estancia de investigación en Buenos Aires, también ha participado en la supervisión de este proceso. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y profesora tanto en grado como en posgrado. Sus temas de estudio incluyen el cine argentino y latinoamericano, los estudios de géneros y sexualidades, y la teoría y estética del cine (IAE, s/f).

Finalmente, mi segunda lectora, la Dra. Rocío González de Arce Arzave quien es Maestra en Estudios de Arte en el área de Estética, Cultura Visual e Imaginarios por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Humanidades por la UAM-Xochimilco dentro de la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Ha sido docente, coordinadora de cineclub y curadora, además de coeditora de medimetrotrajes documentales. Es miembro activo de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE) y sus áreas de investigación son cine y educación, representaciones culturales y sociales en el cine mexicano, cine y ecología, espacios urbanos y arquitectónicos en el cine, historia del cine y ética y discursos en las narrativas cinematográficas. (RICiLa, s/f)

Este enfoque permite que el trabajo pase por un proceso de triangulación de perspectivas y revisiones críticas, contribuyendo a fortalecer la solidez de los hallazgos. La revisión continua por parte de académicas con distintos enfoques no solo aporta diversidad de perspectivas, sino que también asegura que las interpretaciones y conclusiones se mantengan bien fundamentadas, reforzando así el rigor metodológico y la validez de esta investigación.

En relación con el método de recolección de datos, se implementó una observación detallada de los filmes seleccionados, complementada con una revisión de documentos y fuentes disponibles en internet para abordar la dimensión contextual de cada obra. Este enfoque permitió no solo analizar el contenido visual y narrativo de las películas, sino

también situarlas en su contexto de producción y recepción, lo que resulta esencial para la interpretación crítica de las representaciones.

Para el registro, gestión y análisis de los datos obtenidos, se emplearon dos instrumentos principales. En primer lugar, se utilizó una cédula de análisis que permitió desarticular y examinar, de manera sistemática, los elementos de la forma fílmica. Cada secuencia relevante de los filmes fue detallada y analizada por separado, prestando especial atención a aspectos como la estructura narrativa, el uso del sonido, la iluminación y el montaje, entre otros. Este procedimiento facilitó una evaluación rigurosa de las técnicas cinematográficas utilizadas para representar la violencia y la venganza (véase ANEXO 1).

En segundo lugar, se elaboró un diario fílmico para desglosar la dimensión contextual e identificar los contenidos ideológicos tanto explícitos como implícitos. Este diario permitió capturar reflexiones en torno a las influencias sociales, políticas y culturales que subyacen en las representaciones fílmicas, así como las posibles intenciones de los y las cineastas.

Finalmente, se realizó un vaciado exhaustivo de toda la información recopilada a lo largo del proceso de observación y análisis. Esta etapa permitió integrar los datos obtenidos y realizar una recapitulación general de los filmes analizados, lo que proporciona una visión más amplia y comprensiva de las representaciones de la violencia y la venganza desde una óptica feminista. El análisis comparativo de las películas permite identificar patrones recurrentes, diferencias significativas y los diversos modos en que las y los realizadores abordan las problemáticas de género a través de sus obras, facilitando así una interpretación crítica fundamentada.

Como nota de advertencia, es importante señalar que las escenas analizadas en esta investigación abordan temas sensibles, como violación, asesinato y violencia explícita, los cuales pueden resultar perturbadores o incómodos para algunas personas. Se recomienda discreción al revisar estas secuencias, ya que los contenidos pueden generar reacciones de incomodidad debido a los eventos representados.

Finalmente, cabe señalar que las fichas técnicas de cada película analizada en este capítulo se encuentran en los ANEXO 2 al final de la tesis, donde se incluye información complementaria.

3.2. Viaje de la *Rape-Revenge Girl*

En el cine, el concepto conocido como "El viaje del héroe"¹⁷ de Joseph Campbell, es discutido en diversas obras, entre ellas en "El guión" de Robert McKee. Posteriormente, Maureen Murdock propuso en su libro *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* (1990), un modelo que busca describir un camino arquetípico de transformación femenina, contrastando con el ya mencionado y llamándolo "El viaje de la heroína"¹⁸. Tomando esto en cuenta este último, propongo que la *Rape-Revenge Girl* también tiene su viaje en la trama cinematográfica y se puede dividir en tres categorías distintas:

1. Viaje de la *Rape-Revenge Girl* clásica:

- Presentación: La protagonista es presentada como una mujer sola, "desprotegida", lo que la coloca en una posición de vulnerabilidad en un mundo patriarcal.
- Violación: Sufre una o varias violaciones de manera brutal y explícita.

¹⁷ Este concepto describe la estructura narrativa clásica del personaje masculino, que se desarrolla en tres etapas principales. La primera, el planteamiento, comienza con la partida del héroe o protagonista, donde se presentan a los personajes y se establece el "mundo ordinario", un escenario en el que todo parece estar en su estado habitual. Sin embargo, el punto crítico marca el inicio de la historia es la llamada a la aventura. Este evento inesperado obliga al protagonista a embarcarse en una misión que puede ser una investigación, una lucha, una conquista u otro tipo de acción, lo que marca el inicio de su transformación.

A medida que la narrativa avanza, el héroe entra en la fase conocida como el nudo, donde cruza una especie de "puerta" hacia un "mundo extraordinario". Aquí, se encuentra con nuevos personajes que pueden tanto ayudar como dificultar su objetivo. Este es el momento en que el protagonista enfrenta desafíos significativos y comienza a experimentar un cambio profundo debido a las pruebas que enfrenta. Finalmente, la estructura culmina en el desenlace, donde el héroe regresa al "mundo ordinario", pero ya no es el mismo que al principio de la historia. Aunque la situación inicial no se restaura por completo, se alcanza un nuevo estado de equilibrio y tranquilidad. En este punto, independientemente de si el héroe ha logrado su objetivo, su viaje ha provocado una evolución significativa en su carácter, mostrando que ha sido transformado por las experiencias vividas (McKee, 2002)

¹⁸ Lo que la autora propone es el comienzo con una separación de lo femenino, donde la protagonista se aleja de los roles y expectativas tradicionales asociados con ser mujer, a menudo sintiendo la necesidad de demostrar su valía en un mundo dominado por lo masculino. En esta búsqueda de éxito e independencia, la heroína se identifica con valores y comportamientos masculinos, experimentando inicialmente una sensación de logro y poder. Sin embargo, este éxito externo suele desencadenar una crisis espiritual en la que se da cuenta de que algo crucial falta en su vida, lo que la lleva a experimentar un vacío interior, junto con sentimientos de alienación y desconexión. En respuesta a esta crisis, la heroína emprende un descenso interno, un encuentro con su subconsciente donde enfrenta las heridas y traumas relacionados con su feminidad. Este proceso de introspección y confrontación, aunque doloroso, es fundamental para su curación.

A medida que avanza, comienza a reconciliarse con lo femenino, integrando en su vida aspectos como la maternidad, la creatividad y la intuición, reconociendo el valor de lo femenino tanto en sí misma como en el mundo que la rodea. La etapa siguiente es la reintegración de lo masculino y lo femenino, donde la heroína busca un equilibrio entre ambos aspectos, comprendiendo que no necesita sacrificarse para abrazar a las demás personas. Este balance la lleva a encontrar una nueva forma de ser, más completa y auténtica. Finalmente, al concluir su viaje, la heroína alcanza un estado de plenitud, habiendo reconciliado las tensiones entre lo masculino y lo femenino. Vive ahora en armonía consigo misma. A diferencia del viaje del héroe, enfocado en la conquista del mundo externo, el viaje de la heroína se centra en un proceso de autodescubrimiento y curación, culminando en la integración y armonía interna (Murdock, 1990).

- Sobreviviente: Después de la violación, la protagonista adopta un rol de acción inmediata.
- Ejecución: La protagonista inicia la venganza violenta / directa contra los agresores, de forma rápida.
- Ilusión: Al cumplir su venganza, hay una satisfacción inmediata. No se muestra a la protagonista encontrar un significado más profundo.
- Finalización: La historia termina con la venganza cumplida, la protagonista no trasciende; su viaje se limita a la acción violenta, sin transformación interna.

2. Viaje de la *Rape-Revenge Girl* disruptiva:

- Presentación: La protagonista puede o no distanciarse de las normas tradicionales femeninas ya que eso no es relevante, la violación puede ocurrirle a cualquiera.
- Violación: La escena o escenas de violación no son el foco central y se presentan de forma menos explícita. Incluso puede no presentarse la escena, sino hacer alusión a la agresión.
- Sobreviviente: Tras la violación, la protagonista intenta lidiar con la experiencia sufrida y busca apoyo, ya sea en otras personas o instituciones.
- Confrontación: Decide adoptar un enfoque más agresivo para sobrevivir y planificar su venganza.
- Enfrentamiento: En su camino de venganza, enfrenta obstáculos internos y externos, pudiendo incluir figuras de autoridad y sus propios miedos.
- Ilusión: A pesar de lograr su venganza, la satisfacción es temporal y lleva a una reflexión más profunda sobre su dolor y experiencia.
- Descenso: La protagonista enfrenta con redes de apoyo su trauma, reconociendo su vulnerabilidad.
- Transformación: Al final, trasciende la dualidad de sobreviviente y vengadora, integrando su experiencia de trauma y venganza. Además, de alguna manera, puede aceptar la responsabilidad de sus actos, asumiendo las consecuencias por lo que ha hecho.

3. Viaje Híbrido de la *Rape-Revenge Girl*:

- Este viaje combina aspectos de las dos categorías anteriores, permitiendo una flexibilidad en la forma en que se abordan la *Rape-revenge Girl*, la violación, la venganza y las consecuencias en los personajes.

El análisis de esta figura en el cine de terror, revela la intersección entre la representación cinematográfica y las creencias sociales. Los estereotipos de género, con profundas raíces históricas y culturales, moldean la construcción de personajes en este subgénero, perpetuando roles asociados a hombres y mujeres, pero también permiten entender cómo el cine puede reforzar o desafiar estas normas.

Las diversas representaciones de la *Rape-Revenge Girl* ofrecen un espacio para la crítica y transformación de estereotipos, invitando a reflexionar sobre su impacto en la percepción de género y la transformación de roles en la sociedad. Así, esta figura no sólo refleja, sino que desafía las dinámicas patriarcales a través de su viaje narrativo.

CAP. 4. ANÁLISIS FÍLMICO

Este capítulo consiste en el análisis de cuatro películas del subgénero *IyV* dentro del cine de terror contemporáneo. Cada filme será examinado con el objetivo de explorar cómo abordan las representaciones de la violación y la venganza, así como el papel de las protagonistas en estas narrativas. Para ello, el análisis se estructura en cuatro secciones, cada una dedicada a una película específica iniciando con las realizadas por directores: "Basada en hechos reales: *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*"; "Legado de la dictadura: *Trauma*"; "La estudiante supera al maestro: *American Mary*" y finalmente, "El arte de la venganza: *M.F.A.*".

4.1. Basada en hechos reales: *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*

“Yo creo que los amantes del género la van a recibir con los brazos abiertos [la película], ya después va a quedar en ellos si les gusta o no”

- Victoria Witemburg

Argumento de la película: Martina (Victoria Witemburg) es una estudiante universitaria que vive a las afueras de la ciudad para realizar su investigación. Sin embargo, durante su trayecto es secuestrada por unos hombres que la trasladan a una cabaña remota donde es abusada sexualmente.

4.1.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y del director

Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta! es una producción independiente argentina, escrita y dirigida por Guillermo Martínez, un realizador audiovisual, guionista y docente radicado en La Plata. Martínez ha señalado que su ópera prima está inspirada en un caso real sobre unas estudiantes argentinas que fueron drogadas en un bar en Bolivia.

Siempre me interesó investigar las historias de asesinos reales, por eso me basé en una historia que leí hace un tiempo. Buscando en internet encontré la noticia de tres argentinas que viajaron a Bolivia y el dueño del bar las durmió a las tres, luego de haber cerrado el bar, y violó a una de ellas. La autopsia marcó que había sido abusada y ultrajada. Me interesó llevar eso [...] Tomé algunos detalles [...] teniendo como víctima principal a una estudiante argentina, y de ahí en más me lancé a escribir algo

que desde el primer momento me propuse no sea borrado de la memoria del espectador, por lo menos durante un tiempo (Vindicta Films, 2012).

Guillermo Martínez escribió el protagónico específicamente para Victoria Witemburg, una actriz con experiencia en varias películas del género de terror. Entre sus trabajos destaca *No Moriré Sola* (2008), la primera película argentina del género de *VyV*, dirigida por Adrián García Bogliano, un destacado director de cine de terror. Martínez, quien había trabajado con Bogliano, ha señalado que este ha sido su mayor influencia para la realización de su película (Vindicta Films, 2012).

La película fue producida por VistaPrevia Producciones y Punto Medio Studio, dos productoras de La Plata, en colaboración con *Vindicta Films*, la productora independiente de Guillermo Martínez, fundada en 2010 tras un periodo de colaboración entre sus creadores y se destacó por su trabajo en el género de terror. Aunque no se tiene una fecha exacta de su cierre, la última publicación en su blog fue en el 2012.

Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta! fue filmada en solo 13 días en 2012, pero su postproducción se extendió durante tres años (2012-2014). La película fue distribuida en Argentina en formato *DVD* por *SRN DISTRIBUTION* y en Estados Unidos por *LeglessCorpse Films*. Su estreno oficial ocurrió el 11 de octubre de 2015 en el *Cine Gaumont*, dentro del 11º Festival de Cine Inusual de Buenos Aires, y posteriormente fue proyectada en el *Córdoba International Horror Film Festival* y el 7º Festival de Cine Latinoamericano de La Plata (TerrorWeekend.com, s/f).

Es relevante destacar estas dificultades para evidenciar los retos que enfrenta el cine de terror en Latinoamérica, donde los recursos, el apoyo institucional y el financiamiento son limitados. Este género, en particular, se enfrenta a obstáculos adicionales debido a su naturaleza de nicho y a la falta de infraestructura especializada. La prolongada postproducción, el ajustado tiempo de rodaje, y la búsqueda de distribución internacional de este filme, reflejan los desafíos que enfrentan las y los cineastas independientes en Argentina¹⁹ y toda Latinoamérica para completar sus proyectos.

En Argentina, la situación se complica por el cierre temporal del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), ya que este organismo es clave para financiar el cine

¹⁹ Durante el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente 25 (BAFICI 25), se discutió la distribución y exhibición de cine de género en una mesa titulada "La sala del terror: Distribución y exhibición de cine de género en América Latina", con la participación de Matías Conditto (Terrorífico Films), Pablo Sapere (Festival Buenos Aires Rojo Sangre) y Sebastián Tabany (crítico y director de cine). Se enfatizó la dificultad de una distribución y exhibición adecuadas en ausencia de apoyo institucional.

nacional y su presencia en festivales. También se ha propuesto reducir las funciones de supervisión de la Gerencia de Fiscalización, cesar programas nacionales, y cerrar el histórico *Cine Gaumont*. Además, se ha sugerido que festivales importantes podrían perder su apoyo, poniendo en riesgo su continuidad (El Destape, 2024).

Este escenario no solo afecta la producción cinematográfica, sino también la identidad cultural y la representación nacional en el cine. A pesar de estar influenciada por el cine estadounidense de los años setenta, *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!* incorpora elementos propios de la vida argentina, subrayando la relevancia del cine nacional en la preservación de la identidad cultural. La situación actual del INCAA refleja la necesidad de proteger y apoyar la producción nacional en toda Abya Yala²⁰.

Actualmente, Guillermo Martínez es entrevistador en la revista digital *Sincericidio*, que se centra en cine, arte, cultura y sociedad.

4.1.2. Sistematización del análisis filmico de *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*

Belladona Mortal

La transformación de Martina se desarrolla a través de un montaje lógico y cronológico, de pasado a presente que transcurre en un solo día. La estructura narrativa de la película sigue un esquema de causa y efecto. El proceso de transformación de Martina se observa desde la secuencia inicial denominada: 5. *AMANE CER*²¹ (véase en [5. AMANE CER.mp4](#) o en Código QR 5).

Código QR 5.



Nota. Código generado para ver la secuencia *AMANE CER*.

La primera secuencia inicia con una música instrumental extradiegética de tono genológico²² y sonidos diegéticos ambientales, presentando a Martina como una estudiante

²⁰ Abya Yala es el término que utiliza el pueblo kuna para referirse a las tierras ubicadas tanto al norte como al sur de su territorio ancestral, que se encuentra en el Istmo de Panamá y sus islas cercanas. Este nombre ha sido adoptado por los movimientos indígenas de América del Sur y Central como una forma de denominar al continente desde una perspectiva no colonial, abarcando los territorios en los que habitan más de 607 pueblos originarios (Gargallo, 2014: 156)

²¹ La secuencia de inicio que va del minuto 01:24 al 06:17 la he titulado *AMANE CER*

²² El tono genológico es aquel acorde con el género narrativo.

El tono de una película suele corresponder al género narrativo al que pertenece (monofonía). Sin embargo, en el interior de una película puede haber escenas o secuencias de carácter distinto a la

universitaria dedicada a su formación académica. Esta impresión se refuerza a través de la puesta en escena, que incluye libros de texto dispersos en su habitación y un oso de peluche abrazando a otro en una silla de madera junto a la cama. Este detalle simbólico sugiere una asociación con la infancia, así como su carácter académico, vinculándose con la ternura y la inocencia de su niñez.

Al comenzar su día, Martina recoge documentos del suelo, lo que indica que estuvo inmersa en lecturas antes de dormir. Luego, se dirige a su escritorio y enciende su computadora portátil. Un *insert* muestra el texto "Alumna: Martina Esposito", confirmando su identidad y rol como estudiante. Me parece importante señalar el sentido simbólico de este apellido, ya que su significado es: “niño expuesto, abandonado”. Esto debido a que los “expósitos”, en Italia antes de su unificación en 1862, eran bebés recién nacidos que eran abandonados por sus progenitores para que alguna persona se hiciera cargo de ellos o murieran (Tataranietos, 2016; Thoughtco, 2020). En el contexto de la película, esto resulta interesante, ya que Martina se encuentra sola en “los peligros” de la ruralidad y posteriormente a las violaciones, es abandonada en un bosque.

Continuando con la escena, en la pared frente a Martina, destaca un rosario, que se complementa con su vestimenta: una camiseta blanca holgada y un short gris corto, con una mancha de cloro que refleja su despreocupación por el aspecto de su ropa. Además, lleva un rosario de plata con la figura de un Cristo crucificado como collar, elementos que simbolizan sus creencias religiosas y la pureza asociada a la castidad. Esta representación presenta a Martina como una mujer católica que parece indiferente a lo superficial, encarna el estereotipo de la "buena estudiante", esta caracterización también habla de su vulnerabilidad en el transcurso de la historia.

La siguiente escena muestra un primer plano lateral de su rostro, enmarcado por las ramas de un árbol con hojas y flores rojizas que observa atentamente. Este enfoque no solo resalta su dedicación académica (que se vinculará más adelante con la biología), sino también su profundo amor por la naturaleza. Al ingresar a la ducha, la música extradiegética cesa y la atención se centra nuevamente en su collar religioso y la impecable blancura de su ropa interior de algodón. A diferencia de los planos secuencia previos, aquí se intercalan tomas más cortas que enfatizan su vestimenta y primeros planos de ella. En una escena posterior, un plano general muestra a Martina vistiendo una bata de baño blanca, con anteojos de armazón negro y el cabello recogido en una media coleta. Su maquillaje es natural, prácticamente

dominante, lo que da al conjunto un carácter polifónico, no sólo en términos genéricos sino también, ocasionalmente, en términos ideológicos (Zavala, 2018: 26).

inexistente, acentuando su imagen de pureza e inocencia. Mientras se prepara el desayuno, un primer plano destaca su dedicación a los estudios, rodeada de libros y materiales escolares, interrumpida solo por una llamada telefónica de su madre, lo que nos anuncia la estrecha relación que tienen y que se irá viendo de manera más evidente a lo largo de la película.

En cuanto al aspecto sonoro, al inicio de la escena se incorpora la canción "Amanecer" de Reina Venus, que anticipa los desafíos emocionales que Martina enfrentará. La línea "¿de qué sirve existir si la suerte me dejó a mí?" expresa desamparo y desesperanza, reflejando el impacto emocional de la violación que sufrirá más adelante. La mención del dolor por la pérdida de su novio con la frase "este caos que causó tu partida y tu adiós" refuerza la tragedia que se avecina. La pregunta "¿de qué servirá sentir si no sé qué hago aquí?" indica el abandono de sus creencias religiosas mientras busca venganza.

Para contestar la llamada de su madre, Martina apaga la música, dejando solo el sonido diegético de la conversación. Durante esta charla, revela: "En menos de media hora salgo. Es la tesis de grado... Demián iba a venir ayer en la noche y hoy me acompañaba, pero no vino". Esta conversación confirma su dedicación académica y la profundidad de su relación con Demián, quien posteriormente se muestra como víctima de violación²³ en la narrativa. Aunque la película no lo dice explícitamente, pude suponer que ha sido él quien fue secuestrado, violado y asesinado por los agresores de Martina gracias a las secuencias posteriores.

El contexto en el que se encuentra Martina, en una zona poco habitada, evoca escenarios clásicos del cine *VyV*, como *The Last House on the Left*. Según Carol Clover, la transición del espacio urbano al rural refuerza la indefensión de los personajes, al situarlas en entornos donde se viven situaciones fuera de las normas sociales (Clover, 1992: 124 y 125). Este aislamiento de Martina refleja un arquetipo recurrente en el cine de terror, donde el entorno solitario facilita la agresión. Sin embargo, también refuerza un mito de la violación, sugiriendo erróneamente que los agresores son desconocidos que atacan en lugares remotos (Romero y Megías, 2009: 49).

Momentos antes de que Martina hable sobre su novio, se introduce una música instrumental extradiegética que alcanza su mayor intensidad al finalizar la llamada telefónica. Este uso musical no solo refuerza la carga emocional de la escena, sino que, al aumentar

²³ Aunque mi enfoque se centra exclusivamente en el análisis de las personajes protagonistas, encuentro relevante abordar esta perspectiva debido a su relación con la teoría de Carol Clover en su libro *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Según Clover, "el hombre de ciudad puede ser rico, pero también es delicado; y es delicado porque es rico. Tan delicado que es violable" (1992: 132).

gradualmente su intensidad, culmina en un suspiro que genera un momento de tensión, preparando a las y los espectadores para los próximos eventos en la trama.

En cuanto a las secuencias de violación, son dos: 6. *SOY MUCHO PEOR*²⁴ (véase en [6. SOY MUCHO PEOR.mp4](#) o en Código QR 6) y 7. *LLUVIA DORADA*²⁵ (véase en [7. LLUVIA DORADA.mp4](#) o en Código QR 7).

Código QR 6.



Nota. Código generado para ver la secuencia 6. *SOY MUCHO PEOR*.

Código QR 7.



Nota. Código generado para ver la secuencia 7. *LLUVIA DORADA*.

En la primera agresión, Martina está visiblemente aterrorizada, en una postura fetal defensiva y vulnerable, mientras implora que no le hagan daño grita desesperadamente y llora pidiendo ayuda a su madre, situación que no solamente remarca la íntima relación que tiene con ella, sino también esta cuestión de infantilizar al personaje de Martina en su totalidad. En cambio, en la segunda agresión, muestra signos de agotamiento y desesperanza. Su cansancio emocional y físico es evidente pues aunque sigue llorando, ya no grita y finalmente queda tendida e inconsciente en medio del bosque.

La transformación de Martina en *Rape-Revenge Girl* se hace evidente en la secuencia de su primera venganza, denominada 8. *PRIMERA FILA*²⁶ (véase en [8. PRIMERA FILA.mp4](#) o en Código QR 8).

Código QR 8.



Nota. Código generado para ver la secuencia 8. *PRIMERA FILA*.

La secuencia inicia con un plano abierto que enfoca la cabeza de Villalobos, uno de los violadores, mientras Martina se acerca lentamente desde el fondo. Su vestuario indica un cambio notable: lleva un vestido pijama blanco, largo y holgado, de un tejido similar al algodón, adornado con pequeñas flores azules. Este atuendo, que el hombre que la rescata menciona como perteneciente a su madre, sugiere una apariencia de inocencia. El maquillaje

²⁴ La secuencia 1 de violación que va del minuto 48:46 - 58:24, la he titulado 6. *SOY MUCHO PEOR*

²⁵ La secuencia 2 de violación que va del minuto 01:02:25 - 01:06:22, la he titulado 7. *LLUVIA DORADA*

²⁶ La secuencia 1 de venganza que va del minuto 01:19:21 - 01:21:05 la he titulado 8. *PRIMERA FILA*

se mantiene natural, tal como a lo largo de la película. Sin embargo, esta imagen se transforma drásticamente cuando, al asesinar a Villalobos, la sangre salpica su rostro y vestido.

La elección del blanco acentúa la vulnerabilidad e ingenuidad de Martina en medio de la violencia. Sin embargo, las manchas de sangre representan una transformación significativa: la ruptura de su “pureza” inicial y su evolución hacia una *Rape-Revenge Girl*. A diferencia del clásico arquetipo, que suele mostrarse con escasa vestimenta, Martina desafía este estereotipo. La sangre en su rostro marca esta transición, y la imagen final, de su vestimenta blanca ahora ensangrentada, simboliza la complejidad de su transformación emocional y física, fusionando inocencia con violencia y venganza, blanco y rojo.

En esta escena, Martina rompe su silencio después de varias secuencias donde nunca habló y por primera vez, su rostro refleja rabia y enojo, para posteriormente reflejar alivio al levantar la mirada al cielo, cubierta de sangre. Al acercarse al violador, le dice: "Qué privilegio poder ver esto en primera fila", una frase que recuerda las palabras de Villalobos al obligarla a presenciar la violación y asesinato de su novio. Esto suena también como un guiño a las personas espectadoras que, así, se vuelven cómplices.

En la secuencia titulada *9. NO SIGA*²⁷ (véase en [9. NO SIGA.mp4](#) o en Código QR 9), presenciamos la siguiente venganza perpetrada por Martina.

Código QR 9.



Nota. Código generado para ver la secuencia *9. NO SIGA*.

En esta ocasión, Martina ejecuta su venganza de manera automática al dirigirse hacia Willy, quien aunque no participó directamente en su violación, igualmente es agresor sexual ya que estuvo implicado en su secuestro y abusó sexualmente de ella al tocarla mientras estaba inconsciente. Con la sangre ya seca en su vestido, rostro y cabello, Martina se muestra en un estado de *shock*, disparando la ballesta directo al ojo de Willy. Tras completar su venganza, se retira sin decir nada, lo que refuerza el estado traumático en el que se encuentra.

La última secuencia de venganza está titulada: *10. VOZ FERROZ*²⁸ (véase en [10. VOZ FERROZ.mp4](#) o en Código QR 10).

²⁷ La secuencia 2 de venganza que va del minuto 01:19:21 - 01:21:05, la he titulado *9. NO SIGA*

²⁸ La secuencia 3 de venganza que va del minuto 01:25:13 - 01:26:45 la he titulado *10. LA VOZ FERROZ*

Código QR 10.



Nota. Código generado para ver la secuencia 10. VOZ FERROZ.

En esta secuencia de venganza, Martina aparece con el mismo atuendo, aún cubierta de sangre en el rostro y la ropa. No hay diálogo; en su lugar, un papel deslizado por debajo de la puerta lleva el mensaje. Martina irrumpe en la habitación y dispara a Rocco con el arma que él usó durante la violación. Lo observa brevemente con rabia y desprecio, escupiéndole de la misma manera en que él lo hizo tras la agresión. Después, lo mira con desdén y se retira lentamente.

Un minuto después, la película concluye con Martina haciendo una llamada telefónica a su madre: "Se me hizo tarde. Necesité descansar y me quedé dormida (...) De tanto trabajar sentí que me estaba enfermando". Este diálogo sugiere un retorno a la cotidianidad, ocultando los horrores que ha enfrentado y perpetrado en solo unas horas. Al terminar la llamada, Martina rompe la cuarta pared²⁹, en un primer plano de su rostro ensangrentado y marcado por la tristeza. Este acto crea una conexión emocional con las y los espectadores, quienes fuimos cómplices en todo momento.

La transformación de Martina, de estudiante amante de la naturaleza a *Rape-Revenge Girl*, ocurre de forma abrupta. La falta de exploración sobre sus pensamientos y emociones tras vivir eventos traumáticos genera una sensación de desconexión, ya que no se comprende del todo su estado emocional ni sus motivaciones. Además, Martina tiene pocos diálogos antes de convertirse en vengadora y, después de ello, su voz se reduce aún más, limitando la visión de su desarrollo emocional. Aunque esto puede ser intencional para mostrar a Martina en un brote psicótico donde sufre una disminución de su capacidad para experimentar y expresar emociones, o para mantener el misterio y la tensión en la narrativa clásica del *VyV*, también contribuye a que la personaje se perciba como menos desarrollado y distante. Según Arranz (2020), esta falta de profundidad puede ser vista como una forma de objetualización narrativa, donde las mujeres en el cine son frecuentemente representadas a través de estereoti-

²⁹ La ruptura de la cuarta es cuando las o los personajes miran directamente a la cámara, observando así a la audiencia. Esta ruptura posibilita una conexión emocional más estrecha entre la o el espectador y la obra, equiparando ambos mundos y permitiendo una participación de quien mira en el desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, en ocasiones, esta ruptura no implica necesariamente derribar "la barrera", sino evidenciar su existencia.

Este recurso audiovisual faculta a las y los personajes de la obra para interactuar de alguna manera con la audiencia revelando así la naturaleza ficticia o autoconsciente de la representación. Al llevar a cabo este recurso, se permite que la o el personaje, deje de representar su papel para asumir su rol como agente dentro de su propia historia (Valero, 2018: 3 y 4).

pos repetitivos y fijos, sin desarrollar otra narratividad (48).

La transformación de Martina se refleja en su apariencia y en la simbología de la ropa que usa. Al principio, se la presenta como una figura de fe, inocencia y pureza, con una vestimenta sencilla que indica su desinterés por las "vanidades mundanas," pues sus prioridades son el estudio, su madre y su relación de pareja. Su cabello peinado con simpleza y su maquillaje natural refuerzan esta imagen de devoción religiosa y cercanía con su madre, además de su afirmación de no haber tenido relaciones sexuales. Durante las escenas de violación, Martina aparece en un estado de vulnerabilidad y desnudez, lo que contrasta fuertemente con su imagen previa de pureza. Este contraste sigue la lógica de la "mirada masculina" de Laura Mulvey que señala como una forma de objetivar a las mujeres en el cine, reduciéndose a objeto de deseo durante las largas y fuertes escenas de violación.

Cuando Martina ejecuta su venganza, viste de forma sencilla, evocando su estado anterior. El blanco y las flores del vestido, ahora manchadas de sangre, simbolizan la inocencia perdida, lo que sugiere una transformación interna donde la pureza es corrompida por la violencia, el abuso y el deseo de venganza. La imagen de Martina como un "ente fantasmal" que aparece de manera silenciosa y realiza sus venganzas sin voz ni aviso previo. Recalco, puede ser por el estado de *shock* o porque el estereotipo es que las mujeres no debemos enojarnos, ni gritar, ni quejarnos. Así como una estrategia para mantener a las personas espectadoras en la misma incertidumbre que vive la protagonista.

Por otra parte, el hecho de que toda la acción transcurra en un solo día limita la posibilidad de explorar las consecuencias a largo plazo de los eventos traumáticos en la vida de Martina. No se profundiza en cómo estos hechos afectan su desarrollo académico, si decide denunciar los crímenes o si busca apoyo emocional o psicológico. Tampoco se muestra cómo lidia con el trauma más allá de la venganza inmediata. Esto subraya la necesidad de un enfoque más profundo y reflexivo en el cine sobre las repercusiones emocionales y psicológicas de la violencia sexual y la venganza, especialmente en relatos que abordan temas tan sensibles. En este contexto, Martina se enmarca dentro del Viaje de la *Rape-Revenge Girl* Clásica.

Violaciones: "Llama a mami"

Martina es secuestrada por Rocco y Willy, vecino del área donde reside temporalmente, bajo la falsa promesa de llevarla al "bosque de la belladona" para encontrar una planta. Este engaño ejemplifica la dinámica que Carol Clover describe sobre la oposición entre lo urbano

y lo rural en el cine de terror, siguiendo el arquetipo en el que el traslado de la ciudad al campo, o al bosque oscuro, deja al personaje vulnerable (1992: 124). El diálogo entre los perpetradores es revelador: al ver a Martina sola en la carretera, Willy comenta "debe estar esperando a algún macho", a lo que Rocco responde sarcásticamente "encontró a dos". Esta conversación evidencia cómo los agresores ven a Martina como una "presa fácil" en un entorno aislado, reforzando el mito de que las violaciones solo ocurren en lugares solitarios y desconocidos. Además de la idea estereotipada de que una mujer sola es "violable" y necesita a un hombre que la defienda y la proteja.

La primera violación a Martina ocurre en la secuencia titulada 6. *SOY MUCHO PEOR*. En esta escena, predomina el sonido diegético, destacando los diálogos y acciones de los personajes, acompañados por un plano secuencia que sigue toda la agresión, comenzando con un plano general frente a la cama. El momento crítico inicia con la aparición de Rocco, quien asume un rol de liderazgo dentro del grupo delictivo del que es parte. No es fortuito que sea el primero en abusar de Martina, pues ello refuerza su posición jerárquica sobre sus compañeros. Esto se alinea con la idea de Susan Brownmiller acerca de que la violación puede servir como una forma de consolidar el poder y marcar una clara diferencia entre el agresor y los otros hombres, transformando el cuerpo de la mujer en un símbolo de dominación y victoria (1975: 37 y 38). Así, Rocco no solo demuestra su control sobre Martina, sino también su superioridad dentro del grupo, utilizando la agresión sexual como un medio para reforzar su estatus y autoridad.

Martina, aterrorizada y en posición fetal, escucha a Rocco hablarle con calma, asegurándole que no le sucederá nada y que ha apartado a Willy y Villalobos, quienes podrían haberle causado daño. Rocco intenta tranquilizarla y ganarse su confianza, ofreciendo incluso una pistola que ella rechaza constantemente, a pesar de que él la coloca a su alcance. La música extradiegética que acompaña esta escena, con un tono genológico, acentuando la tensión y la manipulación emocional en el momento, que es otro tipo de violencia, la psicológica.

La dinámica de poder y control ejercida por Rocco es evidente, y se alinea con el análisis de Brownmiller sobre la violencia sexual, pues explica que muchas violaciones no requieren armas físicas, sino que a menudo se emplea la violencia física, las amenazas y la intimidación por parte del agresor para generar un terror paralizante en la sobreviviente haciéndola sentir que cualquier intento de resistencia sería en vano (1975: 385). En esta escena, Rocco utiliza una combinación de intimidación, un arma física y manipulación para

someter a Martina, reflejando cómo el terror y el control psicológico pueden ser tan efectivos como la violencia física para someter.

La puesta en escena revela una habitación austera en la cabaña, caracterizada por su simplicidad y la falta de adornos. El espacio está amueblado de manera básica: una cama, cortinas y algunos muebles de madera. Martina, en contraste, viste ropa sencilla y práctica adecuada para su actividad en el bosque: un pantalón negro, una camiseta de tirantes gris, ropa interior blanca de algodón, calcetines grises y botas negras. Su maquillaje es discreto y casi imperceptible, lo que refuerza su imagen de joven devota, enfocada en sus responsabilidades y relaciones personales, en lugar de en “vanidades superficiales”.

Durante esta secuencia, Rocco le quita las botas y los calcetines a Martina, a pesar de su evidente resistencia al intentar apartar las piernas. Él intenta justificar sus acciones asegurándole a Martina que su intención es protegerla después del trauma vivido, incluyendo el secuestro y la muerte de su novio: “Ya la pasaste bastante mal, quiero cuidarte na’ más”. A pesar de esto, Martina, entre lágrimas y con voz quebrada, suplica: “Por favor, no hice nada”, rogando piedad.

Rocco responde con un tono ambivalente: “Si yo no te voy a hacer nada. No soy tan jodido como vos creés...”. Luego, se coloca frente a la cama en silencio por unos segundos antes de declarar, con una actitud desafiante: “...soy mucho peor”. Acto seguido, agarra bruscamente los pies de Martina y la empuja hacia él. La música extradiegética, que había cesado brevemente, se intensifica gradualmente en sincronía con el aumento de tensión de la escena. Rocco la posiciona boca abajo y la cámara enfoca explícitamente cómo la desviste, mostrando sus glúteos desnudos y sus piernas. Los gritos angustiados de Martina y el acento desgarrador de la música subrayan el punto crítico en la narrativa, mientras que, en segundo plano, se oyen los balbuceos y gemidos de Rocco, que contrastan inquietantemente con el sufrimiento de Martina.

La cámara se posiciona de manera frontal a los personajes y la profundidad de campo es corta para resaltar las expresiones de ambos. Él la toma bruscamente del cuello, el rostro y los pechos, situándose sobre ella y comienza a penetrarla, esto se deduce por los movimientos corporales de los personajes, así como de los gemidos de Rocco, el llanto y grito de auxilio al ser más querido y cercano que hace Martina: “mamá noooo”. El agresor en tono de burla contesta: “llama a mami” mientras balbucea e intenta desnudarla de la parte superior y ella se cubre los pechos llorando, gritando de nuevo a su madre. La toma del cabello y lo tira hacia él continuando con la penetración hasta el momento que decide tomar la pistola (un arma

fállica) para introducirla en Martina al mismo tiempo que le dice palabras ofensivas mientras ella llora y grita desesperadamente.

Martina, en primer plano, muestra claramente su dolor a través de sus gestos y gritos desgarradores. En contraste, Rocco expresa placer, evidenciando su satisfacción con el sufrimiento de Martina. En un acto cruel, Rocco aplasta la cabeza de Martina contra la cama, aumentando la sensación de vulnerabilidad y violencia en la escena. Procede a emitir un gemido como símbolo de eyaculación, dejándose caer sobre ella para después besar y lamer su espalda. Esta acción se destaca como un gesto de posesión y dominación sobre ella.

Rocco muestra sus dedos manchados de sangre, sugiriendo que Martina no había tenido relaciones sexuales previamente. Esto remite a una escena anterior en la que Rocco insinúa: "debes ser virgencita todavía, aunque estás bastante buena para ser tan maricona," y posteriormente confirma con sus compañeros: "¿No se la quieren coger? Conmigo ya tuvo su primera vez, con ustedes puede tener una muy buena segunda." Esta muestra de sangre funciona en dos niveles. Primero, actúa como una "evidencia visual" de la primera relación sexual de Martina, reflejando nociones preconcebidas sobre la sexualidad, especialmente en relación con las personas con vulva. Sin embargo, la presencia de sangre no es un indicador concluyente de actividad sexual, dado que el himen, que puede ser roto por diversos factores no necesariamente relacionados con el sexo, no siempre está presente o intacto. La creencia de que un himen intacto prueba la virginidad es un mito ampliamente desmentido (Pomaquero, 2015: 30), y esta secuencia refuerza dicha noción errónea.

A segundo nivel, el gesto de Rocco de mostrar sus dedos manchados de sangre representa una forma de humillación que refleja su actitud de superioridad y control sobre Martina. Este acto busca objetivarla aún más tras agredirla sexualmente, reafirmando su intención de someterla a su voluntad. Al exhibir sus dedos como símbolo de haber sido el primero en tener relaciones sexuales con ella, Rocco intenta consolidar su dominio sobre Martina y destacar su "triumfo" sobre los demás agresores. Insinúa que, al haber sido el primero en "poseerla" de esa manera, puede hacer con ella lo que desee, subrayando su posición de "ganador". Este hecho adquiere una relevancia particular para Martina debido a sus creencias religiosas, que atribuyen un significado especial a la primera experiencia sexual. Según Rita Segato (2017), citando a Catherine Stimpson, la violación se presenta no solo como una agresión hacia la mujer como víctima, sino también como una afrenta hacia otro hombre. La violación, en este sentido, implica un desafío y una forma de usurpar el "patrimonio masculino" al apropiarse del cuerpo femenino, estableciendo jerarquías de poder

(310). Así, la violación no solo se convierte en un acto de poder destinado a hacer sentir inferior a Martina, sino también a Willy y a Villalobos.

La secuencia finaliza con Rocco acariciando la cabeza de Martina y besando su cuello antes de sonreír, darle unas palmadas en los glúteos, levantarse y salir del cuadro. El sonido de un escupitajo y el cierre de la puerta indican su partida. Martina queda semidesnuda, tendida en el piso, agotada y con el rostro oculto por su cabello, mostrando un estado de desolación.

La secuencia utiliza ángulos frontales y laterales para ofrecer diversas perspectivas de los personajes, manteniéndose en el *POV* de las y los espectadores. La cámara, en constante movimiento e inestabilidad, refleja la tensión y la violencia del momento, creando un sentido de urgencia y angustia, intensificando el impacto emocional. La iluminación, proporcionada por una ventana cubierta con una cortina delgada y blanca, introduce una luz natural que, al filtrarse a través de la tela, crea una atmósfera sombría y fría, evocando un día nublado. Esta elección refuerza el tono oscuro y opresivo de la secuencia, destacando el conflicto y la desesperación de los personajes.

Esta primera violación, que se extiende por más de nueve minutos, destaca por su crudeza y explicitud. La agresión es mediante el uso de un arma de fuego, es prolongada y extremadamente violenta, intensificando la sensación de impotencia y horror. El entorno en el que ocurre, un lugar abandonado en medio de la ruralidad, no es casual; refuerza la vulnerabilidad de la protagonista al alejarla de cualquier posibilidad de ayuda o escape. Este "no-lugar", representa un contexto fuera del alcance de la "civilización", como lo describe Clover. La combinación de la agresión prolongada, explícita y brutal con un entorno rural hostil, cumple con los patrones establecidos en la representación clásica de *VyV*.

La segunda secuencia de violación titulada 7. *LLUVIA DORADA*, comienza con un plano general en el bosque, donde Villalobos arroja a Martina al suelo cubierto de tierra y hojas secas. Ella, semidesnuda, lleva una blusa gris sin mangas y calzones blancos, con sangre entre las piernas, señal de la violación previa. Esta representación refuerza el mito de la "virginidad", aludiendo a la idea cultural de asociar la pureza femenina con la integridad física, un tema relevante en la narrativa. La vestimenta de Martina también sigue el estereotipo clásico del cine de *VyV*, donde la mujer es prácticamente despojada de ropa, destacando su cuerpo como elemento central en la escena.

En cuanto al aspecto sonoro, la secuencia incluye sonido diegético ambiental y los ruidos propios de las acciones de los personajes. Además, se introduce música extradiegética instrumental con un tono genológico, que se desvanece momentáneamente cuando Villalobos

la arroja al suelo y reaparece cuando él saca una pistola. En ese momento, el encuadre cambia a un primer plano frontal de Villalobos apuntando directamente a Martina mientras observa su entorno, asegurándose de que no haya testigos. Luego, la cámara adopta un ángulo contrapicado para mostrar a Martina en una posición de vulnerabilidad mientras Villalobos se acerca, arroja la pistola y le abre las piernas para situarse entre ellas. Él se baja los pantalones y la ropa interior, la secuencia continúa con una toma amplia donde él levanta ligeramente la blusa de Martina y le quita los calzones, exponiendo su parte inferior y dejando visible el vello púbico.

El control total que Villalobos ejerce sobre Martina, tanto físico como psicológico, puede relacionarse directamente con el concepto de "violación alegórica" de Rita Segato (2017: 318). Explica cómo una violación no necesariamente requiere contacto sexual explícito para generar el mismo terror y humillación devastadora en la sobreviviente. En la escena descrita, Villalobos invade la intimidad y autonomía de Martina de manera progresiva desde escenas previas, con gestos de control que simbolizan una manipulación, aunque la penetración física aún no haya ocurrido en ese punto.

El comentario de Villalobos, "Te dije que te iba a tocar a vos", alude a la amenaza previa de abuso, lo que refuerza el control psicológico que ejerce sobre Martina, similar a la figura del violador que aterroriza al vecindario en el ejemplo de Segato. En ambos casos, el abuso no solo se manifiesta en el acto físico de violación, sino en la manipulación, la humillación y el poder absoluto que el agresor tiene sobre la mujer, generando un terror y una vulnerabilidad inmensa, convirtiendo el cuerpo en un objeto de control y humillación. Es decir, violencia psicológica.

La escena es particularmente simbólica en el uso de la cámara: los planos *over the shoulder* y los primeros planos laterales no solo muestran la violencia física, sino que enfatizan la asfixia y el sometimiento de Martina. Pero además, es un asunto de punto de vista, de cómo se posiciona a las personas espectadoras como el agresor y como la sobreviviente, así como lo explícito de la violación. La repetición de frases como "Dale que ya te acabo" y "Grita ahora" refuerza la dominación y humillación que el agresor intenta imponer. El acto de apretar su cuello mientras ella gime y empieza a regurgitar intensifica el sentido de desesperación y sofocación.

El clímax de la secuencia ocurre cuando Villalobos deja caer su cuerpo sobre Martina, señal de que ha eyaculado, un gesto que, al igual que en la violación previa con Rocco, simboliza el acto final de sometimiento y poder. La imagen de Martina con lágrimas en los

ojos, luchando por respirar, subraya su vulnerabilidad extrema, representando una mezcla de horror, desesperanza y sobrevivencia.

En un primer plano frontal, la música se desvanece mientras Villalobos comienza a orinar, diciendo: "qué placer". La cámara cambia a un primer plano de Martina, mostrando cómo la orina le cae en el rostro mientras él comenta: "lluvia dorada, llueve, llueve". Luego, el plano regresa a Villalobos, quien, con desdén, le dice: "es un premio para vos". Tras terminar de orinar y respirar agitado, la música reaparece y concluye: "algún perro con hambre se va a encargar de vos", dejando a Martina tendida en el suelo, inconsciente, semidesnuda y con el rostro mojado.

El acto de Villalobos, no se limita solo a la violación física, sino que va más allá al incluir una humillación simbólica, como orinar sobre Martina, que refuerza su dominio y posesión de ella. Esta acción busca no solo degradarla, sino también demostrar la supuesta superioridad del agresor, tratándola como un objeto que puede ser utilizado y desechado a voluntad. Como señala Susan Brownmiller (1975: 389), estas formas de degradación tienen el propósito de alimentar el ego masculino, proporcionando "pruebas" de la inferioridad femenina y reforzando roles polarizados de poder. En ambos casos, la mujer se convierte en un objeto pasivo que sirve para validar la autoridad y el control del hombre sobre ella, lo cual perpetúa el sexismo y la deshumanización de las mujeres. La violencia sexual y la humillación están diseñadas para afirmar el poder y control masculino sobre el cuerpo femenino.

El entorno aislado del bosque acentúa la vulnerabilidad de Martina y la imposibilidad de recibir ayuda, reforzando su desprotección. La distancia de cualquier contacto social intensifica esa indefensión, como menciona Carol Clover sobre los espacios rurales. Además, su estado físico resalta su incapacidad de oponer resistencia. El contraste entre las expresiones de Martina, llenas de dolor y desesperación, y el disfrute visible en Villalobos refleja el desequilibrio de poder, creando una atmósfera de horror y tensión.

La secuencia se caracteriza por una cámara móvil e inestable que brinda una especie de experiencia inmersiva, intensificando la tensión y el caos de la escena. Los diferentes ángulos, como los planos frontales, laterales y *over the shoulder*, destacan las acciones y emociones de los personajes. La iluminación, con tonos fríos, refuerza el ambiente sombrío del bosque, creando una atmósfera opresiva que complementa la violencia de la situación. La profundidad de campo corta centra la atención en las expresiones de los personajes, mientras que los cortes fluidos y el uso del campo contra campo entre Villalobos y Martina aumentan

el dinamismo y la tensión. Todo esto genera una experiencia visual perturbadora posicionando el *POV* en las y los espectadores.

Las dos violaciones que sufre Martina ocurren bajo la amenaza de armas de fuego. Sin embargo, como explica Brownmiller, la mayoría de las violaciones no implican necesariamente el uso de armas, sino otras formas de coacción física y psicológica, como el estrangulamiento, los malos tratos, las amenazas de muerte o desfiguración, e incluso la simple presencia de agresores (1975: 385). La inmovilización emocional y física de Martina no solo responde a la presencia de las armas, sino al miedo paralizante que surge de la violencia y el abuso de poder por parte de los agresores. Someter a su novio fue un acto de violencia psicológica, advertencia de lo que le podía suceder.

En la película, tanto Rocco como Willy muestran traumas relacionados con la figura materna. Rocco le cuenta a Martina que su madre abusaba sexualmente de él y Willy, mata a una mujer cuando le hace una referencia a su mamá. Este comportamiento refleja el estereotipo común en las películas de *IyV*, donde los hombres del campo suelen ser representados sin vínculos familiares claros y, cuando se muestran familias, estas presentan dinámicas disfuncionales. A menudo se retrata la debilidad o ausencia del padre, mientras que la madre tiene un control excesivo, lo que genera una narrativa distorsionada (Clover, 1992: 125). Esta representación contribuye al estereotipo de que los agresores masculinos actúan debido a traumas infantiles relacionados con la madre o por falta de cuidado materno adecuado, desviando la culpa de los hombres y depositándola en las mujeres. Esto refuerza la tendencia patriarcal de culpar a las mujeres por las acciones violentas de los agresores, perpetuando la cultura de la violación y fomentando idea de siempre responsabilizarnos a nosotras.

Por otro lado, están estrechamente vinculadas con las tres concepciones del delito de violación descritas por Rita Segato. En primer lugar, la violación puede interpretarse como un acto de castigo y venganza (2017: 309 y 310). Martina desafía su rol subordinado al adentrarse sola en el bosque, lo que se percibe como una transgresión a las normas de protección masculina. La idea mal concebida “si no hubieras querido ser violada, no te hubieras expuesto de esa forma”. Esta acción la convierte en un objetivo de agresión, que no solo la somete físicamente, sino que también simboliza una humillación y disciplina pública por su intento de autonomía. La segunda violación intensifica esta dinámica al incluir un acto adicional de humillación, como orinar sobre ella, reforzando aún más el control del agresor.

En segundo lugar, la violación también se puede ver como una forma de agresión y restauración del poder masculino (2017: 310). En la primera violación, el agresor demuestra

su dominio sobre Martina frente a sus subordinados, reafirmando su poder al "poseer" su cuerpo. Sin embargo, el control y la superioridad no sólo es sobre Martina, también sobre el novio, el Patriarcado también va de la relación entre hombre. Rocco "logró" lo que su novio no. Además, al novio lo sometieron directamente.

La segunda violación, perpetrada por Villalobos, se convierte en una revancha contra Rocco, mostrando su superioridad al apropiarse del cuerpo de Martina como una manera de restaurar su propio estatus en lo masculino. El acto de orinar sobre ella se convierte en una declaración de dominio, reforzando su virilidad y reforzando la humillación.

Finalmente, ambas violaciones funcionan como una demostración de abuso de ejercicio de la fuerza y virilidad (2017: 311). Los agresores buscan más que satisfacción sexual; desean demostrar su capacidad de someter y humillar a Martina frente a una audiencia, ya sea real o imaginaria. La brutalidad y humillación infligidas en ambas violaciones actúan como una exhibición de poder y competencia viril, con la segunda violación, en particular, intensificando este acto mediante la acción de orinar sobre la sobreviviente. Este acto refuerza la sensación de dominio y competencia masculina, destacando la crueldad y la necesidad de validar su estatus frente a otros hombres. ¿Quién puede humillar más es el hombre más fuerte?

Venganzas: "Cuando tu carne grite"

Martina lleva a cabo tres actos de venganza, comenzando con el primero en la secuencia titulada 8. *PRIMERA FILA*, donde se enfrenta a Villalobos. En esta secuencia, se mezclan sonidos diegéticos con música extradiegética que va incrementando en intensidad y ritmo conforme Martina se acerca a Villalobos. La música se detiene momentáneamente cuando ella encuentra una sierra eléctrica en una mesa y decide tomarla. Luego, avanza con cuidado, asegurándose de que no haya testigos, imitando el comportamiento de Villalobos durante la violación. La escena alcanza su clímax cuando Martina se coloca lateralmente junto a él, con lágrimas en los ojos, se arrodilla y dice: "Qué privilegio poder ver esto en primera fila", repitiendo las palabras que Villalobos usó cuando violó y mató a su novio. Como menciona Clover (1992: 140), el hecho de que la sobreviviente se convierta en su propia vengadora intensifica el drama; en este caso, es interesante observar cómo Martina no solo busca vengar su propia violación, sino también la de su pareja.

La escena cambia rápidamente a un plano general, mostrando al agresor intentando salir de debajo del automóvil, pero la cámara regresa a un primer plano de Martina mientras

lo asesina con la sierra, acompañada de música extradiegética que intensifica la tensión. El acto no se representa de forma explícita; sólo vemos a Martina mancharse de sangre mientras el sonido de la sierra se entrelaza con sus movimientos temblorosos.

Al concluir el asesinato, la toma mantiene a Martina en cuadro mientras una melodía heroica suena. Ella respira profundamente, mirando hacia adelante para procesar lo ocurrido. Suelta la sierra, observa al agresor, levanta la mirada hacia el cielo y finalmente la fija en él. Este gesto simboliza una catarsis, donde Martina enfrenta y experimenta una liberación emocional tras consumir su venganza.

La secuencia se desarrolla al aire libre en un bosque que evoca el lugar donde Villalobos violó a Martina. Aunque hay una cabaña visible en el fondo, el entorno sigue siendo solitario, simbolizando el ciclo de violencia y el anhelo de Martina por recuperar el control tras haberse sentido indefensa. Esta soledad enfatiza que la sobreviviente se enfrenta sola a los agresores en su búsqueda de justicia.

Martina no planea estrictamente como será su venganza; se encuentra con la sierra mientras se acerca al agresor y decide usarla, lo que representa una inversión de los roles de poder. Al emplear un arma fálica para herir a (penetrar el cuerpo de) su agresor, Martina, de manera simbólica, le hace lo mismo. La cámara, móvil e inestable, junto con planos en perspectiva del *POV* de las y los espectadores, crea una sensación de cercanía e inmediatez, intensificando la experiencia visual y emocional. La iluminación natural, aunque más expuesta que en escenas anteriores, mantiene tonalidades frías que acentúan la atmósfera sombría y tensa.

Las expresiones de Martina, que van desde la rabia durante el enfrentamiento hasta el alivio tras el asesinato, son capturadas con detalle, reflejando su evolución emocional. La melodía victoriosa y empática con la protagonista que acompaña su primer acto de venganza, añade una dimensión emocional, subrayando su sentimiento de triunfo al confrontar a su agresor.

La segunda venganza de Martina está dirigida a Willy, quien, aunque no fue directamente uno de los violadores, sí fue su secuestrador, cómplice y también abusador. Aunque el abuso que ella sufrió no se manifiesta como una violación en sentido estricto, sigue siendo una forma de agresión sexual que causa un daño. Como afirma Brownmiller (1975: 378), cualquier acto sexual forzado debe ser tratado como un delito igualmente grave, ya que lo importante no es la penetración, sino la intención de degradar a la otra persona.

Asimismo, Segato señala que la violación forma parte de una estructura de subordinación que va más allá del acto específico y se inscribe en un marco simbólico más

amplio. En ese sentido, ciertos actos no necesariamente sexuales pueden ser entendidos como emanaciones de ese mismo orden simbólico. Esto implica que el uso y abuso del cuerpo sin consentimiento puede adoptar distintas formas, no siempre evidentes, pero igualmente dañinas (2017: 318). La venganza de Martina no es solo una respuesta a la violación física, sino a un sistema de opresión más amplio que se evidencia en cada abuso de poder, dejando claro que cualquier forma de violación del consentimiento es parte de esa violencia estructural que busca someter y deshumanizar.

La secuencia, titulada 9. *NO SIGA*, comienza con sonidos diegéticos del entorno, acompañados de música extradiegética instrumental que intensifica la tensión. En un primer plano, se muestra el rostro de Willy, que refleja enojo y agitación tras haber asesinado a una mujer. La melodía se intensifica al girar, mientras la cámara adopta una perspectiva *over the shoulder*, observando a Martina de pie, cubierta de sangre oscura. Sostiene una ballesta que apunta hacia Willy, quien se muestra asustado.

Al disparar, la música se acentúa, y el encuadre cambia a un plano medio de Martina, donde se puede ver su mano empapada de sangre. De nuevo, la cámara se posiciona en un *over the shoulder* para capturar el impacto del disparo en el ojo derecho de Willy, mostrando su rostro tambaleante y la sangre que emana. Este momento es especialmente significativo, ya que Willy, como cómplice, no sólo fue testigo, observador del abuso que sufrió Martina, sino que activamente facilitó las violaciones al realizar el secuestro. Este aspecto resuena con la noción de "solidaridad masculina" que menciona Despentes, el pacto patriarcal que perpetúa la violencia contra las mujeres. Tal como señala, se basa en la inferioridad y se manifiesta entre la risa y complicidad (Despentes, 2006: 41) de aquellos que, en lugar de intervenir, se convierten en cómplices de la opresión.

Martina baja lentamente la ballesta, y detrás de ella se observa la frase "NO SIGA →" pintada en la pared, que puede interpretarse como una advertencia de peligro para Willy y un símbolo del deseo de Martina de poner fin a los abusos. Al disparar, actúa en busca de venganza, reflejando la lucha por recuperar su agencia.

El uso de una cámara móvil e inestable, junto con diversos ángulos, crea una sensación de inmediatez y tensión, permitiendo a la y el espectador experimentar la escena desde múltiples perspectivas pero en complicidad con Martina. La profundidad de campo larga proporciona contexto, aunque se reduce en momentos clave, enfocando detalles específicos como el rostro de Willy y el impacto de la ballesta. Las expresiones de Martina están ocultas por la sangre y el cabello, pero en el plano final, su mirada cansada sugiere cansancio.

La tercera y última venganza de Martina se dirige a Rocco, su principal agresor, y termina la película en la secuencia titulada: *10. VOZ FERROZ*. La escena abre con sonidos diegéticos, mientras una música extradiegética de ritmo acelerado empieza a sonar. Rocco aparece en un plano general contrapicado, lavándose las manos en el baño. Al cerrar la llave del agua, un papel se desliza por debajo de la puerta; la música se suaviza, manteniendo un tono de teclado constante. Al leer la carta, dice: "Cuando tu carne grite basta, la venganza desvanecerá la voz feroz," Rocco muestra una expresión de desconcierto.

En ese momento, Martina entra en escena, y la música se intensifica mientras la cámara se eleva para capturarla en un plano medio, apuntando con una pistola. Tras observarlo un instante, dispara cuatro veces, baja el arma y se acerca a él, manteniendo su mirada fija. La música se torna más suave cuando la cámara cambia a un primer plano del rostro de Rocco, distorsionando la imagen a medida que se aleja, hasta que, en un plano general, se revela que Rocco está muerto, recargado contra la pared, con sangre a su alrededor.

La cámara enfoca nuevamente a Martina, quien mantiene su mirada fija en Rocco. Sin dudar, le escupe, replicando el gesto que él realizó después de violarla. Tras unos segundos, se aleja con el arma en mano. Este uso de la pistola representa un giro significativo: mientras Rocco la utilizó para infligir dolor, Martina la emplea para acabar con su vida, revirtiendo así el poder que anteriormente estaba en manos del agresor. El arma, que antes simbolizaba su dominio, se convierte en un medio para que ella retome el control. Esta elección no solo representa un acto de venganza, sino también un momento crucial en el que Martina reclama el poder que le fue arrebatado durante la violación. Al tomar el arma, transforma el objeto en instrumento de venganza. Ojo por ojo.

Además, la secuencia mantiene un movimiento constante de cámara y ofrece diversas perspectivas, incluyendo planos contrapicados y frontales. La venganza se desarrolla en el interior de la cabaña, evocando el entorno donde ocurrió la violación. El espacio, mayormente blanco y bañado en luz natural, contribuye a crear una atmósfera fría y cruda.

Las venganzas de Martina se alinean con las dinámicas de *VyV* que se exploran en obras como *I Spit on Your Grave*. Al igual que Jennifer, quien se venga no por motivos psicológicos profundos, sino como una forma de castigo que se ajusta al crimen, Martina actúa con la misma determinación y enfoque, sin brindar espacio a otras salidas: "no hay circunstancias atenuantes; la ley no está implicada, ni se plantean cuestiones legales; y no hay ninguna preocupación, ni siquiera de boquilla, por las cuestiones morales y éticas." (Clover, 1992: 119).

Martina actúa con una brutalidad que podría parecer “empoderadora”, pero su carácter carece de un entendimiento acerca de las complejidades del trauma y la recuperación. Su venganza, aunque contundente, se presenta de manera casi unidimensional, sin explorar las repercusiones emocionales y psicológicas de sus actos. Desportes señala que los personajes femeninos creados por hombres a menudo no buscan comprender lo que viven y sienten las mujeres; en cambio, reflejan una sensibilidad masculina en cuerpos femeninos, mostrando cómo reaccionarían los ellos ante la violación si estuvieran en el lugar de las mujeres, lo que resulta en un “baño de sangre de una violencia despiadada” (2006: 54).

La historia de Martina, marcada por la violencia, se queda en la superficie, relegando su trauma personal a un segundo plano, mientras la película prioriza a los agresores, presenta largas y brutales escenas de violación en contraste con las breves secuencias de venganza. Además, los pocos diálogos de Martina enfatizan esta falta de profundidad en la personaje. En este sentido, la obra contribuye a una narrativa que, al no profundizar en el sufrimiento de las mujeres, refuerza las dinámicas de poder que busca criticar.

4.2. Legado de la dictadura: *Trauma*

“Unos villanos que no son del presente, si no de otras épocas de la historia de Chile. El contenido es extremo, visceral, estrictamente para mayores de dieciocho años. Pero era la única manera de contar una historia de este tipo”

- Director, Lucio A. Rojas

Argumento de la película: Cuatro mujeres (Catalina Martín, Macarena Carrere, Ximena del Solar y Dominga Bofill) van de paseo a una localidad rural donde son violentamente atacadas por un hombre y su hijo, por lo que deciden tomar venganza. Sin embargo, durante este proceso, descubren que los atacantes están vinculados con el pasado oscuro de Chile: la dictadura.

4.2.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y del director

Trauma es una producción chilena escrita y dirigida por Lucio A. Rojas, cineasta nacido en Santiago. La película se estrenó el 28 de octubre de 2017 en el *Mórbido Film Fest* de México, uno de los festivales de cine más importantes dedicados al género de terror (Cine Chile, 2017). Rojas se inspiró en la brutalidad de la dictadura militar chilena para crear un relato que refleja la crueldad y el sadismo ocurridos durante ese periodo, basándose en casos

documentados de violencia extrema y tortura sexual. Al investigar para el guion, descubrió relatos que sobrepasaban cualquier ficción, como los de mujeres violadas de manera continua y el uso de animales en prácticas de tortura sexual. Entre los métodos más espeluznantes que encontró, se incluía el uso de descargas eléctricas con animales insertos en los cuerpos de las víctimas (Belastegi, 2018).

La producción de *Trauma* fue independiente y financiada de forma privada. Según Rojas, esta es la única manera viable de realizar cine de género en Chile debido a la falta de apoyo estatal para proyectos de este tipo (Terror Weekend, 2017). Este problema también se evidenció en la producción de *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*, lo que refleja una carencia general de respaldo por parte del Estado y otras instituciones en el contexto latinoamericano. Sin embargo, en el caso de *Trauma*, el desafío de obtener apoyo podría ser aún mayor, dado que la película aborda un tema tan sensible y complejo como las atrocidades cometidas durante la dictadura chilena. Muchas personas aún esperan, al menos, una disculpa oficial, lo que podría complicar el acceso a fondos para una obra que retrata tales eventos.

A pesar de estas dificultades y de su violencia explícita, que le impidió participar en algunos festivales internacionales, *Trauma* ha sido exhibida en más de medio centenar de eventos cinematográficos, incluyendo prestigiosos festivales como *Cannes* y *Blood Window Pinamar*. Además, la película fue adquirida por *Amazon Prime* para su distribución en México y Argentina (Luna, 2018).

El estreno nacional de *Trauma* se realizó el 1 de noviembre de 2018 y desde entonces ha sido comparada con otras obras extremas del género, como *A Serbian Film* de Srđjan Spasojević, por su tratamiento explícito de la violencia y el horror (Belastegi, 2018). Directores reconocidos del género, como Paco Plaza y Xavier Gens, han elogiado la estética de la película y la manera en que aborda la violencia política (Luengo, 2019).

Lucio A. Rojas ha tenido una carrera destacada en el cine de terror. Codirigió el largometraje de zombies de bajo presupuesto *Muerte Ciega* (2012), y más tarde lanzó *Perfidia* (2014). Su película *Sendero* (2015) fue la primera película de terror chilena en ser adquirida por *Netflix* a nivel mundial (Artsploitation Films, 2018). Posteriormente, Rojas exploró el género de horror biológico con la antología *III. Final Contagium* (2020), una coproducción entre Chile, Alemania e Italia, y la antología chilena de horror y fantasía *Apps*, que fue presentada en el Festival de *Cine Fantástico de Sitges* (Cine Chile, 2020). Más recientemente, trabajó en *Basement Games*, una coproducción entre Chile y Alemania basada en una novela de Simone Trojahn. Esta película sigue la historia de una chica italiana que, tras recorrer el sur de Chile, es secuestrada por dos hermanos que viven en la ruralidad

(Moyano, 2023), evidenciando así el interés de este director por el cine de explotación y los contextos rurales chilenos.

4.2.2. Sistematización del análisis filmico de *Trauma*

Pesadilla

La transformación de Andrea en este filme se desarrolla a través de un montaje narrativo lógico y estructura cronológica, revelando una progresión temporal desde el pasado hacia el presente³⁰. A diferencia de las demás películas analizadas en este trabajo, *Trauma* no comienza con una secuencia que introduce a la personaje principal. En su lugar, la narrativa arranca con una escena que presenta a Juan, el agresor en su juventud, coaccionado por un agente de la dictadura chilena, posiblemente un miembro de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA³¹), para cometer actos de violencia sexual contra su madre, tanto en vida como después de su muerte. Esta secuencia es seguida por otra que contrasta, mostrando a Camila y Julia teniendo relaciones sexuales de forma explícita. Es precisamente hasta la secuencia que he denominado *18. HERMANITA*³² (véase en [18. HERMANITA.mp4](#) o en Código QR 18), que se introduce a Andrea.

Código QR 18.



Nota. Código generado para ver la secuencia *18. HERMANITA*.

La secuencia se desarrolla a través de un primer plano móvil que enfoca las manos de Andrea, manteniendo su *POV*, mientras una música extradiegética en tono genológico y sonidos de avión introducen un ambiente tenso. En un plano general, Camila aparece arrodillada de espaldas, momento en que Andrea la llama por su nombre. La cámara avanza mediante cortes abruptos y destellos blancos, acompañados de sonidos que simulan flashes fotográficos, acentuando la naturaleza onírica de la escena. Andrea pregunta: "Hermanita,

³⁰ A pesar de ello, la película no sigue una cronología lineal, ya que a lo largo de la trama se presentan diversos *flashbacks* que remiten al pasado, específicamente a la época de la dictadura.

³¹ La DINA (Dirección Nacional de Inteligencia) fue creada en 1974 por el Decreto Ley N° 521, dependiendo directamente de la Junta de Gobierno. Su misión era recopilar información para formular políticas y medidas de seguridad nacional. En 1977, fue reemplazada por la CNI (Continuación Nacional de Inteligencia), que continuó su labor represiva. Ambas agencias fueron responsables de identificar y eliminar opositores al régimen militar de Pinochet, utilizando tácticas brutales como la detención arbitraria y la tortura. Estaban dirigidas por altos oficiales militares, con Manuel Contreras como uno de los líderes más destacados y controvertidos (Tagle, 2018: 285 y 297).

³² La secuencia inicial que va del minuto 12:26 - 14:24, la he titulado *18. HERMANITA*.

¿qué pasa?", mientras Camila le entrega un ave muerta. Un primer plano revela el rostro de Camila, lleno de lágrimas y sollozos, mientras el ave es consumida por el fuego en las manos de Andrea, quien muestra una expresión de temor.

El ave, me parece un símbolo del destino de las otras personajes, reforzado por el comentario de Andrea en la cabaña: "Siempre se muere alguno", en referencia a las aves que observan. La visión de la luz al final del túnel anticipa el final, mientras la música se intensifica y se fusiona con un sonido distorsionado, como viento a gran velocidad. El entorno gris y en ruinas prefigura el lugar donde más adelante se llevará a cabo la venganza, el sitio donde viven los agresores y que además fue el espacio utilizado para torturas durante la dictadura chilena.

Es relevante destacar el papel de Camila como guía, pues ella señala la luz al final del túnel ya que es quien tras haber sido violada, dice haber perdido el miedo y afirma: "A mí ya me mataron", lo que indica su disposición a enfrentar y detener al agresor. Es ella quien dirige el camino hacia la venganza, culminando en la realización de este plan por parte de Andrea.

El uso de efectos visuales, como el efecto gaussiano³³, refuerza la atmósfera de sueño y la fragilidad de la experiencia. El vestuario también juega un papel clave, Camila, usa un uniforme escolar, resaltando la percepción por parte de Andrea, quien ve a su hermana como una figura indefensa, por lo que genera un impulso protector y constante preocupación por su bienestar a lo largo de la película. Por otro lado, Andrea, vestida con una camiseta gris y pantalones negros, refleja una transición emocional desde el desconcierto hacia la resolución, preparándola para la inevitable confrontación final.

La secuencia continúa con un primer plano que retoma la posición final del rostro de Andrea en la escena anterior, facilitando una transición fluida. Andrea abre los ojos, despertando del sueño. Su rostro, ligeramente mojado de sudor, evidencia el impacto emocional de la pesadilla. La cámara se desplaza lentamente hasta ubicarse en una posición horizontal mientras Andrea gira la cabeza para ver el reloj sobre su buró y luego regresa la mirada al techo. Un plano medio captura su rostro y pecho, destacando el ritmo pausado de su respiración, lo que subraya su estado de inquietud. El *POV* se mantiene desde la perspectiva de las y los espectadores, lo que crea una conexión íntima con Andrea, quien es observada tanto de frente como de lado. Este enfoque permite que comparta su sentir tras el despertar.

³³ El concepto del desenfoque gaussiano toma su nombre del matemático Friedrich Gauss y se refiere a la aplicación de una función matemática a una imagen con el fin de difuminarla. El fotógrafo lo describe como "si se extendiera un velo translúcido sobre la imagen, suavizando todo" (Waltz y González, s/f).

El diseño sonoro utiliza elementos naturales, como el sonido de pájaros, creando un ambiente sereno que contrasta con la tensión interna de Andrea. La puesta en escena ocurre en su habitación, decorada en tonos blancos y minimalistas, con un buró que contiene libros, tejidos, un reloj y una foto de ella y Camila, subrayando la importancia de su vínculo. El maquillaje es natural, reflejando un momento íntimo y reciente de despertar. La expresión de preocupación de Andrea transmite la inquietud persistente, revelando que el sueño no ha sido solo una visión pasajera, sino una extensión de su angustia interior y al mismo tiempo una premonición.

La escena siguiente muestra a Camila y Julia durmiendo abrazadas, desnudas. La acción transcurre en su recámara, un espacio íntimo y romántico decorado con tonos rosas y blancos, pétalos de flores y velas, elementos de la puesta en escena que refuerzan la sensualidad y la conexión emocional entre ellas, destacando la intimidad compartida la noche anterior. El sonido de la alarma de un celular las despierta, y una toma cenital revela a ambas desnudas en la cama. Julia apaga la alarma y le dice a Camila: "Ya van a llegar", antes de besarla. Luego, la cámara sigue a Camila mientras abre la puerta a su prima Magdalena, y tras una pequeña conversación comenta: "Oye, bajemos, Andrea debe estar histérica", lo que sugiere una percepción que tienen de Andrea como una figura de autoridad o liderazgo dentro del grupo.

La última secuencia comienza con un plano general de un automóvil rojo, en el que Andrea conduce y Magdalena es copiloto. Camila se acerca para saludar a su hermana, quien sonríe, pero su expresión cambia a desagrado cuando Julia se une al grupo. Esta interacción se acompaña de primeros planos de cada personaje, creando un dinamismo visual y un campo contra campo que enfatiza sus reacciones individuales. La evidente expresión de disgusto en el rostro de Andrea al arrancar el automóvil sugiere tensiones no verbalizadas dentro del grupo, añadiendo complejidad a sus relaciones y dejando entrever posibles conflictos futuros. Este descontento parece derivar de la percepción hacia Camila como una figura vulnerable que necesita protección, lo que lleva a Andrea a sentirse responsable de cuidar y velar por su bienestar. Así, se presenta a la protagonista como la hermana mayor y una autoridad dentro del grupo, un rol evidenciado tanto por su responsabilidad al manejar el automóvil como por su iniciativa en las conversaciones.

Posteriormente, la secuencia de violación es: *19. ENTRE TUS MANOS*³⁴ (véase en [19. ENTRE TUS MANOS.mp4](#) o en Código QR 19).

³⁴ La secuencia de violación que va del minuto 42:25 - 52:02, la he titulado *19. ENTRE TUS MANOS*.

Código QR 19.



Nota. Código generado para ver la secuencia 19. *ENTRE TUS MANOS*.

Es fundamental señalar que, aunque Andrea no es violada, sí sufre abuso sexual a través de tocamientos por parte de Juan y se ve obligada a presenciar las violaciones que son brutalmente explícitas y prolongadas, ante las cuales se encuentra impotente. Este contexto revela un estado de temor generalizado entre las cuatro mujeres, siendo Andrea la única que verbaliza su resistencia, intentando persuadir a los agresores para que abandonen la cabaña. En particular, ella parece estar en un estado de *shock*, limitándose a llorar mientras observa lo que sucede, lo que añade una capa adicional de tragedia y vulnerabilidad a su personaje.

Aquí las dos venganzas se ven en las secuencias 20. *MARIO*³⁵ (véase en [20. MARIO.mp4](#) o en Código QR 20) y 21. *JUAN*³⁶ (véase en [21. JUAN.mp4](#) o en Código QR 21).

Código QR 20.



Nota. Código generado para ver la secuencia 20. *MARIO*.

Código QR 21.



Nota. Código generado para ver la secuencia 21. *JUAN*.

La primera venganza se dirige contra Mario y se lleva a cabo mediante el recurso de la seducción, aunque no es Andrea quien lo hace. Junto con Camila y Julia logran atacarlo; sin embargo, es Andrea quien, en un intento por defender a su hermana, utiliza una piedra para causarle la muerte al destrozarle los genitales. En la segunda venganza, que tiene como objetivo a Juan, se realiza exclusivamente por parte de Andrea, dado que todas las demás han muerto. Durante este asesinato, ella le destroza el rostro con ácido, pero también enfrenta consecuencias, ya que una salpicadura del químico afecta parte de su propio rostro. Esta representación desafía el estereotipo clásico que sugiere que usualmente es un hombre quien venga la violación ocurrida a una mujer cercana.

La transformación de Andrea en la figura de la *Rape-Revenge Girl* presenta una complejidad notable. Aunque es Camila quien inicialmente plantea la idea de la venganza, Andrea se convierte en la vengadora, al ser la última sobreviviente. Sin embargo, su

³⁵ La primera secuencia de venganza que va del minuto 01:29:06 - 01:30:19, la he titulado 20. *MARIO*.

³⁶ La segunda secuencia de venganza que va del minuto 01:37:09 - 01:39:46, la he titulado 21. *JUAN*.

desarrollo no encaja completamente en el estereotipo clásico de este arquetipo. Las mujeres que han sufrido abusos en la historia parecen estar de alguna forma condenadas, lo que refleja las expectativas punitivas de este tipo de narrativas. Además, dos de las sobrevivientes son lesbianas, lo que las posiciona fuera de la hegemonía heterosexual y de los roles tradicionales de género. Este tipo de dinámica coloca a la narrativa dentro de lo que he categorizado como el Viaje Híbrido de la *Rape-Revenge Girl*.

El mito de que los violadores son generalmente desconocidos para las sobrevivientes y que los ataques ocurren en lugares solitarios ha sido uno de los más persistentes, y no es la excepción en esta película. Estudios revelan, pese a esto, que muchas agresiones sexuales son perpetradas por conocidos, lo que complica la percepción de las consecuencias del trauma. Frese, Moya y Megías citados por Mónica Romero (2009) explican que estas creencias erróneas también afectan la percepción del impacto psicológico en las sobrevivientes, atribuyéndose menores consecuencias traumáticas cuando el agresor es un conocido o familiar. Esta falsa percepción refuerza estereotipos sociales que minimizan el daño sufrido en estas circunstancias. Además, la atribución de culpa a la sobreviviente es aún mayor cuando esta no se ajusta a los roles tradicionales de género. Las mujeres que no cumplen con las expectativas convencionales de “respeto”, a menudo vinculadas a atuendos o comportamientos no tradicionales, son más propensas a ser vistas como culpables de su propio abuso (2009: 49). Este juicio social hacia las sobrevivientes refuerza una doble opresión, en la que el género y la sexualidad juegan un papel crucial, especialmente en narrativas donde se presentan personajes femeninos que desafían las normas establecidas, como es el caso de estas personajes.

Aquí me parece que es relevante mencionar las palabras del director sobre sus personajes femeninos:

Suelo tener protagonistas mujeres porque me resulta más fácil trabajar con ellas. Mi entorno social es predominantemente femenino, por lo que conozco bien la mentalidad femenina. Cuando estaba escribiendo, ya tenía en mente a las actrices que interpretarían a los personajes, lo cual ayudó a pulir el guion. Analizamos varias escenas, en particular las que tratan sobre el impacto de la violencia sexual. Quería asegurarme de que las reacciones de las actrices fueran realistas, ya que no quería ridiculizar un tema tan complejo como la violación. Por eso, la película es cruda, porque el tema lo exige (Cerebrin, 2018).

Es notable la contradicción en la afirmación del director de "conocer muy bien la mentalidad femenina" al mismo tiempo que opta por representar escenas explícitas y crueles sobre un tema tan delicado como la violación. Esto genera una contradicción que merece ser discutida.

Linda Williams también destaca este fenómeno al observar que las mujeres a menudo rechazan identificarse con las protagonistas que sufren violaciones, mutilaciones o asesinatos en el cine de terror (1984: 83). Este rechazo se debe, en gran parte, a que el género ha sido estructurado desde una perspectiva masculina, lo que dificulta que las mujeres se vean reflejadas en esas representaciones. La construcción del cine de terror a través de una lente masculina refuerza la idea de "no agencia" de las mujeres, presentándolas como meros objetos de violencia, en lugar de explorar su resistencia o subjetividad.

Al abordar estas dinámicas, es esencial considerar cómo el cine no sólo refleja, sino que también moldea las percepciones culturales sobre el género y la violencia. La representación de *La Mujer* en estas narrativas revela no solo una falta de comprensión de sus realidades, sino también una perpetuación de estereotipos que minimizan su agencia y resistencia frente a la violencia.

La contradicción entre la afirmación del director y lo que muestra en pantalla es evidente. Si bien él busca representar a mujeres con las que se siente cómodo trabajando, la crudeza y brutalidad de las escenas pueden interpretarse como una extensión de la visión masculina que ha dominado el género. Esto resalta la necesidad de abrir espacio a otras perspectivas y narrativas donde las mujeres tengan más con qué identificarse.

La representación de la violencia sexual en el cine debe manejarse con gran sensibilidad, evitando perpetuar visiones simplistas o insensibles sobre una experiencia tan dolorosa y multifacética. Creo que la posible solución podríamos encontrarla en la teoría de Annette Kuhn, quien sugiere que una respuesta feminista ante este cine hegemónico implica la elaboración de representaciones alternativas que incluyan personajes femeninos más "fuertes", liberándolos de roles tradicionales como víctimas o meros objetos de deseo masculino (1991: 20 y 21). Esta perspectiva no solo enriquece el discurso cinematográfico, sino que también ofrece un camino hacia representaciones otras.

Finalmente, pese a lograr las venganzas, en el desenlace trágico de la película vemos que Andrea se encuentra sola, cansada y con la mirada perdida, tomando la decisión de acercarse a una cuna donde yace un bebé. Apuntándole directamente con un arma pronuncia las palabras: "Todo va a ser igual", denotando la preocupación de que los ciclos de violencia y opresión persistan y se transmitan de una generación a otra, tal como ocurrió con la transmisión de la violencia de los militares hacia Juan y, posteriormente, de este hacia su hijo

Mario. Sin embargo, la llegada de los policías interrumpió el momento matándola a disparos. Este final conlleva implicaciones profundas sobre la naturaleza cíclica y arraigada de la violencia en la sociedad, así como sobre la incapacidad de detener su perpetuación, incluso a costa de la vida de quienes intentan romper con este ciclo.

La muerte de Andrea a manos de los policías, subraya la ironía y la amargura de la situación. A pesar de su intento por detener el ciclo de violencia, termina siendo víctima de la misma violencia institucional que pretendía combatir. Esta conclusión sugiere una crítica profunda sobre la incapacidad del sistema para ofrecer protección y justicia a las sobrevivientes de violación, pero también de todas aquellas víctimas de la dictadura.

En última instancia, Andrea puede ser una metáfora del enojo y la venganza acumulados de todas las personas que fueron víctimas, directas e indirectas, de la dictadura militar chilena. Su transformación de protectora a vengadora refleja el proceso de retribución de aquellas personas que sufrieron las atrocidades y violaciones de derechos humanos durante ese período de la historia de Chile. Andrea encarna el deseo de reparación y la necesidad de poner fin al ciclo de violencia y opresión que ha afectado a tantas personas en el país. Sus acciones extremas contra los agresores representan una expresión visceral de la ira y la indignación acumuladas frente a la impunidad y la injusticia.

Su muerte puede interpretarse como un recordatorio de la continua lucha y resistencia contra las fuerzas de represión y violencia institucional en Chile. Su sacrificio simboliza la persistencia de la memoria y la lucha por la verdad, la justicia y la dignidad de todas las víctimas de la dictadura militar. En última instancia, Andrea se convierte en un símbolo de la determinación y la resistencia del pueblo chileno en su búsqueda de justicia y libertad, pero su trágico destino también señala las limitaciones y las injusticias inherentes a la sociedad en la que vive.

Violación: “Baila”

La película presenta varias escenas de violación que profundizan en la deshumanización de los personajes. Desde el inicio, se revela el trauma de Juan, obligado por los militares a abusar de su madre, un acto que establece el ciclo de violencia que define su vida. Más adelante, es coaccionado nuevamente, esta vez para abusar de un bebé.

Un aspecto perturbador es el trato que Juan da a su hijo, a quien fuerza a comportarse como un animal, ladrando y caminando a cuatro patas. En una escena especialmente inquietante, lo llama silbando y le ordena practicarle sexo oral frente a su madre, quien

también se sugiere ha sido sobreviviente de abuso y además es su hermana. Esta dinámica familiar, marcada por la degradación y el incesto, añade una dimensión de horror a la narrativa, subrayando cómo la violencia se hereda y perpetúa en el entorno familiar.

La secuencia de violación, analizada bajo el título *19. Entre tus manos*, comienza con una atmósfera sonora en la que la música extradiegética es apenas perceptible, permitiendo que predomine el sonido ambiental de la escena. La secuencia inicia con la apertura lenta de una puerta de madera, revelando a Juan en primer plano. Su apariencia física y actitud remiten al arquetipo del hombre rural que Carol Clover describe, en el que los personajes del campo se presentan como figuras marginales y descuidadas, carentes de las normas de higiene y comportamiento, detalles que simbolizan no sólo la pobreza material, sino también su posición fuera del alcance de la ley y las convenciones sociales, lo salvaje (1992: 125 y 126) como también es el caso de los personajes de *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*.

Este estereotipo de lo rural, encarnado por Juan, se refuerza visualmente con su serenidad amenazante mientras observa a las chicas, en contraste con el plano medio de las cuatro mujeres, cuyas expresiones son de miedo. La cámara vuelve a centrarse en Juan cuando la puerta se cierra, y Mario, su hijo, toma las llaves con una mirada intensa que advierte la imposibilidad de escape. Este intercambio simboliza la jerarquía y dominación entre los personajes, destacada por la diferencia física entre Juan, corpulento y amenazante, y Mario, más delgado y sumiso, quien actúa como extensión de su poder. La descripción de Clover sobre los habitantes del campo en el cine de terror no solo alude a su deshumanización visual, sino también a la manera en que su marginalidad los convierte en perpetradores de violencia extrema, como lo ejemplifica esta secuencia.

La escena se desarrolla con una tensión creciente mientras ambos hombres se mueven lentamente hacia la sala y se sientan en un sofá. Juan saca una botella de licor y la coloca en el suelo, iniciando una conversación cargada de incomodidad. La secuencia utiliza un montaje de campo y contracampo, alternando entre las chicas y los agresores para generar dinamismo y resaltar el peligro. Andrea, intentando mantener el control de la situación, dice: “Ustedes no pueden entrar así. Mire, agradezco que nos haya ayudado hoy, pero estamos en una fiesta privada, usted no...”. Sin embargo, es interrumpida por la risa de Juan, quien saca una pistola y la coloca entre sus piernas simbolizando ser su pene, un gesto fálico, mientras Mario, a su lado, pasa un cuchillo por sus labios, observándolas con una expresión perturbadora. Este uso de objetos y gestos fálicos no es casual; simboliza el poder de la dominación masculina, donde los cuerpos de las mujeres son tratados como territorio de conquista. La pistola y el cuchillo no solo representan la violencia física que está por

desatarse, sino también una demostración de control total sobre las mujeres, reforzando la atmósfera de terror y sumisión.

La escena resalta este tipo de abuso que Rita Segato denomina como “violación cruenta”, que es particularmente cometida por desconocidos o en situaciones donde la persuasión juega un papel mínimo, se percibe con mayor facilidad como un delito claro y directo. En esta forma de violación, la fuerza o la amenaza de su uso es el medio principal para llevar a cabo el acto, dejando poco espacio para ambigüedades sobre la naturaleza del crimen. La posibilidad de violencia física y de muerte está siempre presente, lo que la convierte en una representación cruda del poder masculino sobre el cuerpo femenino (2017: 299). A través de este tipo de violación, la película subraya una de las formas más evidentes y reconocibles de violencia contra las mujeres, que si bien es menos común que otras formas más sutiles o domésticas, sigue siendo vista como la expresión más extrema y visible del dominio masculino.

Andrea, en un intento desesperado, ofrece dinero a Juan para que se vayan, quién ignora su propuesta y se enfoca en Julia, exigiéndole que continúe bailando. Julia, que estaba parcialmente desnuda desde la llegada de los agresores, se resiste. Ante la falta de respuesta, Juan se enfurece y la música se intensifica mientras la violencia aumenta. La toma del pelo, la hace arrodillarse y la insulta: “¿Tiene penita, la tetoncita?”. Luego, la golpea y la arroja al suelo, dándole dos patadas. A continuación, le ordena que se levante con un gesto de la mano y regresa al sillón, abriendo una botella de licor que le pasa a su hijo. La música disminuye gradualmente hasta desaparecer por completo, dejando el resto de la escena sin acompañamiento sonoro, lo que acentúa el ambiente de agresión.

En un encuadre *over the shoulder*, la cámara muestra a Julia desde atrás, desde su perspectiva, mientras los dos hombres la observaban fijamente. En este momento, Mario, con un cuchillo en la mano, empieza a aplaudir y entona la canción "Entre tus manos pongo yo mi vida, Señor...". Esta alabanza católica, escrita por Ray Repp (Musixmatch s/f), resuena de manera inquietante en el contexto violento. La letra, que habla de entrega y confianza en una entidad divina, enfatiza la paradoja entre la fe y el abuso, como el gobierno de Pinochet, ultracatólico. Ya que la metáfora del sacrificio y renacimiento espiritual, representada en la canción, contrasta con el escenario de abuso que se desarrolla frente a la audiencia. El estribillo "Hay que morir para vivir" subraya la idea cristiana del sacrificio para alcanzar una vida eterna, una noción que aquí se pervierte al estar contextualizada en un acto de violencia física y psicológica.

El uso de esta canción en la escena no solo añade una capa perturbadora, sino que invita a reflexionar sobre la relación compleja entre la Iglesia Católica y la dictadura chilena. Durante el régimen de Pinochet, la Iglesia fue instrumentalizada por el gobierno para legitimar su poder, y algunos miembros del clero llegaron a percibir a Pinochet como un salvador en tiempos de crisis, respaldando sus políticas represivas. A pesar de esta colaboración, otros sectores de la Iglesia Católica en Chile denunciaron los abusos cometidos durante la dictadura, luchando activamente por los derechos humanos y enfrentándose a la represión del régimen (Sampson, 2021: 76-82). Esta dualidad en la respuesta de la Iglesia refleja una institución dividida, donde algunos líderes religiosos colaboraron con el gobierno, mientras que otros se convirtieron en críticos y defensores de la justicia social.

En este contexto, la canción "Entre tus manos" resuena como un símbolo que puede leerse desde dos perspectivas: por un lado, Mario podría representar la complicidad de ciertos sectores de la Iglesia con la dictadura, simbolizada por Juan, quien ejerce el control absoluto en la escena. Por otro lado, también podría interpretarse como una crítica a la Iglesia, que, a pesar de su rol en algunos casos de resistencia, fue testigo y, en ciertos momentos, cómplice de la violencia del régimen. La alabanza, usada en un contexto de tortura psicológica y física, carga con una ironía amarga, ya que algunos miembros del clero fueron víctimas de la persecución y tortura durante ese período (Sampson, 2021:77). La elección de esta canción en la escena, por lo tanto, añade una complejidad simbólica que refleja tanto la instrumentalización de la religión como su capacidad de resistencia frente a la opresión, dependiendo del sector que la representara.

Al utilizar una canción religiosa para acompañar una escena de violación, se crea un contraste perturbador entre la serenidad espiritual sugerida por la música y la brutalidad de las acciones representadas. Este contraste subraya la ironía y discordancia entre lo sagrado y lo profano, especialmente cuando la música, que evoca devoción, acompaña la escena en la que dos hombres violentan a cuatro mujeres. Durante el abuso, las mujeres son humilladas y sexualmente agredidas, mientras la música añade una capa de crítica hacia el uso y abuso de la religión como justificación de la violencia, un recurso utilizado en muchas narrativas.

La violencia en la escena va en aumento. A medida que los diálogos se intensifican, la música queda en segundo plano hasta desaparecer cuando Juan, molesto por la resistencia de Julia, se enfoca en Camila. La cámara emula el *POV* de Andrea, quien intenta intervenir y es golpeada, quedando semi-inconsciente en el suelo. Esta transición se refleja tanto en la distorsión visual como auditiva, representando la desconexión sensorial de Andrea, marcada por un pitido que simboliza el aturdimiento tras el golpe.

El uso de planos inestables y primeros planos acentúa la brutalidad de la escena, en la que Juan obliga a Julia a presenciar la violación de Camila, mientras Mario abusa de Magdalena de forma sádica, llegando incluso a arrancarle un pedazo de piel de la mejilla con los dientes. Esta intensificación de la violencia en pantalla refuerza el poder físico y psicológico de los agresores sobre sus víctimas, subrayando la dinámica de dominación que es central en este tipo de actos. La violencia sexual en grupo, como ocurre en esta escena, no solo refleja una ventaja física indiscutible de los perpetradores, sino que, como señala Brownmiller, simboliza la conquista masculina sobre la mujer, despojándola de cualquier posibilidad de resistencia igualitaria. La violación grupal evidencia la brutalidad intencionada y la camaradería entre los agresores, quienes buscan no solo someter físicamente a la víctima, sino también humillarla a través de una agresión masiva que refuerza la ideología masculina de poder sobre el cuerpo femenino (1975: 187).

El momento más extremo de la secuencia llega cuando ambos hombres violan simultáneamente a las mujeres, un contraste perturbador entre las expresiones de placer de los agresores y el dolor de ellas, incapaces de defenderse. Juan, al forzar a Camila a introducirse su propia blusa en la boca, intensifica aún más el horror de la situación, en la que la deshumanización y el control total sobre el cuerpo femenino quedan retratados de manera cruda. La escena, por tanto, no solo es una representación de la violencia física, sino también de la violencia psicológica que busca anular completamente la voluntad y la identidad de las sobrevivientes.

Mientras tanto, Mario, con gemidos cada vez más fuertes que reflejan su excitación, rasga la ropa de Magdalena con mayor agresividad y aumenta la velocidad de la penetración. La escena se vuelve más perturbadora cuando Mario cambia de posición e introduce su pene en la boca de Magdalena, emitiendo sonidos de satisfacción hasta que ella vomita el semen. Esta representación explícita de la violencia sexual resuena con las ideas planteadas por Brownmiller, quien sostiene que la agresión sexual no se limita a la penetración vaginal forzada, aunque históricamente ha tenido connotaciones políticas, la invasión puede producirse a través de otros orificios, como la boca o el recto, y que el pene, aunque es el arma más utilizada por los violadores, no es su única herramienta de dominación. Otros objetos o partes del cuerpo son utilizados para perpetuar esta violencia, lo que demuestra que la penetración oral o anal no es una “violación menor”, sino una invasión igualmente devastadora del cuerpo y la mente (1975: 378).

Juan también intensifica su excitación, golpeando a Camila en la cara y metiendo los dedos en su boca mientras aumenta la intensidad de la penetración, hasta que finalmente su

cuerpo cae sobre el de ella como símbolo de eyaculación, al igual que sucede en *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!* Al incorporar estos elementos, la escena muestra cómo la violación se utiliza como un acto de poder y humillación extrema, lo que convierte la violencia sexual en un arma de sometimiento que trasciende el acto físico para convertirse en una invasión total del ser.

El sonido diegético enfatiza cada acto violento, desde los gritos y llantos de las mujeres hasta los sonidos corporales y el choque de las pelvis. La puesta en escena en la cabaña, un lugar que inicialmente parecía seguro para las sobrevivientes puesto que les pertenece a ellas, no fue impedimento para que los agresores pudieran entrar porque al final, como nos muestran en toda la película, ellos son dueños de todo el territorio. La policía sabe de las acciones atroces que comete Juan pero nadie interviene por el miedo. Además, aquí se repite lo que en *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!* acerca de la teoría de Carol Clover sobre la pelea entre los habitantes de la ruralidad y los de la ciudad. La diferencia es que en esta ocasión no llevan a la sobreviviente a ningún lugar, son abusadas en un sitio que consideraban seguro al pertenecer a su familia. Esta casa refleja un entorno de estatus económico alto, evidenciado por la calidad de la madera, los muebles y la iluminación cálida. Sin embargo, se muestra que hoy no hay ningún lugar seguro como en la dictadura.

La violencia se agrava no solo por los actos físicos, sino también por la representación de los agresores como hombres de la ruralidad, monstruos trastornados mentalmente por traumas heredados, en este caso, de la dictadura militar chilena. La crítica aquí no es solo a la violencia sexual, sino también a la estigmatización de ciertos grupos sociales, donde "el Patriarcado desbocado" se refleja en las dinámicas familiares rurales (Clover, 1992: 125).

En cuanto a las expresiones faciales de las sobrevivientes reflejan miedo, dolor y, al final, una desconexión emocional, mientras que los agresores muestran placer y burla, reforzando la crueldad de sus actos. El vestuario también juega un papel importante, ya que, a excepción de Julia, las sobrevivientes terminan desnudas, simbolizando su total vulnerabilidad ante el poder masculino. Esta escena culmina con una imagen perturbadora: en un primer plano de ambos rostros, Juan acerca su cara a la de Andrea y le dice: "Mañana, nos vamos de paseo", para luego lamerle parte del rostro. Pasando a otro primer plano de los agresores, agotados mientras se besan, lo que añade una capa adicional de horror y simboliza la total deshumanización de las sobrevivientes, mientras se muestra un primer plano del pedazo de piel arrancado a Magdalena, un símbolo final de la brutalidad extrema infligida.

En esta película, la representación de la violación se relaciona con dos concepciones del delito de violación de Rita Segato. Por un lado, se puede interpretar como un acto de

castigo o venganza dirigido a una mujer genérica que transgrede su posición subordinada (2017: 309). Por otro lado, la violación también se presenta como una demostración de fuerza y virilidad ante un grupo de pares. Este acto busca validar la competencia sexual y la fuerza física del agresor, asegurando su estatus dentro de la comunidad masculina (Segato, 2017: 311). La intersección de estos dos aspectos subraya no solo la violencia inherente a la violación, si no también su función como herramienta de dominación y reafirmación de la masculinidad. La forma en que se representan estos elementos en la narrativa cinematográfica no solo refleja actitudes culturales hacia la violencia de género, sino que también plantea cuestionamientos sobre la construcción de la identidad masculina y su relación con la violación.

Venganzas: “Todo va a ser igual”

La dinámica de la venganza en esta película presenta una variación interesante. Andrea busca la ayuda de dos policías, uno de los cuales se muestra inicialmente renuente. Sin embargo, el otro, nuevo y desconocedor de la situación, decide colaborar. En el trayecto, encuentran a un hombre que les informa que Juan ha secuestrado a su hija, La Yoya. Deciden ayudarlo, pero Juan ataca matando a los hombres, dejando herido al policía novato. Ante esta situación, Camila propone rescatar a La Yoya y acabar con los agresores. Aunque Julia y Andrea dudan al principio, finalmente aceptan con el apoyo del policía sobreviviente.

Camila emerge como una figura que guía a las demás hacia la venganza, aunque no sea ella quien la ejecute finalmente. La primera secuencia de venganza titulada *20. MARIO* inicia acompañada por una banda sonora extradiegética con tono genológico que enfatiza la tensión. La escena comienza con un plano general en plano holandés, donde vemos a Andrea y Julia llevando a Camila, herida, mientras Mario entra en escena. Se emplea el campo y contracampo para generar dinamismo, y cuando Mario dispara al techo, las chicas reaccionan con miedo. A partir de ahí, Mario golpea a Andrea con una herramienta metálica, lo que intensifica la violencia de la escena.

La secuencia avanza con Mario enfrentando a Camila, pero Julia interviene, intentando detenerlo. Sin embargo, él logra dominarla y la lanza por una ventana. Julia cae varios pisos y queda inconsciente. Mario regresa para atacar a Camila, pero Andrea interviene apuñalándolo en el talón. Este momento de vulnerabilidad permite a Andrea tomar control de la situación: con un bloque de concreto, ataca brutalmente a Mario, golpeando sus

piernas y zona genital. El cierre abrupto de la música coincide con el último golpe, simbolizando una catarsis emocional tanto para las sobrevivientes como para la audiencia.

Esta primera venganza puede interpretarse como un acto de justicia simbólica, donde las sobrevivientes recuperan el control y castigan proporcionalmente al agresor. La violencia extrema contra Mario es una respuesta simbólica a sus crímenes, particularmente en referencia al abuso sufrido por Magdalena. El ataque a su zona genital puede verse como una castración simbólica, reforzada por el *insert* que muestra su cremallera manchada de sangre. Este detalle visual subraya el carácter definitivo de la venganza.

El escenario de la secuencia, un pasillo en ruinas que alguna vez fue un centro de detención y tortura de la DINA, añade una capa de simbolismo. La desolación del espacio, con estructuras deterioradas e iluminación azulada, refuerza la sensación de frío y vacío emocional. El ritmo rápido de los cortes y los movimientos inestables de la cámara intensifican la tensión y reflejan la desesperación de las protagonistas. El vestuario y maquillaje son mínimos, resaltando el sudor y la sangre como elementos clave que refuerzan la brutalidad y el realismo de la escena.

Finalmente, el espacio y la atmósfera, combinados con el uso del color y los movimientos de cámara, refuerzan el simbolismo de la escena, donde la venganza se convierte en un acto necesario para restaurar el equilibrio emocional de las protagonistas frente a la impunidad de los agresores.

La segunda venganza ocurre poco después, en la secuencia titulada 21. *JUAN*. La música extradiegética inicial, de tono genológico, crea suspenso mientras la cámara sigue, desde el *POV* de Andrea, un rastro de sangre hasta revelar la silueta de Camila quien en un plano se muestra con el corazón fuera del pecho, intensificando tanto la música como la tensión. Luego, la cámara adopta el *POV* de las y los espectadores para ver la conmoción de Andrea antes de que sea golpeada por Juan. Durante la pelea, los sonidos diegéticos de gritos y disparos se entrelazan con la música, mientras el enfrentamiento se muestra a través de planos y contraplanos, brevemente interrumpidos por un *insert* de botellas de ácido perclórico, elemento que anticipa el desenlace.

Andrea dispara a las botellas, liberando el ácido que quema a Juan y parcialmente a ella, afectando su rostro. Mientras Juan agoniza en el suelo, Andrea se ve en un espejo antiguo y sucio, gritando al observar cómo su rostro se desfigura. Un primer plano revela a Juan completamente quemado y muerto. La música, que regresa al tono de las teclas de piano del inicio, se mezcla con los sollozos de Andrea mientras abraza a Camila, sumida en el dolor.

La puesta en escena sitúa nuevamente la acción en un escenario de ruinas, un antiguo centro de detención con un espacio más amplio. Al matar a Juan en este espacio, Andrea está vengando no solo a su hermana, sino también a todas las víctimas y sobrevivientes de la opresión, cerrando simbólicamente un ciclo de dolor histórico. La iluminación cálida de tonos amarillos, proveniente de velas, junto con los utensilios químicos y botellas de ácido, sugiere que este lugar fue utilizado para torturas y experimentos durante la dictadura. Además el uso del ácido no solo es un recurso narrativo, sino que simboliza la corrosión tanto física como emocional que sufren los personajes. El montaje sigue un ritmo rápido y cronológico, con tomas inestables y numerosos cortes, lo que contribuye a la sensación de tensión y desesperación.

La venganza de Andrea se presenta no como una manifestación de motivaciones psicológicas profundas, sino más bien como un acto de venganza que se alinea directamente con la naturaleza del crimen sufrido. En este contexto, no existen factores atenuantes ni implicaciones legales; la narrativa ignora cualquier discusión sobre la moralidad o la ética del acto (Clover, 1992: 119). Este enfoque resalta la falta de alternativas a la violencia, enfatizando que el castigo se convierte en la única respuesta válida ante la injusticia.

4.3. La estudiante supera al maestro: *American Mary*

“Nunca devalúes lo que haces, mary. Asegúrate de que se lo merecen y no pierdas ni un minuto de tu tiempo pensando en ellos cuando hayas terminado”

- Lance a Mary en *American Mary*

Argumento de la película: Mary Mason (Katharine Isabelle) es una prometedora estudiante de medicina. Sin embargo, su futuro aparentemente brillante se ve abruptamente interrumpido cuando su profesor la viola. Este traumático suceso la lleva a abandonar sus estudios y sumergirse en el mundo de la modificación corporal.

4.3.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y de las directoras

American Mary es una producción de Canadá escrita y dirigida por Jen y Sylvia Soska, también conocidas como *Twisted Twins*, gemelas canadienses que trabajan en conjunto como directoras de cine, productoras y guionistas. Esta película la escribieron cuando pasaban por momentos complicados de su vida, tal como expresa Sylvia Soska:

De hecho, éramos muy pobres, estábamos hambrientas, nos topamos con monstruos en la industria [cinematográfica] y teníamos todo tipo de problemas personales [...] Pero el guion era muy terapéutico, pusimos todo lo que estábamos pasando y a nosotras mismas en esa historia, utilizando la medicina convencional versus la modificación corporal como analogías entre la industria cinematográfica convencional versus la escena de terror (The If Team, 2017).

Pese a las dificultades, recibieron apoyo de Eli Roth³⁷ en la producción y el lanzamiento de este film, logrando así su segundo largometraje. Producido por *IndustryWorks Pictures*, *430 Productions* y *Evolution Pictures* en asociación con la productora independiente de las gemelas: *Twisted Twins Productions*. Estrenándose en el 2012 durante el *Film4 FrightFest* de Londres, decisión tomada por *Universal Pictures International* para su distribución en varios países. Además, estuvo exhibiéndose por varios festivales durante ese año como el *Toronto After Dark Festival* y el *Monster Fest en Australia*. Siendo lanzada en DVD y Blu-ray el 21 de enero de 2013 en el Reino Unido (Cines.com, s/f; Fox, 2012 y Hernández, 2013).

La película *American Mary* recaudó \$1,7 millones [de dólares] en los cines de todo el mundo en 2012. Se estima que unas 75.000 personas vieron la película en su lanzamiento [...] se ubica en el puesto #9.907 entre las películas que más dinero han recaudado [...] se encuentra entre las películas de terror/suspense que más dinero han recaudado, ubicándose en el puesto # 1.111.

Considerando que el coste de producción de la película fue de \$1 millón [de dólares], el beneficio de la película fue de \$700.000 [de dólares] (Cines.com, s/f)

Algunos de los premios que obtuvieron con esta cinta fueron: Premio Especial por *Brussels International Festival of Fantasy Film* (BIFFF) en el 2013; Mejor Guion por *Fright Meter Awards* en el 2013; Mejor Dirección – Mejor Película – Mejor Fotografía – Mejor Actriz – Mejor Maquillaje y FX por *Screamfest* en el 2012; así como Mejor Dirección por *Toronto After Dark Film Festival* en el mismo año (Twisted Twins Productions, s/f).

Es importante destacar esta información por lo que Kuhn propone acerca de "hacer visible lo invisible," resaltando lo que ha sido históricamente ocultado o marginado. En el cine de terror, un género tradicionalmente dominado por perspectivas masculinas, la trayectoria de las hermanas Soska con *American Mary* ejemplifica esta teoría. Su éxito en un

³⁷ Eli Roth es director, productor y escritor estadounidense de películas de terror como *Hostel* (2005) y *The Green Inferno* (2013).

ámbito con escasa representación femenina demuestra cómo las mujeres pueden desafiar y expandir las narrativas del género. Las directoras ilustran cómo sus contribuciones hacen que las experiencias y voces previamente “invisibles” en este género sean reconocidas y valoradas. Además de exponer, de algún modo, problemáticas que enfrentamos.

Por otro lado, las hermanas Soska, a través de su productora, realizaron una iniciativa desde el año 2010 hasta el 2020 presentando eventos con el propósito de fomentar la donación de sangre en el marco del *Women in Horror Recognition Month* o *WiHM* por sus siglas en inglés. Estas campañas consistían en la convocatoria y reunión de grupos de mujeres cineastas del género de terror provenientes de diversas partes del mundo, con el fin de exhibir sus respectivos trabajos (WiHM, s/f). Esta acción evidencia no solo la dedicación de las directoras en la creación de sus propias narrativas, sino también su compromiso con la promoción y difusión del trabajo de otras mujeres dentro de la industria cinematográfica de terror.

Tras el éxito de *American Mary*, las hermanas dirigieron *See No Evil 2* y *Vendetta*, un thriller centrado en la temática de la venganza. Además, realizaron un segmento para *The ABCs of Death 2* y, posteriormente, se convirtieron en pioneras al dirigir el *remake* de *Rabid*, una obra de David Cronenberg. En años recientes, las gemelas han diversificado sus actividades artísticas al incursionar en la escritura de cómics para *Marvel*, centrándose particularmente en personajes femeninos.

Paralelamente, llevaron a cabo la creación independiente de una novela gráfica titulada *Kill Crazy Nymphos Attack!*, que ellas han definido como "una sátira muy oscura de la política de género". La trama gira en torno a un hombre obsesionado con el sexo que, en un laboratorio, desarrolla una sustancia destinada a aumentar el deseo sexual en las mujeres, pero que, en última instancia, da lugar a un virus que afecta a toda la población femenina, generando no solo impulsos sexuales intensos, sino también una inclinación homicida (Twisted Twins Productions, s/f). Por lo que podría asumirse que el trabajo de Jen y Sylvia Soska, sigue intereses sobre mujeres, venganza, terror y sangre, mucha sangre.

4.3.2. Sistematización del análisis filmico de *American Mary*

De Mary Mason a Bloody Mary

La narrativa de la transformación de Mary, desde su condición inicial como sobreviviente hasta convertirse en una *Rape-Revenge Girl*, se desarrolla a través de un montaje

cronológico, es decir, que se presenta la historia en una secuencia temporal que va del pasado al futuro, mientras la trama sigue una estructura causa-efecto. El análisis de esta evolución empieza con la secuencia: *I. MARY MASON*³⁸ (véase en [1. MARY MASON.mp4](#) o en Código QR 1).

Código QR 1.



Nota. Código generado para ver la secuencia *I. MARY MASON*.

La secuencia inicial de la película presenta una serie de primeros planos que enfocan las manos de Mary, cubiertas por guantes negros de látex, mientras corta y sutura meticulosamente diversas partes de un pavo crudo. Estos detalles visuales destacan tanto su técnica como la precisión en sus movimientos, subrayando su habilidad quirúrgica. En otro plano de su rostro y con corta profundidad de campo, se permite apreciar su expresión de concentración total y la puesta en escena que consiste de una cocina de dimensiones reducidas que ha transformado en su propio laboratorio improvisado. Un espacio repleto de objetos que aluden a su formación y obsesión por la medicina: libros, instrumental médico y documentos relacionados con temas quirúrgicos, además de hojas adheridas a las puertas de la alacena.

Este entorno no solo refleja su conocimiento, sino que también simboliza la fusión entre lo personal y lo profesional en su vida, creando una atmósfera que enfatiza su dedicación y control. Asimismo, la situación económica de Mary se revela a través de la decoración de su modesto departamento, caracterizado por la austeridad y la falta de elementos decorativos. La presencia de materiales escolares relacionados con la medicina indica una priorización de recursos hacia su educación. A medida que avanza la narración, se confirma la precaria situación económica de Mary, comprensible dada su condición de estudiante universitaria en una de las disciplinas más costosas.

La escena acaba con un encuadre general fijo en el que Mary sonríe al observar el pavo repleto de suturas, una imagen que refuerza su posición como una estudiante prometedora y dedicada. Esta representación anticipa cómo esta práctica quirúrgica se convertirá en un elemento central de su venganza. Este momento actúa como una metáfora del papel que desempeñará la cirugía a lo largo de la trama, marcando el inicio de su transformación y el uso del cuerpo como medio de control, reparación y venganza.

³⁸ La secuencia de inicio que va del minuto 01:08 al 04:42 la he titulado *I. MARY MASON*.

En cuanto al sonido, el uso de música extradiegética³⁹ en forma de la melodía "Ave María" de Schubert, me parece desempeña un papel significativo. La lírica de esta canción es una oración dirigida a la Virgen María, solicitando su intercesión y protección; expresa devoción y reverencia hacia la madre de Jesús, convirtiéndose en una de las piezas musicales más populares (Villa, 2023). La melodía transmite un sentimiento de paz por lo que a través de este recurso, las directoras logran posicionar a las y los espectadores en la perspectiva subjetiva de la protagonista para suscitar una conexión empática en el público con el estado emocional de Mary, quien experimenta una sensación de felicidad y serenidad mientras lleva a cabo procedimientos de cortes y suturas.

Mary Mason es presentada como una estudiante comprometida, inmersa en la práctica de procedimientos médicos hasta altas horas de la noche. La atmósfera nocturna se refleja en su vestimenta: un pijama tipo lencería negro, de tela sedosa y con detalles de encaje. Su maquillaje discreto y el cabello recogido facilitan su trabajo, desafiando las expectativas convencionales de una estudiante, que suelen incluir una imagen más conservadora y un desinterés por cuestiones estéticas. Fernández-Montesinos señala que los estereotipos, como construcciones simplificadas, operan de manera automática en nuestra percepción de la realidad (2016: 56 y 57). En el caso de Mary, su imagen desafía el estereotipo de la "buena estudiante", mostrando cómo estas representaciones limitan nuestra visión de los personajes femeninos. A diferencia de la figura intelectual despojada de feminidad, Mary mantiene su sensualidad sin comprometer su calidad académica, contrastando con Martina en *Cuando Tú Carne Grite: ¡Basta!*, quien se presenta como una mujer de fe católica que parece indiferente a lo superficial, encarnando el estereotipo de la "buena estudiante", esta caracterización también prefigura su vulnerabilidad en el transcurso de la historia.

La siguiente escena presenta al Dr. Grant, quien escribe en una pizarra hasta que gira al escuchar el sonido de un celular. En ese momento, vemos a Mary desactivar la alarma y silenciar su teléfono. El Dr. Grant le llama la atención, desafiándola con preguntas sobre la materia, a las que ella responde correctamente. Sin embargo, incapaz de humillarla, él la reprende: "¡Es una falta de respeto, carajo!". En un plano lateral, Mary respira hondo para calmarse mientras cambia la pierna que tenía cruzada, un gesto que refleja su esfuerzo por mantener la compostura ante la agresividad del Dr. Grant, ya que es su profesor y lo respeta.

³⁹ La música extradiegética o también llamada "de fondo", es la que crea en la y el espectador un estado emocional o resalta aspectos de una escena. A diferencia de los sonidos que tienen una fuente natural, en esta música no se puede determinar su origen y los personajes no la perciben. Vincula a elementos como el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes. Su duración no es fija, sino que se adapta a lo que requiere cada escena, pudiendo detenerse y reiniciarse más adelante (Sandoval, 2016: 3).

Un *insert* del celular de Mary revela una llamada de *Student Loans Services*, enfatizando su precaria situación económica. Mientras tanto, el Dr. Grant da una lección sobre amputaciones. La cámara lo muestra en un plano general, rodeado de imágenes grotescas y un esqueleto. Al señalar su hombro y muñeca, dice: “cuatro” y “ocho”, mientras observa a Mary. Este momento adquiere un tono irónico, ya que el Dr. Grant está enseñando la técnica que Mary luego utilizará como parte de su venganza: la amputación.

Al finalizar la escena, vemos a Mary correr hacia el profesor mientras los demás estudiantes abandonan el aula. Apenada, le dice que lamenta lo ocurrido, a lo que él responde de manera tajante: "Los cirujanos no se lamentan por nada, Mary. Tengo suficientes inútiles en mi clase. No voy a permitir que mi alumna más prometedora esté durmiendo". Su desdén resalta el desequilibrio de poder en su relación, donde ella, a pesar de su potencial, se encuentra en una posición de sumisión. El Dr. Grant, al afirmar que ve potencial en ella, parece reconocer su habilidad, pero su conclusión "Los mejores cirujanos no cometen errores", resuena como una advertencia y un desafío.

La escena termina en el estacionamiento, donde Mary habla por teléfono sobre su deuda académica, mientras el Dr. Grant desactiva la alarma de su lujoso automóvil. La mirada burlona del profesor se transforma rápidamente en disgusto, simbolizando la distancia entre sus realidades. Al arrancar su auto, deja a Mary, cuya expresión refleja angustia y un profundo sentido de desamparo, atrapada entre su ambición y su situación económica.

En cuanto al sonido, la escena se caracteriza por el uso exclusivo de sonido diegético, lo que resalta la importancia de la interacción entre los personajes. El vestuario de Mary, un vestido, tacones y un abrigo negro, acompaña su feminidad, ofreciendo una crítica a las rígidas normas sociales que perpetúan representaciones limitantes de las mujeres en entornos profesionales. La interacción entre Mary y el Dr. Grant se convierte así en un microcosmos de la lucha de poder y las expectativas de género en el ámbito académico.

La secuencia de violación es: 2. *EVERYONE HERE IS JUST OUT FOR THEMSELVES*⁴⁰ (véase en [2. EVERYONE HERE IS JUST OUT FOR THEMSELVES.mp4](#) o en Código QR 2).

Código QR 2.



Nota. Código generado para ver la secuencia 2. *EVERYONE HERE IS JUST OUT FOR THEMSELVES*.

⁴⁰ La secuencia de violación que va del minuto 33:12 al 39:27 la he titulado 2. *EVERYONE HERE IS JUST OUT FOR THEMSELVES*

A lo largo de la narración, se percibe claramente que Mary se siente intimidada por el Dr. Grant, especialmente por la forma en que él la interroga con la intención de humillarla. A medida que avanza la escena, se evidencia que ella comienza a perder la conciencia debido a la droga que le han puesto en su bebida. A pesar de sus esfuerzos por resistirse, la debilidad causada por la sustancia la deja débil para gritar o forcejear, aunque logra pronunciar un débil "no". Este detalle acentúa su vulnerabilidad y resalta la intensidad del conflicto que enfrenta, así como la intimidación que sufre a manos del Dr. Grant.

La transformación de Mary como *Rape-Revenge Girl* se manifiesta de manera evidente en la secuencia de la primera venganza: 3. *BODY MODIFICATION*⁴¹ (véase en [3. BODY MODIFICATION.mp4](#) o en Código QR 3).

Código QR 3.



Nota. Código generado para ver la secuencia 3. *BODY MODIFICATION*.

Este cambio se manifiesta a través de una cuidadosa puesta en escena que acentúa la transformación de Mary. Ahora, viste un mandil de vinipiel negro, acompañado de un sostén y un pequeño bóxer del mismo color, complementados con tacones y guantes negros. Su maquillaje también se transforma, incorporando delineador negro en los párpados, labial rojo y un lunar negro en la mejilla. Aunque desde el inicio su vestimenta refleja lo que se podría considerar hegemonícamente femenino, esta elección se intensifica en el momento de la venganza, interpretándose como un desafío simbólico para el Dr. Grant: "Creías que era una prostituta, entonces me vestiré como una, pero no tendrás acceso a mí ni a mi cuerpo".

A diferencia de las representaciones comunes en las películas de *VyV*, donde las mujeres suelen usar su atractivo para atraer a los agresores antes de asesinarlos, la vestimenta de Mary no busca seducir. Respecto a esto, Jen Soska dijo en una entrevista:

Estamos muy interesadas en el feminismo [...] donde una mujer puede ser dueña de su sexualidad y no huir de ella [...] Michael Fassbender tuvo un papel muy sexualizado en *Shame*, pero nadie anda diciendo que es una puta ni nada por el estilo. Si una mujer tuviera exactamente el mismo papel, se sentiría avergonzada. Le pasó a Angelina Jolie al principio de su carrera [...] Ella [Mary] es más cómo, 'Voy a tomar mi sexualidad y te la meteré en la garganta, ¡y seré dueña de ella!' (Rose, 2013).

⁴¹ La primera secuencia de venganza que va del minuto 42:42 al 47:38 la he titulado 3. *BODY MODIFICATION*

En cuanto a su comportamiento, la narrativa muestra a Mary con una notable seguridad. A diferencia de la secuencia anterior, ahora es ella quien reproduce el mismo tono sarcástico y de superioridad que él había utilizado en su contra. Además, le informa que ha decidido renunciar a la escuela de medicina para dedicarse a la modificación corporal. Este giro no solo refleja una transformación en sus acciones, sino también en su identidad y decisiones profesionales. Como sobreviviente de violación, su vida ha sido profundamente afectada en todos los aspectos; Mary busca distanciarse lo más posible de la persona que era cuando fue agredida, simbolizando su lucha por la recuperación de agencia y reconfiguración de su ser.

La última secuencia de venganza es: 4. *SO UNATTRACTIVE*⁴² (véase en [4. SO UNATTRACTIVE.mp4](#) o en Código QR 4).

Código QR 4.



Nota. Código generado para ver la secuencia 4. *SO UNATTRACTIVE*.

Destaca que la apariencia de Mary es idéntica a la de la primera venganza. Tanto en su forma de interactuar con el Dr. Grant como en su aspecto físico. La distinción reside en que en esta secuencia, Mary comete asesinato, primero acabando con el guardia que intentaba liberar al Dr. Grant y posteriormente a este, consumando así su muerte.

En síntesis, la protagonista experimenta una metamorfosis significativa: pasa de ser una estudiante apasionada por la cirugía que respetaba y admiraba a su profesor, a convertirse en una modificadora corporal que secuestra a su agresor para someterlo a torturas, replicando de alguna forma la dinámica que él mantenía con ella. Este cambio no solo afecta su comportamiento, sino también su apariencia. Aunque mantiene su estilo de vestidos y tacones, como *Rape-Revenge Girl* adopta un estilo de *femme fatale*. Durante las escenas de tortura, ajusta su atuendo a ropa interior, lo que subraya aún más su transformación.

Este aspecto resulta interesante en relación con las percepciones de las directoras y los elementos previamente mencionados sobre el vestuario. La representación de la protagonista en ropa interior remite a convenciones del subgénero de *VyV*, así como a la construcción de la mirada hegemónica masculina. Esto puede ser interpretado a través de la teoría de la "mirada masculina" propuesta por Laura Mulvey, quien sostiene que el cine convencional tiende a objetificar a las mujeres a través de una lente masculina, construyendo a los personajes femeninos como objetos de deseo visual para el espectador masculino (1975: 365 y 366). Sin

⁴² La segunda secuencia de venganza que va de 01:06:12 a 01:10:37 la he titulado 4. *SO UNATTRACTIVE*

embargo, es crucial destacar que la exhibición de personajes femeninos en ropa interior suele asociarse con vulnerabilidad generada por la violación o como una táctica de atracción deliberada para luego perpetrar la venganza sobre los agresores.

En *American Mary*, el vestuario de la protagonista no se ajusta a los motivos tradicionales de vulnerabilidad o atracción sexualizada comúnmente asociados al cine *VyV*. La perspectiva de Teresa De Lauretis resulta fundamental para entender esta subversión; ella sugiere que el cine puede ser un espacio donde se desafían las convenciones de género, permitiendo que las mujeres en pantalla asuman un rol activo en su propia historia, en lugar de ser simples objetos dentro de la narrativa dominante (1989: 138). De Lauretis también plantea la creación de otro tipo de placer cinematográfico que no se centre exclusivamente en el deseo masculino, sino que ofrezca visibilidad a sujetos sociales diferentes y con agencia (1984: 20). En este sentido, la vestimenta de Mary se convierte en una extensión de su autonomía, desafiando las convenciones tradicionales que asocian el cuerpo femenino con vulnerabilidad y dominación. Mary no actúa según las expectativas del espectador masculino; en lugar de ello, redefine la acción y el deseo desde una posición de poder. Esto refleja el potencial que De Lauretis identifica en el cine como herramienta para dismantlar las convenciones hegemónicas y otorgar a las mujeres un rol más complejo y autónomo en la narrativa cinematográfica.

Además es notable que, en las secuencias de venganza, la cámara evita enmarcar partes específicas del cuerpo de la protagonista⁴³, sugiriendo una reinterpretación y redefinición de la identidad de Mary dentro del contexto narrativo de la película. Por otro lado, tras la violación, no solo cambia su forma de relacionarse y hablar, sino que también redefine su vida. Abandona la universidad y se dedica al "arte oscuro" de las modificaciones corporales, lo que le brinda autonomía económica y mejora su situación financiera al mudarse a un mejor departamento. Esta transformación puede analizarse a través del enfoque de Virginie Despentes, quien argumenta que la violación puede ser un punto de quiebre en la vida de las mujeres, pero también un catalizador para la subversión y la reivindicación de su agencia (2006: 63). Así, Mary utiliza su experiencia traumática para tomar control de su cuerpo y su vida, reconfigurando su identidad de forma que subvierte las expectativas patriarcales sobre las sobrevivientes de violación.

⁴³ Es importante destacar que en otras escenas de la película, la cámara adopta distintos enfoques que sí podrían entrar en el término de *male gaze*. Por ejemplo, en la escena en la que Mary solicita empleo en el club de *striptease* y se ve obligada a presentarse en ropa interior, así como en el momento en que Billy imagina a Mary bailando en el escenario en dicha vestimenta mientras derrama líquido rojo sobre ella.

Sin embargo, es interesante observar que Mary no habla de lo que le sucedió con nadie, ni siquiera con Beatress, quien intenta crear un vínculo de amistad con ella tras la cirugía realizada a su amiga Ruby, ni con Billy, Lance o el detective. Mary emerge como una figura fría, solitaria y sarcástica, características que le han sido inculcadas durante su formación en el aula y el hospital, donde se les enseña a los médicos a desarrollar una actitud casi deshumanizada hacia los pacientes. Al optar por afrontar sola las secuelas de la violación y asumir la venganza con sus propias manos, Mary refleja cómo el ámbito médico puede desensibilizar y fomentar un trato "frío" que naturaliza la violencia y el maltrato en ese entorno. Es por todo lo anterior que la transformación sitúa a Mary Mason dentro del Viaje Híbrido de la *Rape-Revenge Girl*.

Violación: "*You have to think for yourself, Mary*"

Mary se emociona cuando el Dr. Walsh la invita a una fiesta en casa del Dr. Grant. Esta invitación genera en ella un sentido de pertenencia, una ilusión de aprobación masculina y la idea de que, profesionalmente, ha logrado ser reconocida como "igual", ya que es la única alumna invitada. Sin embargo, este momento de aparente triunfo pronto se ve roto por las dinámicas de poder que se revelan en la fiesta.

En la secuencia de violación titulada 2. *EVERYONE HERE IS JUST OUT FOR THEMSELVES*, vemos a Mary llegar al departamento en un vestido turquesa de apariencia sedosa, con escote pronunciado y maquillaje suave, con sombras entre azul y grisáceo, que contrasta con la inminente violencia. La ambientación sonora, caracterizada por música diegética propia de una fiesta, persiste a lo largo de la escena, estableciendo un contraste entre la alegría superficial y la tragedia que se aproxima. La presentación del Dr. Black, quien rápidamente ofrece a Mary bebidas, marca el inicio de una serie de interacciones cargadas de violencia. La llegada del Dr. Walsh, quien saluda a Mary antes de retirarse para informar al Dr. Grant sobre su presencia, resalta la complicidad entre hombres que se disponen a llevar a cabo actos de violencia sexual.

A través de la narración y el montaje, con especial énfasis en las expresiones faciales, se muestra la dinámica entre Mary y el Dr. Grant, que replica la interacción previa en el aula. El Dr. Grant interpela a Mary, quien responde con titubeo, mientras él le brinda "consejos" con tono de superioridad sobre cómo "ser la mejor cirujana". El clímax de esta interacción se materializa en su afirmación: "Tienes que pensar por ti misma, Mary. Nadie sostendrá tu mano en esta vida. Todos aquí [los cirujanos] están sólo para sí mismos". Esta enunciación

actúa como una advertencia de los eventos posteriores. La frase es una especie de insinuación: "yo no te violaré, tú estás aquí por tu cuenta y nadie te ayudará". Esta dinámica se relaciona con el análisis de Virginie Despentes, quien argumenta que la violencia sexual a menudo se minimiza y redefine por quienes la perpetúan, sugiriendo que los actos de agresión son justificados o invisibilizados bajo la premisa de un "consentimiento implícito" (2006: 43). En este contexto, el Dr. Grant parece participar en el proceso de reconfiguración de la violencia, al presentar su advertencia como una dura realidad que Mary debe enfrentar sola, obviando cualquier responsabilidad o empatía por su situación.

Más adelante, Mary, mareada, es acompañada al bar, donde el Dr. Walsh le ofrece otra bebida. En el fondo, cirujanos vestidos de manera formal llevan a una mujer inconsciente a una mesa, revelando la normalización de la violencia y abuso en este contexto. Este detalle pasa desapercibido para Mary debido a su mareo y a la distorsión visual provocada por las bebidas que ha consumido, lo cual se refleja en una toma desde su *POV*, donde el Dr. Grant aparece distorsionado en primer plano.

Tomando en cuenta el término de estereotipo de Susana Andrés del Campo, que se refiere a la representación de la asimilación de creencias sobre un grupo social, conocido o compartido (2004: 81). El estereotipo del violador que prevalece en las películas de *VyV* se rompe en este contexto, ya que estos filmes suelen asociar esta figura con personajes como psicópatas o criminales (Despentes, 2006: 43). Sin embargo, aquí se presenta una realidad diferente, los perpetradores son hombres respetados en su comunidad profesional, lo que desafía la representación clásica del violador "fácilmente identificable" y no solamente eso, también rompe con la idea de que quien viola es un extraño en un lugar oscuro, oculto y lejano.

En *American Mary*, los violadores no son los monstruos tradicionales del cine, sino hombres que utilizan su poder y estatus para cometer estos actos, lo que subraya la complejidad de la violencia sexual y cómo puede ser perpetuada incluso por aquellos que, superficialmente, no se ajustan al estereotipo del agresor "monstruoso". La figura del violador en este film refleja cómo ciertos estereotipos sobre la violencia sexual pueden perpetuarse, pero también se rompen cuando los violadores no se ajustan a las expectativas tradicionales.

También se revela la dinámica del Patriarcado, definido por Heidi Hartmann en el texto de Celia Amorós como "un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permite dominar a las mujeres" (1992: 43). Desde el

momento que el Dr. Walsh invita a Mary a la fiesta teniendo el conocimiento de lo que sucede en ese lugar, así como la complicidad entre los cirujanos que adulteran las bebidas de Mary para facilitar el abuso por parte del Dr. Grant ilustra este pacto masculino. Además, la conducta de los médicos en la fiesta sugiere que se trata de una práctica sistemática de abuso, es decir, que no es la primera vez que hacen algo así y se ha sostenido gracias a esa alianza masculina que perpetúa la dominación sobre las mujeres.

El Dr. Grant, al notar el efecto de la droga en Mary, comienza a hacer comentarios sobre su vestimenta, sugiriendo que ha mejorado su situación económica a través de trabajo sexual. Comentario totalmente machista, pues históricamente se ha creído que cuando las mujeres logramos tener cualquier tipo de desarrollo profesional y/o está relacionado con favores sexuales, quitándonos agencia y considerándonos inferiores, incapaces de lograrlo por nuestras capacidades. Como señala Despentes, el Patriarcado se basa en la exclusión y la inferioridad de las mujeres, ya que “su virilidad, su famosa solidaridad masculina, se construye a partir de esta exclusión de nuestros cuerpos” (2006: 41).

Mary, tambaleándose, es llevada a su habitación, donde el Dr. Grant, aprovechando su vulnerabilidad dice: “Tal vez solo necesitas acostarte un momento, ¿no?”. La indiferencia de quienes los rodean se hace evidente, reflejando la complicidad ante la violencia.

Al entrar, la música festiva cesa, dejando solo los sonidos de la respiración dificultosa de Mary. La tensión aumenta cuando el Dr. Grant lanza a Mary sobre la cama y comienza a grabar, acompañando su acción con una música extradiegética en tono genológico. Esta combinación intensifica la gravedad de la situación, permitiendo a las y los espectadores conectar emocionalmente con Mary. Él se posiciona sobre ella, y a pesar de su debilidad, Mary intenta defenderse diciendo “no” con las pocas fuerzas que tiene. La agresión se representa de manera sugestiva con la acción de desabrochar el cinturón y el sonido del cierre de los pantalones. La respiración de Mary se mezcla con los gemidos del Dr. Grant, así como los bruscos movimientos de cámara y la música que enfatiza el movimiento de la cabeza de Mary contra el colchón aludiendo la penetración, creando así una atmósfera de tensión creciente que representa la violación.

La percepción de Mary hacia el Dr. Grant resalta un aspecto crítico en la narrativa de la violencia sexual. A pesar de encontrarse en un estado vulnerable y mareada, Mary confía en él, creyendo que la está ayudando a recuperarse. Este escenario contradice el estereotipo predominante en la cultura de la violación, que suele retratar al agresor como un desconocido con características negativas (Clover, 1992: 126) que causa temor y o confianza ni mucho menos admiración. Además, este conflicto de percepciones se alinea con la idea de que la

violación no es un acto impulsivo, sino un acto deliberado, consciente, planeado, racional y violento, diseñado para degradar, poseer y puede ser cometido por cualquiera que tenga el poder o pueda ejercerlo. Como señala Brownmiller, el mito del “violador heroico permea las falsas nociones de masculinidad, desde el seductor exitoso hasta el hombre que ‘toma lo que quiere cuando lo quiere’” (1975: 391). La representación de un profesor de medicina respetado como violador, destaca la complejidad de las dinámicas de la violencia sexual, desafiando así las percepciones convencionales sobre quién puede ser un agresor y en qué contextos ocurre la agresión. Esta complejidad ha sido objeto de diversas investigaciones que buscan desmitificar las creencias sobre la violencia sexual (Romero y Megías, 2009: 49).

En *American Mary*, la violencia sufrida por la protagonista puede analizarse a través de las concepciones del delito de violación descritas por Rita Segato. En primer lugar, la agresión contra Mary se puede entender como un castigo por su transgresión de los roles de género establecidos. Segato señala que este tipo de violencia se dirige “contra una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus” (2017: 309). En la película, Mary primero destaca como estudiante y después desafía las normas al incursionar en el ámbito de las modificaciones corporales y mejorar su situación económica. Su creciente autonomía y satisfacción desagrada al Dr. Grant, quien, al violarla, intenta reafirmar su subordinación y despojarla de su autonomía, actuando como un acto disciplinador y vengativo.

En segundo lugar, el acto de violación perpetrado por el Dr. Grant y facilitado por otros personajes, como el Dr. Black y el Dr. Walsh, puede interpretarse como una demostración de masculinidad y superioridad ante sus colegas. Segato explica que la violación a menudo se utiliza para “demostrar fuerza y virilidad ante una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos” (2017: 311). Y aunque el acto puede parecer “solitario”, es en realidad una agresión colectiva, ya que los perpetradores actúan con la intención de mantener y reforzar su estatus dentro de un grupo masculino.

En esta película podemos ver que la violación no solo busca la dominación sexual sobre Mary, sino que también se trata de una manifestación de “poder viril” en un contexto donde se busca un estatus al interior del grupo de hombres, reafirmarlo. Además, la masculinidad hegemónica se construye en torno a mitos que glorifican al “violador”, donde ser hombre implica acceder a privilegios como el derecho a disponer del cuerpo de una mujer, reforzando así las jerarquías entre hombres y mujeres, así como los ritos masculinos en estos espacios de poder (Brownmiller, 1975: 391). La violencia, por tanto, refleja las dinámicas de poder y dominación descritas por Segato, evidenciando cómo el abuso reafirma

las jerarquías de género y el estatus masculino en entornos profesionales y sociales. Además, Mary experimenta una violación premeditada, facilitada gracias al pacto patriarcal entre los médicos, quienes siguen un *modus operandi* establecido. Cumpliendo con elementos del género, pero proponiendo una representación de la violación más apegada a la realidad y quizá más cercana a la experiencia de las directoras.

Venganza: "*I'm changing specialties, Dr. Grant*"

La venganza de Mary contra el Dr. Grant se manifiesta en dos secuencias significativas. La primera, titulada 3. *BODY MODIFICATION*, inicia con una iluminación tenue en tonalidades cálidas y planos generales que establecen el contexto en el departamento de Mary. En este ambiente, Billy y Lance trasladan al Dr. Grant, preparándolo para el acto de venganza que está a punto de llevar a cabo Mary.

Su vestimenta consiste de un sostén, un boxer, un mandil de vinipiel, guantes de látex y tacones negros, complementados con un maquillaje estilo *femme fatale*. Durante la escena, el sonido ambiente predomina mientras Mary se acerca a una grabadora y comienza a sonar una melodía de jazz. Este contraste entre la música relajada y la tensión en la imagen, con el Dr. Grant amarrado y atemorizado, destaca la ironía de la situación. El uso de música durante los procedimientos quirúrgicos es un recurso recurrente en la película, permitiendo a las y los espectadores conectar con la perspectiva de Mary y comprender sus emociones.

A medida que Mary toma unas jeringas y se aproxima al Dr. Grant, la iluminación cambia a tonalidades frías y los planos se centran en las expresiones faciales de ambos. La narrativa se intensifica cuando Mary dice: "Hoy renuncié a la escuela de medicina, eso no debería sorprenderte. Supongo que pensaste que había entrado a la prostitución y por eso me invitaste a la fiesta la noche pasada... No lo hice". Esta revelación es significativa, pues los cirujanos asumieron erróneamente que la situación económica de Mary indicaba que se dedicaba a la prostitución, sin siquiera imaginar que en realidad había elegido la modificación corporal, un ámbito que no podrían asociar con ella al tratarse de casi un mundo "prohibido, oscuro" e incluso ilegal. Pero ese mundo no únicamente se volvería su trabajo, si no también su método de venganza.

Mary continua: "Estoy cambiando de especialidad, Dr. Grant. ¿Has oído hablar de la modificación corporal? [...] hice una lista de los procedimientos más populares que probaremos en ti esta noche". En este instante, la música diegética de jazz se desvanece, siendo reemplazada por una música extradiegética de tono genológico mientras Mary

enumera los procedimientos. Al mencionar "modificación genital y amputación voluntaria", el Dr. Grant comienza a llorar. La ironía de Mary resuena cuando dice: "No es divertido, sigo aprendiendo de ti". La secuencia culmina con una mezcla de gritos y llanto del Dr. Grant, acompañada por la música extradiegética, el corte del bisturí y primeros planos de dibujos sobre amputaciones. Aquí podemos notar que tanto la violación como la venganza, no sucede de manera explícita, se utilizan otros recursos para dar a entender lo sucedido.

El llanto del Dr. Grant ante la descripción de los procedimientos, junto con la música extradiegética que acompaña la escena, acentúa la inversión de los roles tradicionales de poder y miedo. Al asumir el control, Mary no solo desafía las normas sociales que imponen la sumisión femenina, sino que se convierte en la verdugo de su agresor, una figura que castiga y humilla, revirtiendo la dinámica de opresión que ella misma experimentó.

La secuencia mantiene constantemente el *POV* de las y los espectadores, permitiendo observar las expresiones faciales de Mary, que se encuentran entre seriedad e ironía, denotando una notable seguridad. Ella utiliza el sarcasmo para burlarse del Dr. Grant, incluso repitiendo frases que él solía decirle. En contraste con la violación que ocurrió en el entorno controlado por él (su recámara) donde además se encontraban sus cómplices, la venganza se desarrolla en el apartamento de Mary, donde tiene el control total. Al inyectar una sustancia en la quijada del Dr. Grant, ella repite la acción violenta que él realizó al poner droga en su bebida.

Durante la violación, Mary quedó con la mirada perdida y el cuerpo inerte en la cama. En cambio, en la escena de venganza, él llora cuando ella menciona que le realizará una modificación genital, evidenciando así la inversión de poder. Es significativo que las directoras hayan elegido un dispositivo específico para mantener abierta la boca del Dr. Grant, que, según Sylvia Soska en una entrevista, se trata de un aparato que se utiliza comúnmente en procedimientos ginecológicos (The If Team, 2017), para abrir la vagina. Este detalle añade una capa simbólica: durante la violación, el Dr. Grant penetró el cuerpo de Mary; en la venganza, ella usa un dispositivo para abrir su boca y cortarle la lengua estableciendo una inversión de roles donde es Mary quien ahora despoja al Dr. Grant de su poder.

Desde esta perspectiva, la escena ejemplifica lo que Annette Kuhn denomina una respuesta feminista, donde, a través de símbolos y narrativas visuales, se desafía el discurso hegemónico masculino (Kuhn, 1994: 9). Además, la mutilación de la lengua del Dr. Grant, un órgano asociado con el poder de la palabra y el control: silenciar al Patriarcado como nos ha silenciado.

La transformación de Mary en esta secuencia puede interpretarse como una representación del "monstruo femenino" teorizado por Barbara Creed, específicamente en su concepto de la *femme fatal* castradora (1993: 1). A través de este arquetipo, Mary desafía y castiga al agresor. Su acto de venganza es una respuesta directa al proceso de domesticación que critica Virginie Despentes, donde las niñas y mujeres somos educadas para no infligir daño a los agresores, incluso en situaciones de violencia extrema (Despentes, 2006: 56). Esta domesticación perpetúa una cultura de sumisión femenina y victimización. Sin embargo, Mary se convierte en una agente activa que desafía esa estructura patriarcal, que enseña a las mujeres a no defenderse.

La segunda secuencia de venganza, titulada 4. *SO UNATTRACTIVE*, comienza con una cámara estable y planos generales que muestran las condiciones en las que Mary mantiene al Dr. Grant. La escena transcurre en una bodega desolada, con tonalidades frías y grises que evocan la sensación de un lugar frío y abandonado. El agresor, colgado de ganchos en la espalda, contrasta con la imagen que Mary proyecta; ella se encuentra junto a una mesa metálica, armada con una cámara fotográfica y un bisturí, manteniendo el mismo vestuario, maquillaje y actitud sarcástica que en la primera secuencia de venganza.

Mary comienza a tomarle fotografías en un acto de humillación, mencionando que pretende exponer su trabajo en internet. Este acto se contrapone con la escena de violación en la que él utilizó droga para someterla y una videocámara para humillarla, de la misma forma que lo hizo con otras mujeres. Esto último queda claro cuando el agente de policía descubre varias cintas donde el doctor y sus colegas repetían sistemáticamente esos actos de abuso y además lo registraban.

Es significativo que en esta secuencia el Dr. Grant aparece sin piernas ni brazos, lo que contrasta con la escena inicial en la que daba una clase sobre amputaciones. Mary ha llevado a la práctica la teoría que él mismo le enseñó y no solamente eso, si no que es una especie de demostración de lo que él siempre le exigía, que fuera la mejor cirujana.

Al tomar el rostro del Dr. Grant, que llora desconsoladamente, lo levanta para revelar una palabra tatuada en su frente: *liar* (mentiroso). Con desprecio, le dice: "*So unattractive*" (qué poco atractivo). Durante este diálogo, Mary se burla del Dr. Grant, resaltando la ironía de su imagen como médico respetable frente a su faceta de violador, porque una cosa no exime a la otra. Este contraste entre cirujano y violador subraya la hipocresía del Dr. Grant, quien mintió a Mary y a otras mujeres.

El diseño sonoro de la escena comienza con un enfoque diegético ambiental que se transforma en música extradiegética de tono genológico cuando Mary se acerca al Dr. Grant

con el bistorí. Esta transición sonora es crucial, ya que intensifica la tensión y prepara el escenario para el próximo conflicto. La música se vuelve más prominente y dramática a medida que Mary es atacada por un guardia de seguridad. La sincronización de la música con los eventos de la escena acentúa la violencia y el caos del momento, subrayando el clímax dramático. La elevación del volumen y la intensidad musical enfatizan el impacto emocional de la escena y la brutalidad de la confrontación.

Mary se levanta y camina hacia él, observando en primer plano al Dr. Grant, herido y en llanto intentando escapar mientras trata de emitir algún tipo de sonido para pedir auxilio, por detrás, las piernas sangrantes de Mary, amplificando la tensión. La música y los efectos sonoros trabajan en conjunto para intensificar el suspenso y la carga emocional de la escena, subrayando el cambio significativo en el comportamiento de Mary, ya que ella no tenía la intención de matar al agresor, si no infringir sufrimiento constante mediante modificaciones corporales, pero el descubrimiento por parte del guardia de seguridad la lleva a optar por terminar con la vida del violador. Este giro en la narrativa es enfatizado por el diseño sonoro y la dirección de la cámara, que destacan la gravedad del momento y la evolución de la personaje.

El cierre de la secuencia representa un momento decisivo en la transformación de Mary. Aunque no logra infligir más tormento al agresor, el impacto emocional de su acto de venganza es profundo. Esto se evidencia en una escena posterior, cuando Lance la arroja y le ofrece comida; al no obtener respuesta, le pregunta: "¿Estás molesta?", por la muerte del Dr. Grant, y ella le responde: "Claro que estoy molesta" confirmando: "Me afecta".

Entonces, ¿cuál era lo que buscaba Mary? A primera vista, podría parecer que solo deseaba infligir dolor al Dr. Grant. Sin embargo, su acción de utilizar su cuerpo como un objeto experimental sugiere un enfoque más complejo. Así, la venganza de Mary no se centra únicamente en causar dolor físico o en la muerte del Dr. Grant, sino en situarlo en una condición de vulnerabilidad equiparable a la que él le sometió, de la cual ella sí pudo, de alguna manera, sobreponerse, a diferencia de él, quien, acostumbrado al poder y al control, no podría lograrlo. Este acto puede interpretarse como una forma de resistir la victimización y generar su venganza, desafiando la expectativa social que coloca a las mujeres en el rol de víctimas indefensas.

Este planteamiento se alinea con la reflexión de Laura Edith Saavedra, quien critica cómo el sistema de justicia ha construido a las mujeres violentadas como incapaces de generar agencia. La sociedad perpetúa la idea de que las mujeres que sufren violencia no pueden actuar por sí mismas, delegando su defensa al Estado que no es eficiente en esa labor.

Aunque este debe garantizar la seguridad de las mujeres, también es cierto que ellas tienen la capacidad de salir de situaciones de violencia sin permanecer en la victimización (2018: 161). Tienen la capacidad de elegir qué es lo que quieren y necesitan, de qué manera quieren accionar o no, tras algún tipo de violencia.

Asimismo, esta construcción social perpetúa la idea de que no podemos evitar ser violentadas. Se asume socialmente que es nuestra responsabilidad evitar serlo, sin darse cuenta que esa violencia es estructural y que como sociedad somos responsables de la perpetuación de la violencia hacia las mujeres.

Por tanto, la venganza de Mary también actúa como una declaración de su capacidad para resistir y redefinir su propia narrativa, recuperando su agencia y actuando más allá de las limitaciones impuestas por el sistema y la cultura dominante. Su venganza implica recuperar su autonomía y enfrentar el poder de su agresor, yendo más allá de la simple venganza física.

4.4. El arte de la venganza: *M.F.A*

“No pretendan preservar la belleza, sino exponer la verdad. Atrévase a hacer que el mundo se sienta incómodo con su honestidad sin importar cuál sea la consecuencia, porque el mundo será mejor por ello. ustedes serán mejor por ello”

- Fragmento del discurso de graduación de Noelle en *M.F.A.* (2017)

Argumento de la película: Noelle (Francesca Eastwood), una estudiante de arte, es violada por un compañero de la universidad, a quien mata accidentalmente. Mientras intenta lidiar con las secuelas emocionales, descubre que no es la única sobreviviente universitaria. Impulsada por el deseo de parar las violaciones, decide tomar medidas drásticas para castigar a los responsables.

4.4.1. Contexto genérico de la película (producción, distribución y exhibición) y de la directora

M.F.A. es una producción estadounidense escrita, producida y co-protagonizada por Leah McKendrick, cineasta y actriz de ascendencia nicaragüense por parte de su madre y escocesa-irlandesa por parte de su padre, nacida y criada en Estados Unidos (Peliplat, s/f). La dirección estuvo a cargo de Natalia Leite, directora y guionista brasileña, quien también aportó al guion debido a su experiencia personal como estudiante de artes y sobreviviente de

agresión sexual, al igual que la protagonista de la película. Leite mencionó que incluso la actriz Francesca Eastwood utilizó algunas de sus propias prendas, se cortó y tiñó el cabello de negro para asemejarse al estilo que la directora tenía durante su época de estudiante de arte, lo que permitió a Leite revivir una etapa oscura de su vida pero para poder realizar una pieza creativa.

Realmente no había hablado de mi propia experiencia, porque simplemente no quería ser 'esa chica' cuando sucedió [...] estaba avergonzada y por muchas razones simplemente no hablé de eso. [La película] soy yo siendo capaz de volver atrás, procesarlo y hablar abiertamente sobre ello, incluso con mi propia familia [...] Poder hacer eso como terapia es muy poderoso [...] No entré pensando, 'esto va a ser súper transformador', entré súper asustada, pero sabiendo, 'Está bien, tienes que hacer esto ahora' [...] Estoy teniendo una conversación conmigo misma y una parte de mí dice: 'Simplemente hazlo' (Erbland, 2017).

Leah McKendrick escribió este guion inspirada por la repetición constante de noticias sobre casos de violación en universidades y la falta de acciones suficientes para abordar estas situaciones. Decidió, entonces, contribuir a crear conciencia a través del cine, sintiendo que así cumple con su responsabilidad como cineasta (Brandon, 2018). La historia también se basa en parte en su propia experiencia de acoso sexual durante una audición, cuando un director la tocó y besó sin su consentimiento (O'Brien, 2017).

M.F.A. fue producida por *GTE Productions*, productora independiente fundada y dirigida por mujeres en Toronto; *Syncretic Entertainment*, una productora estadounidense independiente; y *Villainess Productions*, creada por Leah McKendrick. Esto es relevante porque destaca la importancia de la representación femenina en la industria cinematográfica, un campo donde la presencia de mujeres en roles de liderazgo ha sido históricamente escasa. La película fue distribuida por *MPI Media Group*, que adquirió los derechos para Estados Unidos en 2017 bajo su sello *Dark Sky Films*, lo que indica un respaldo importante que puede aumentar su visibilidad y accesibilidad para el público. Además, su estreno en el festival *South by Southwest*, un evento destacado en el circuito de festivales de cine, no sólo valida la calidad de la obra, sino que también proporciona una plataforma para que historias relevantes sean vistas y reconocidas. La nominación al premio del gran jurado en este festival puede influir en la percepción crítica de la película, atrayendo más atención hacia ella (McNary, 2017).

Sin planearlo, el filme fue lanzado la misma semana en que estallaron las denuncias contra Harvey Weinstein, coincidiendo así con el nacimiento del movimiento *#MeToo*. Esta coincidencia es importante porque subraya el momento crucial que vive la sociedad respecto a la visibilización de la violencia de género y el abuso sexual (Brandon, 2018). Esta conexión no solo amplió el mensaje de la película, sino que también ofreció una plataforma para discutir cuestiones críticas que resonaban profundamente en el contexto social del momento.

Natalia Leite ha dirigido episodios de *The Handmaid's Tale*, entre otras series de televisión, y sus guiones han sido adquiridos por *Warner Bros.*, *Participant Media* y *Anonymous Content*. Antes de trabajar en este contenido, Leite creó documentales para *Vice TV*, explorando diversas subculturas, desde un grupo de viajeros en el medio oeste hasta la experiencia como *stripper* en una parada de camiones en Nuevo México, utilizando una forma de narración de investigación en primera persona. Más recientemente, dirigió episodios de la serie de *Hulu*, *Black Cake*, creada por Marisa Jo Cerar, con producción ejecutiva de Oprah Winfrey y Aaron Kaplan, basada en un libro del mismo nombre (Natalialeite, s/f). Estos trabajos reflejan su interés en las experiencias de vida de las mujeres, evidenciando su compromiso con una representación auténtica y compleja de las vivencias femeninas en sus proyectos cinematográficos y televisivos.

4.4.2. Sistematización del análisis filmico de *M.F.A.*

Master of Fine Arts

La transformación de Noelle, desde una posición de sobreviviente hacia el arquetipo de la *Rape-Revenge Girl*, se desarrolla a través de un montaje narrativo que sigue una secuencia lógica y cronológica. Al principio, se presenta a Noelle como una estudiante de maestría, para luego transformarse en una figura vengadora en el ámbito universitario. Este proceso de metamorfosis comienza en la secuencia inicial: *II. NOELLE*⁴⁴ (véase en [11. NOELLE.mp4](#) o en Código QR 11).

Código QR 11.



Nota. Código generado para ver la secuencia *II. NOELLE*.

⁴⁴ La secuencia inicial que va del minuto 00:10 - 04:53, la he titulado *II. NOELLE*.

La secuencia comienza con música extradiegética que establece el *leitmotiv*⁴⁵ del filme, acompañada de un *insert* en el que un pincel aplica rápidamente pintura roja sobre un lienzo. A medida que avanza la escena, un primer plano del ojo de Noelle captura su atención mientras observa el pincel. La secuencia concluye con un corte a pantalla negra, donde aparece el título *M.F.A.*⁴⁶, introduciendo a Noelle y su relación con el arte pictórico.

En la siguiente escena, la música cede protagonismo al sonido ambiental, centrado en los diálogos entre Noelle, su amigo Shane y el profesor. La cámara enfoca un cuerpo femenino desde las piernas hasta el pecho, y luego presenta un *insert* del lápiz en la mano de Noelle, quien dibuja el contorno de la mujer desnuda en una hoja de papel. A continuación, se revela un plano general del salón de clases. Al igual que en *American Mary* y *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*, se nos presenta a una estudiante, esta vez de maestría en arte. Noelle, al igual que las otras protagonistas, muestra un gran interés en lo que hace, esto se evidencia gracias a *close ups* de sus ojos, que reflejan la profunda concentración.

A partir de este momento, la escena se centra en una serie de primeros y medios planos que alternan entre Noelle, Shane, la modelo y Luke. Estos primeros planos, utilizados de manera efectiva como campo contra campo, adoptan el *POV* de Noelle mientras examina detenidamente el cuello de Luke, quien percibe su mirada y le responde con una sonrisa. Ella, tímidamente, desvía la mirada y continúa dibujando. Este momento no solo nos presenta al chico que le gusta, sino también al que, sin que ella lo sospeche, se convertirá en su agresor. Como bien señala Desportes (2006: 40 y 41), las mujeres a menudo nos decimos a nosotras mismas que dejemos de ser paranoicas y de ver violadores en todas partes, aunque nos hablen y parezcan inofensivos, la realidad es que se vive con el temor y “nunca se sabe”.

En la tercera escena, el sonido diegético ambiental añade realismo y profundidad al entorno. La secuencia comienza con una toma cenital de unas escaleras de caracol, donde Noelle es empujada por un grupo de chicas que la ignoran, lo que refleja su sensación de invisibilidad y aislamiento, dado que no es una persona muy social y es notablemente tímida. Sus únicas amistades son Shane y Skye. La narrativa continúa con planos generales que capturan la vida universitaria y muestran a Noelle conversando y caminando sonriente junto a su amiga Skye, lo que establece un ambiente de amistad y cotidianidad. Skye es un personaje clave, ya que también fue sobreviviente de una violación en la universidad, y su historia influirá directamente en las decisiones de Noelle.

⁴⁵ El *leitmotiv* es aquel tema musical representativo de un filme y que suele repetirse en ciertas partes de la película (Zavala, 2018: 24).

⁴⁶ Las siglas *M.F.A.* hacen referencia a *Master of Fines Arts*, que por su traducción al español sería Maestría en Bellas Artes.

Con la llegada de la noche, la escena se enfoca en Noelle dentro de su habitación preparándose para pintar, lo que refleja su dedicación a la maestría. Sin embargo, más adelante se revela que es una estudiante promedio: ni excelente ni deficiente. En una escena posterior, su profesor aplaude su buena técnica, pero le dice que no es suficiente para completar la maestría con éxito, ya que su enfoque excesivamente meticuloso resulta en obras que carecen de la profundidad emocional que el arte requiere. Un pequeño accidente hace que manche su lienzo, obligándola a detenerse para limpiarlo. La cámara sigue sus movimientos mientras observa a Skye, quien ríe y abraza a un joven junto a la piscina. Este *POV* se intercala con tomas que muestran a Noelle desde el exterior, culminando en un primer plano de su rostro sonriente, expresando su deseo de estar en esa misma situación con un chico. En ese momento, la música extradiegética se detiene.

Las expresiones faciales de Noelle a lo largo de la secuencia reflejan su estado emocional: concentración al pintar, timidez al observar a Luke, felicidad al estar con Shane y Skye, y añoranza al ver a su amiga con alguien. Su vestuario es sencillo y funcional para la universidad, destacando una camiseta de tirantes verde oliva con líneas blancas y negras, pantalones de mezclilla azul oscuro y botas negras. Para pintar, usa una camisa de cuadros holgada. Su maquillaje es natural, con solo un toque de máscara de pestañas. Por lo tanto, Noelle no encaja en el estereotipo clásico de la estudiante sobresaliente, ya que no lo es, como Martina en *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*, pero tampoco es lo opuesto, como Mary Mason. En su lugar, se nos presenta a una alumna que podría ser cualquiera de nosotras, con una marcada timidez hacia aquellos que no son sus amistades, que además son pocas.

Esta representación desafía las imágenes mentales tradicionales que los medios suelen perpetuar, como sostiene Walter Lippmann en su obra *Public Opinion* (Lippmann, 1922, citado en Andrés del Campo, 2004: 40), donde argumenta que los medios crean estereotipos que simplifican la realidad. Al mostrar a Noelle como una figura matizada, el filme evita encasillarla en roles extremos, sugiriendo que *La Mujer*, siguiendo a Teresa De Lauretis, deben ser excepcionales o problemáticas para tener valor narrativo.

En cuanto a la secuencia de violación: *12. BE GOOD*⁴⁷ (véase en [12. Be Good.mp4](#) o en Código QR 12).

Código QR 12.



Nota. Código generado para ver la secuencia *12. BE GOOD*.

⁴⁷ La secuencia de violación que va del minuto 10:10 - 14:07, la he titulado *12. BE GOOD*

Noelle inicialmente se siente entusiasmada al ser invitada por el chico que le gusta a una fiesta en su departamento, lo que refleja su interés. Sin embargo, la situación se vuelve incómoda cuando Luke comienza a tomarla con más fuerza en su dormitorio. A pesar de las risas nerviosas y de sus intentos sutiles de alejarse, Noelle tiene que verbalizar su negativa, pidiendo que la deje y tratando de liberarse. Su expresión muestra profundo temor y lágrimas comienzan a brotar.

El impacto emocional es tan abrumador que Noelle experimenta una pérdida temporal de audición, evidenciando su estado de *shock*. Queda paralizada, con la respiración agitada, mientras Luke se muestra indiferente. Esta acción agrava la crueldad de la situación.

Las secuencias de venganza son cinco: 13. *I'M NOT CRAZY*⁴⁸ (véase en [13. I'm Not Crazy.mp4](#) o en Código QR 13); 14. *I KNOW YOU LIKE IT*⁴⁹ (véase en [14. I know you like it.mp4](#) o en Código QR 14); 15. *SURPRISE*⁵⁰ (véase en [15. Surprise.mp4](#) o en Código QR 15); 16. *DUCHA*⁵¹ (véase en [16. Ducha.mp4](#) o en Código QR 16) y 17. *I'M A GOOD GUY*⁵² (véase en [17. I'm a good guy.mp4](#) o en Código QR 17).

Código QR 13.



I'M NOT CRAZY Nota. Código generado para ver la secuencia *I'M NOT CRAZY*.

Código QR 15.



SURPRISE Nota. Código generado para ver la secuencia *SURPRISE*.

Código QR 17.



I'M A GOOD GUY Nota. Código generado para ver la secuencia *I'M A GOOD GUY*.

Código QR 14.



I KNOW YOU LIKE IT Nota. Código generado para ver la secuencia *I KNOW YOU LIKE IT*.

Código QR 16.



DUCHA Nota. Código generado para ver la secuencia *DUCHA*.

La primera secuencia de venganza, estrictamente hablando, no lo es porque en realidad se desencadena la muerte del agresor de manera accidental. Pero es importante analizar la escena como parte de, ya que es lo que desencadena en Noelle la “posible solución” para acabar con las agresiones sexuales en la universidad.

Tras un diálogo entre Noelle y Skye, así como un intento de buscar apoyo en la comunidad universitaria, Noelle confronta a Luke, pidiéndole que reconozca la violación. Su negación y actitud burlona llevan a una discusión que termina con la muerte de Luke. Este

⁴⁸ La secuencia 1 de venganza que va del minuto 22:06 - 25:19, la he titulado 13. *I'M NOT CRAZY*

⁴⁹ La secuencia 2 de venganza que va del minuto 39:57 - 04:53, la he titulado 14. *I KNOW YOU LIKE IT*

⁵⁰ La secuencia 3 de venganza que va del minuto 47:49 - 49:00, la he titulado 15. *SURPRISE*

⁵¹ La secuencia 4 de venganza que va del minuto 50:20 - 51:47, la he titulado 16. *DUCHA*

⁵² La secuencia 5 de venganza que va del minuto 01:09:49 - 01:12:08, la he titulado 17. *I'M A GOOD GUY*

suceso sumerge a Noelle en un estado de conmoción, llevándola a huir y buscar ayuda en diferentes sitios. Sin embargo, a medida que enfrenta la realidad de su situación y reflexiona sobre las experiencias de otras sobrevivientes de agresión sexual en la universidad, se da cuenta de la impunidad que rodea a los perpetradores. Esta revelación la impulsa a tomar una decisión radical: vengar no solo la violación que ella sufrió, si no también las de otras mujeres.

El primer paso de la venganza de Noelle se dirige a los agresores de Lindsey, otra estudiante sobreviviente de violación que fue grabada y cuyos perpetradores no enfrentaron consecuencias legales. En esta ocasión, Noelle se presenta con una vestimenta que evidencia su transformación: una blusa de tirantes negra, un short corto de mezclilla y guantes de tela negros. Además, lleva una peluca rosada y un *choker* del mismo color, lo que podría interpretarse como un disfraz. Su maquillaje incluye sombra de ojos en tonos oscuros, rímel y un labial rosado en un tono natural.

Noelle seduce a los dos primeros agresores antes de matarlos, un acto que refleja el estereotipo clásico del cine de *IyV*, donde la protagonista utiliza su sexualidad como señuelo para llevar a cabo su venganza. Esta transformación de una mujer tímida que no podía mirar fijamente al chico que le gusta en una figura decidida que coquetea con los agresores es un recurso narrativo común en el género.

Al enfrentar al tercer agresor, Noelle lo ataca por la espalda, forcejeando con él hasta matarlo. Sin embargo, su vida da un giro inesperado al descubrir que Skye también es sobreviviente de violación, desencadenando una serie de eventos que culminan en un intento de venganza contra el abusador de su amiga. Cuando este agresor admite su culpa y se disculpa, Noelle se siente desconcertada, lo que le permite a la policía llegar y se ve obligada a huir. Este momento quiebra el estereotipo del agresor, ya que, como menciona Virginie Despentes, los hombres condenan la violación porque lo que ellos practican, siempre es otra cosa, pero nunca violación (2006: 43) y aquí él lo acepta. Además, se quiebra el estereotipo de la representación de la venganza, ya que Noelle, al confrontar a Luke, en realidad busca una disculpa y una aceptación de la culpa, no matarlo de manera sanguinaria.

El proceso de transformación de Noelle no es lineal. Inicialmente, pasa desapercibida, pero su evolución se refleja en una repetición de la escena en las escaleras, donde ahora es saludada por otras personas, simbolizando un cambio en la dinámica de poder y en la percepción que tienen de ella. A medida que avanza la historia, Noelle muestra una mejoría en su estado de ánimo y en su rendimiento académico. Su progreso artístico es reconocido tanto por su profesor como por las y los compañeros de clase, quienes aplauden su trabajo y

se le ofrecen dar el discurso de graduación, convirtiéndola en la mejor estudiante de la maestría. Este reconocimiento resalta su crecimiento y madurez a lo largo de la narrativa, desafiando la idea de que, tras la violación, una persona es solo víctima, porque “post violación, la única actitud tolerada consiste en volver la violencia contra una misma” (Despentes, 2006: 58).

No obstante, su transformación también incluye momentos de enojo y dificultades, como se muestra en la escena en la que Noelle y Shane comienzan a intimar. Cuando él, sorprendido, pregunta: “¿De verdad?”, ella asiente y continúan. Sin embargo, cuando él al intentar bajar su mano hacia la entrepierna de Noelle, ella reacciona agresivamente, empujándolo y expulsándolo de la habitación. Este episodio refleja que, a pesar de sus avances académicos, sociales y artísticos, Noelle sigue lidiando con las secuelas del trauma. Las venganzas que ha llevado a cabo le han ayudado a enfrentar parte del dolor, pero no por completo, porque ningún proceso es lineal.

El desenlace de la película presenta un giro inesperado, pues el agresor de Skye sobrevive, y Noelle, tras ser descubierta por su amiga, se compromete a entregarse a las autoridades, asumiendo la responsabilidad de sus crímenes. Este intento de redención se ve trágicamente interrumpido cuando, al día siguiente, Noelle encuentra el cuerpo sin vida de Skye, quien decide suicidarse dejando una nota culpándose a sí misma por los asesinatos, pero Noelle, en un gesto simbólico, quema el papel, rechazando transferir la culpa y asumiendo la totalidad de su responsabilidad.

En lugar de exonerarse, Noelle decide enfrentar las consecuencias de sus actos, lo que la distingue radicalmente de los agresores que nunca asumieron su culpa. Esta decisión subraya la diferencia entre su búsqueda de justicia y la falta de responsabilidad de los hombres que las dañaron, destacando su valentía al enfrentar las repercusiones de su venganza. Al rechazar eludir su culpa, Noelle se posiciona en un camino hacia la liberación, aportando una profundidad a su personaje. Este arco de desarrollo subraya la complejidad y profundidad de su caracterización en la película. Por esta razón, la clasifico dentro del Viaje de la *Rape-Revenge Girl Disruptiva*.

Violación: “Eres jodidamente sexy”

Noelle es invitada por Luke a una fiesta en su apartamento universitario, lo que le genera gran emoción, similar a lo que experimenta Mary Mason al ser invitada por los cirujanos, aunque en este caso es por un interés en Luke. Al llegar, él inicia una conversación

sobre su reciente interés en el arte y la invita a mostrarle su trabajo en su habitación. Esta invitación marca el inicio de una secuencia que culmina en la violación: *12. BE GOOD*.

En un plano medio, se ve a Luke abriendo la puerta de su habitación, seguido por Noelle. El sonido diegético ambiental de la fiesta se mantiene mientras la puerta se cierra, permitiendo escuchar los diálogos y acciones de los personajes. La cámara utiliza una perspectiva *over the shoulder* detrás de Noelle, contrastando con una posición similar detrás de Luke, creando un campo contra campo que añade dinamismo a la interacción entre personajes.

Luke le muestra sus piezas de cerámica y recibe una respuesta positiva de Noelle. Sin embargo, su atención pronto se dirige a ella. Le quita la cerveza de las manos y la deja en la mesa sin pedir permiso, así Luke establece un acto de control. Mientras ambos se observan, él acaricia suavemente su rostro y se inclina para besarla. Aunque Noelle muestra incomodidad con una risa nerviosa, Luke intensifica el momento, diciendo: “Dios mío, eres tan jodidamente sexy”, y vuelve a besarla con más fuerza. Esta situación es significativa, ya que el consentimiento no siempre se expresa mediante un “no” explícito; la incomodidad y el intento de alejarse son claros indicativos de que Noelle no desea continuar con el beso. Aún así, Luke la sujeta con firmeza y la empuja sobre la cama, sosteniéndola del rostro mientras le pregunta: “¿Te gusta esto, cariño?”. Su respuesta, un explícito “No... espera”, subraya su incomodidad e intento de escapar de la situación. Esto refleja una dinámica común en la que hombres utilizan tanto su posición de autoridad como el hecho de que no son considerados violadores, en el sentido tradicional del estereotipo, para forzar (Brownmiller, 400: 1975). Por lo que Luke procede a lamerse los dedos de la mano y tocar la vulva de Noelle diciendo “Carajo, estás tan apretada” seguido de un constante “No, no, no” por parte de ella, de nuevo intentando poner resistencia.

Luke se quita la camisa y con fuerza la acuesta sobre la cama tomándola del cabello y advirtiéndole “Se buena ¿de acuerdo? Se buena”, mientras Noelle de nuevo repite “No, no, por favor”. Ignorando la negativa de ella, él la besa y bruscamente la posiciona boca abajo. En un primer plano cenital, la cámara enfoca a Noelle, capturando sus lágrimas y su expresión angustiada, lo que refleja su lucha por resistirse a la situación. A partir de aquí, se alternan primeros planos de Luke y Noelle con planos generales que contextualizan la escena y agregan tanto tensión como dinamismo a la escena.

Aunque Noelle se resiste diciendo "No", Luke continúa ejerciendo control sobre ella, jalando su cabello y quitándole la ropa interior mientras forcejean. Un elemento auditivo importante aparece: un pitido agudo que simboliza la desconexión de Noelle de su entorno

inmediato, sugiriendo una disociación ante la violencia que está experimentando. Este tinnitus (zumbido en los oídos) refleja su estado de *shock* emocional, y gradualmente se mezcla con música extradiegética de tono genológico, la cual toma protagonismo en la escena, desplazando el sonido diegético. De esta forma, el pitido y la música ocupan el primer plano auditivo, mientras los sonidos físicos desaparecen, enfatizando la desconexión sensorial y emocional de Noelle frente a la situación.

Luke, como representación de la eyaculación, deja caer su cuerpo sobre el de Noelle. Este gesto, refleja una manifestación de dominio y control por parte de él sobre ella. Este recurso también lo vimos en las agresiones a Martina. Noelle queda postrada en la cama, con la mirada perdida entre lágrimas, expresando una profunda vulnerabilidad y desolación emocional. La escena continúa con Luke introduciendo sus dedos en la boca de Noelle, una acción que simboliza la posesión y la objetivación de ella por parte de él. Este acto finaliza con una ruptura en el sonido diegético, permitiendo que se escuche la voz de Luke diciendo: "Eso estuvo tan jodidamente bueno".

Con este acto, en un primer plano Luke se levanta y comienza a vestirse, indicando su indiferencia. La cámara cambia su enfoque hacia un primer plano de Noelle, quien aparece despeinada y visiblemente afectada, mostrando signos de debilidad y angustia mientras respira agitadamente con la boca abierta. En este momento, Luke dice: "Déjame traerte una toalla", antes de arrojarle una toalla de manera brusca. Esta acción, realizada con una actitud desinteresada y grosera por parte de Luke, subraya su falta de empatía y su actitud objetivadora hacia Noelle. Mientras tanto, ella permanece en un estado de vulnerabilidad y desamparo, incapaz de reaccionar ante la violencia que ha experimentado.

La secuencia se desarrolla manteniendo el *POV* de las y los espectadores, lo que permite una inmersión visual directa en la experiencia narrativa. A través de un montaje progresivo, el ritmo de las tomas va aumentando a medida que avanza la secuencia, con cortes más rápidos y breves, generando una creciente tensión durante el momento de la violación. Este efecto se intensifica mediante el uso del campo contra campo, aunque las expresiones faciales de Noelle predominan en la composición visual, destacando su experiencia emocional y su sufrimiento.

La puesta en escena sitúa la violación en la habitación del agresor, un espacio que, aunque ajeno a Noelle, puede parecer seguro, ya que se encuentra dentro del entorno universitario. Sin embargo, la violación no depende del lugar, "empieza en la mente del violador" haciendo que el entorno se vuelva irrelevante (Brownmiller, 1975: 186). Además, estudios mencionados por Mónica Romero y Jesús Megías, muestran que las agresiones

sexuales son comunes entre jóvenes y estudiantes universitarios, muchas de ellas ocurriendo en situaciones cotidianas como las citas o encuentros casuales (2009: 50), como es el caso de Noelle. Esto refleja la frecuencia de este tipo de violencia en entornos que, al igual que el universitario, suelen percibirse como seguros.

Esta percepción de seguridad se refuerza por la relación de confianza que ella tiene con Luke, quien es no solo su compañero de clase, sino también es alguien admirado por el profesor y el alumnado. El agresor no encarna el estereotipo del violador comúnmente aceptado, evitando no solo refuerzar los mitos de la violación, sino que también alimentar la idea de que las agresiones sexuales son cometidas únicamente por hombres “visiblemente violentos” y fácilmente identificables.

Luke rompe con el estereotipo del violador como un psicópata o desconocido que ataca desde las sombras. Según Brownmiller, el hombre conocido que utiliza su posición de ventaja y autoridad rara vez es percibido como un violador, aunque su comportamiento también implique violencia y coerción (1975: 400). Este tipo de agresor no es señalado de la misma manera, debido a su estatus social y la confianza que genera, lo que resalta la complejidad de la percepción del abusador en estos casos.

La iluminación cálida proveniente de una única lámpara en el escritorio sugiere un ambiente de intimidad que contrasta irónicamente con la violencia que se desarrolla. Esta luz suave, en lugar de ofrecer protección, refuerza una falsa sensación de seguridad, jugando con la dualidad entre lo acogedor y lo amenazante. El espacio reducido, iluminado únicamente por esta fuente de luz, crea un entorno controlado por el agresor, donde la sobreviviente se siente atrapada en una confianza equivocada, alimentada por un ambiente aparentemente seguro.

El vestuario de Noelle consta de un vestido sin mangas con detalles de olanes en el pecho, tirantes, un calzón blanco y botas negras, reflejando su apariencia sencilla y tranquila, lo que contrasta con la agresión que experimenta, haciendo aún más evidente la violencia y el control sobre su cuerpo. Su maquillaje, natural y discreto, contribuye a esta imagen. Aunque a lo largo de la secuencia, las expresiones faciales de Noelle revelan una evolución emocional significativa: desde la alegría inicial, pasando por el nerviosismo, hasta el miedo y la tristeza. Este cambio simboliza la pérdida de control y la invasión de su autonomía, mostrando su vulnerabilidad tanto física como emocional, y cómo la violencia sexual desgarrar su estabilidad psicológica y emocional, además del evidente daño físico.

Es relevante destacar que, tras la realización de *M.F.A.*, Natalia Leite publicó un artículo donde detalla los aspectos clave para la representación de escenas de violación,

basándose en su experiencia con este filme. La directora resalta la importancia de abordar dichas escenas con sensibilidad, asegurando un ambiente seguro y respetuoso para todas las personas involucradas. Asimismo, subraya la autenticidad en la representación del trauma, asegurándose de que las escenas no solo sean impactantes, sino también realistas y respetuosas con las experiencias de las sobrevivientes. Enfatizando la importancia de la colaboración entre el equipo de producción y la consulta con expertos en trauma, lo que permite una representación más precisa y responsable.

En cuanto a la escena de la agresión sexual a Noelle, Leite comenta que fue un momento crucial en la historia, un punto de inflexión que refleja la experiencia de muchas mujeres en la vida real. La directora confiesa haber sentido una gran presión para representarla de manera adecuada, por lo que investigó y analizó escenas de violación en películas, especialmente dentro de este subgénero, el cual ha sido mayoritariamente dirigido por hombres. Históricamente, estas escenas suelen filmarse con enfoques centrados en la dominación masculina, presentando la subyugación femenina como una fantasía que legitima la violencia. Leite dice que, por el contrario, se propuso retratar la violación desde una perspectiva emocionalmente realista, enfocándose en una audiencia que incluye a mujeres, quienes están cansadas de la explotación y glamorización de la cultura de la violación tanto en su vida diaria como en la industria cinematográfica.

En su artículo titulado *How They Did It: Directing a Rape Scene in an Exploitation Film... Without Exploiting Your Female Protagonist* (Cómo lo Hicieron: Dirigir una Escena de Violación en una Película de Explotación... Sin Explotar a tu Protagonista Femenina), Leite establece principios clave: crear confianza profunda en el set, proporcionar seguridad a los actores y actrices, ponerse en la mente del personaje, tomar decisiones conscientes, y esperar hasta estar lista para filmar (Leite, 2017). Estos puntos reflejan su compromiso con una representación respetuosa y consciente del trauma, asegurando que la creación artística no comprometa la dignidad ni el bienestar de quienes participan en ella y de quienes ven la película.

Este enfoque resuena con las reflexiones de Mulvey sobre la objetivación de la mujer en el cine, a las que propongo añadir un tercer nivel: la objetivación que ocurre durante el proceso de rodaje. Aquí es donde prácticas como las propuestas por Leite y la actual implementación del departamento de coordinación de intimidad, se vuelven cruciales. Este departamento, presente en la industria audiovisual (aunque no en todas las producciones), se encarga de planificar y realizar escenas íntimas en películas y televisión. Su función principal es garantizar el bienestar y la comodidad de los actores, actrices y el equipo técnico durante

todas las etapas de preproducción, producción, rodaje y postproducción. La participación de este departamento me parece que es esencial para asegurar que las escenas de contenido íntimo o sensible se desarrollen de manera segura, respetuosa y profesional, marcando un avance significativo hacia la humanización de los procesos creativos en la industria audiovisual.

No obstante, considero que, aunque la escena no es extensa ni excesivamente violenta como las de *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*, sigue siendo explícita al mostrar, por ejemplo, los glúteos de la protagonista. Esto ilustra cómo la mirada masculina puede manifestarse incluso en obras dirigidas por mujeres, ya que es una perspectiva profundamente arraigada en la normativa cultural con la que hemos crecido. Sin embargo, creo que esta escena presenta una construcción discursiva distinta. El uso del sonido juega un papel fundamental al situarnos desde la perspectiva de Noelle, generando una experiencia sensorial que refuerza su subjetividad. Además, la brevedad de la escena también contribuye a que la desnudez parcial de la protagonista no se convierta en el centro de la narrativa visual. En este sentido, aunque la cámara podría implicar cierto posicionamiento tradicional al mostrar el cuerpo femenino, el enfoque de la escena trasciende esta representación al priorizar elementos que enfatizan la experiencia emocional y psicológica del personaje.

Venganzas: “Quizás ahora lo piensen dos veces”

Después del traumático evento de violación que Noelle sufre, decide contárselo a Skye, quien la escucha con empatía y le ofrece su apoyo. Sin embargo, le advierte sobre las posibles repercusiones negativas de hacer público el incidente en el entorno universitario, basándose en la experiencia de una amiga que también fue sobreviviente de violencia sexual y atravesó un doloroso proceso de juicio y revictimización. A pesar de esto, Skye le brinda palabras de aliento y solidaridad: “Me lo dijiste y te creo”, validando su experiencia pero aconsejando no permitir que ese hecho defina el resto de su vida. Esta advertencia refleja una visión crítica sobre la utilidad de denunciar estos crímenes, ya que para muchas mujeres, como afirma Desportes, acudir a la policía y declararse sobreviviente de violación puede implicar exponerse nuevamente a peligros y situaciones humillantes, dada la naturaleza patriarcal del sistema legal (2006: 45).

Tras la conversación con Skye, Noelle intenta seguir con su vida normal asistiendo a clase, pero la presencia de Luke desencadena un ataque de pánico que la obliga a abandonar el salón. Al darse cuenta de que necesita apoyo emocional, busca a la psicóloga del campus.

Sin embargo, en lugar de recibir comprensión y orientación, se encuentra con una situación de revictimización. En lugar de proporcionarle un espacio seguro y empático, la somete a una serie de preguntas que la culpan y ponen en duda lo que vivió. Cuestionamientos como "¿Alguien más vio lo que pasó?" o "¿Estás segura de que él te escuchó cuando dijiste que no?" invalidan su experiencia y agravan su confusión emocional. Esta actitud refleja un patrón común en el tratamiento de las sobrevivientes de violación, donde se les exige una prueba especial de resistencia para validar su relato. Como señala Susan Brownmiller, este enfoque es injusto y perpetúa la idea de que las sobrevivientes de violación deben demostrar que no consintieron, algo que no se exige a las sobrevivientes de otros delitos (Brownmiller, 1975). Además, estudios sobre estereotipos relacionados con la violación han demostrado que las sobrevivientes que no se ajustan a ciertos comportamientos esperados, como oponer resistencia, suelen ser juzgadas como si no hubieran querido evitar el ataque o incluso hubieran disfrutado de la situación. Esta percepción distorsionada puede llevar a que muchas mujeres no reconozcan ni denuncien su experiencia de violación, temiendo no ser creídas o ser culpabilizadas (Romero, 2009).

Los estereotipos sobre las sobrevivientes de violación también juegan un papel crucial en la narrativa de Noelle. La película muestra cómo la psicóloga perpetúa ideas erróneas, como la creencia de que "ella incitó a su agresor" o que "interiormente disfrutó de la experiencia". Estas afirmaciones son parte de un fenómeno más amplio que Buddie y Miller (2001) describen, donde las mujeres que sienten que estos estereotipos se aplican a ellas tienden a tener dificultades para reconocer y etiquetar su experiencia de violación (en Romero, 2009: 48). En la película, la protagonista lucha no solo contra su trauma, sino también contra las narrativas que intentan cuestionar y silenciar su dolor y sufrimiento.

Este encuentro desgarrador sumerge a Noelle en un estado de *shock* y desamparo, dejándola envuelta en lágrimas y sin poder escuchar las palabras de la psicóloga. En medio de su angustia, recibe un mensaje de Luke, invitándola a pasar el rato, como si la violación no hubiera ocurrido. En la mente de él no sucedió, lo que nos habla de la normalización de la cultura de la violación y el desconocimiento del consentimiento. Esta dolorosa acción impulsa a Noelle a confrontarlo para exigir una disculpa, dando inicio a la secuencia: *13. I'M NOT CRAZY*.

La cámara, en un encuadre *over the shoulder* detrás de Noelle, muestra a Luke sonriendo mientras abre la puerta de su apartamento. A medida que Noelle entra, se establece un juego visual de campo contra campo entre ellos, alternando primarios y medios planos, lo que mantiene la atención de la espectadora y el espectador en esta conversación. La

interacción comienza con Luke ofreciendo un cigarro de marihuana a Noelle, quien manifiesta su desagrado. Cuando Luke pregunta qué le sucede, Noelle responde con firmeza: "Quiero que digas que lo sientes". La confusión de Luke lo lleva a preguntar por qué debería disculparse, a lo que Noelle replica: "Por lo que pasó la otra noche en tu habitación. Quiero que digas que lo sientes". La respuesta irónica de Luke es: "¿Quieres que me disculpe por cogerte?", minimizando la gravedad de lo sucedido porque él no considera haber violado a Noelle. Ella responde con claridad: "Tú me violaste".

Este momento resuena con la observación de Desportes, quien señala que la mayoría de los violadores no se identifican como tales (Desportes, 2018: 41), lo que refleja una desconexión entre su percepción de la agresión y la realidad vivida por las sobrevivientes. Además, como argumenta Susan Brownmiller, la concepción femenina sobre la violación "(...) es bastante sencilla. Una invasión sexual del cuerpo por la fuerza, una incursión en el espacio interior privado y personal sin consentimiento" (1975: 376). Mientras que al indagar en la concepción masculina, historicamente se podría afirmar que el delito que los hombres temían, así como las severas sanciones que consideraban apropiadas, estaban lejos de reflejar la realidad de la violencia sexual que una mujer puede sufrir. Aunque la legislación ha cambiado, las nociones legales actuales sobre la violación aún están profundamente influenciadas por antiguos conceptos masculinos de propiedad (Brownmiller, 1975: 376).

Una de las ironías más dolorosas en torno a la violación es el temor histórico de los hombres a las acusaciones falsas. Este miedo ha estado presente en la cultura masculina desde tiempos bíblicos, como en la historia de José y la esposa de Potifar⁵³. Este temor ha influido en las defensas legales frente a acusaciones de violación, respaldadas por criterios específicos como el consentimiento, la resistencia, la castidad y la corroboración, que están diseñados para proteger a los hombres de lo que consideran mujeres "engañosas y vengativas". Aunque el temor a las acusaciones falsas puede tener alguna base en casos penales y en el problema de la identificación errónea, la realidad es que las mujeres sobrevivientes de violación suelen ser reacias a denunciar estos delitos. Esto se debe a la vergüenza asociada con la exposición pública, a la presión social que las hace sentir culpables o responsables de la agresión, y a la posible represalia del agresor. Además, hemos aprendido a través de experiencias que nuestros relatos a menudo son recibidos con cinismo, sin credibilidad, ni importancia, lo que contribuye a una desconfianza y duda (Brownmiller, 1975: 386 y 387) tal como sucede con Noelle.

⁵³ La historia relata que la esposa de Potifar se sentía atraída por José y le solicitó que mantuvieran relaciones sexuales. Sin embargo, al negarse él, ella lo acusó falsamente de violación.

A pesar de la acusación directa de Noelle, Luke mantiene su actitud burlona y despectiva, insistiendo en que ella disfrutó de la experiencia, con comentarios como "Deja de ser tan sensible. Estabas en ello, te gustaba". La determinación de Noelle de confrontar la verdad provoca un forcejeo, hasta que Luke reacciona violentamente y la empuja ordenándole que se marche. Este intercambio físico es un claro reflejo de la lucha por el reconocimiento de su experiencia y la necesidad de validar la verdad.

En un tenso primer plano, observamos la discusión entre Noelle y Luke, presentada a través de un montaje dinámico de tomas cortas en campo contra campo que intensifica la tensión del momento. La situación alcanza un punto crítico cuando Luke, en un ataque de ira, insulta a Noelle llamándola "loca", desautorizando lo dicho porque está fuera de su realidad de lo que él concibe como violación. Su respuesta, un desgarrador grito de "¡No estoy loca!", se convierte en un acto de desafío. Este clímax se desencadena en un empujón que hace que Luke caiga del barandal de la escalera.

La cámara, en un primer plano, captura a Noelle, visiblemente desconcertada, mientras se acerca. En plano cenital se revela a Luke tendido en el suelo, con sangre corriendo de su cabeza. Este cambio de perspectiva enfatiza la gravedad del incidente, sugiriendo que la violencia, aunque accidental, tiene profundas repercusiones emocionales para Noelle. A continuación, un contrapicado muestra a Noelle observando a Luke desde arriba, mientras la cámara sigue su movimiento inestable al descender las escaleras, funcionando como el estado en el que ella se encuentra. En un primer plano, se enfoca en su rostro angustiado, reflejando el horror y la desorientación ante la situación. La rápida sucesión de *inserts* y primeros planos subraya su creciente ansiedad al reconocer la magnitud de lo ocurrido. Finalmente, una cámara móvil e inestable la sigue mientras intenta abrir la puerta, capturando su estado de agitación tras el impactante hecho.

Este escenario, que se desarrolla en el departamento de Luke, recuerda el espacio de la violación, pero en esta ocasión, Noelle parece adquirir un sentido de control, especialmente tras el incidente que culmina con la muerte de Luke, aunque haya sido accidental.

A lo largo de la secuencia, las expresiones faciales de Noelle cambian, desde el desconcierto inicial hasta el coraje al exigir una disculpa, el enojo al defenderse, y el miedo al enfrentar la muerte de Luke. Estas transformaciones reflejan el arco emocional de su personaje y contribuyen de manera significativa a la narrativa visual de la escena.

La acción de Noelle se manifiesta no como un acto premeditado, sino como un resultado trágico de una confrontación intensa. Su objetivo inicial era claro: una disculpa y aceptación de la violación. Este tipo de respuesta, donde el objetivo es más el reconocimiento

de lo sucedido que un castigo, es común en las experiencias de muchas mujeres que han sido sobrevivientes de violencia. Según Saavedra, las mujeres a menudo no buscan represalias severas, sino que anhelan el reconocimiento de que han sido agredidas y que sus sufrimientos son válidos. Esto implica ser consideradas como sujetas de derechos, aunque este derecho se limite a la validación de las violencias sufridas, un reconocimiento que a menudo trasciende lo que pueden ofrecer los sistemas legales tradicionales (2018: 307).

A pesar de las consecuencias del incidente con Luke, Noelle sigue buscando apoyo, pero se enfrenta a una preocupante falta de respuesta por parte de las autoridades y la comunidad universitaria. Esta situación la lleva a comprender situación que viven las sobrevivientes de agresión sexual y la impunidad de los agresores, lo que la motiva a actuar. Su transformación de sobreviviente a vengadora se basa en su deseo de poner fin al sufrimiento de las mujeres y vengarse porque las instituciones han fallado.

Un punto clave en su proceso es el descubrimiento de un caso de violación grupal en la universidad, donde la falta de acción se justifica por la supuesta ausencia de pruebas, pero incluso la existencia de un video en internet de la agresión, acentúa la impunidad. Al contactar a Lindsey, la sobreviviente mencionada, Noelle se entera de que, a pesar de su denuncia, el sistema legal no le brindó justicia y enfrentó revictimización, mientras los perpetradores quedaron sin castigo. La experiencia de Lindsey resalta la ineficacia de las instituciones para abordar agresiones sexuales y las graves repercusiones para las sobrevivientes, como la posible incapacidad de quedar embarazada de esta personaje. Esto evidencia la urgente necesidad de reformas sistémicas para proteger los derechos y la dignidad de quienes sufren violencia sexual.

Por otro lado, Clover aporta una visión estructural al fenómeno de la violación grupal, conectándola con el "deporte masculino y el orden jerárquico masculino", lo que implica que tanto el deporte en equipo como la violación en grupo son formas desplazadas una de la otra, con la función de clasificar y reforzar la masculinidad, ambas impulsadas por un espectador masculino (1992: 122). En el contexto de la violación grupal de Lindsey, esta dinámica masculina de poder y jerarquía queda claramente expuesta: los agresores no buscan solo una gratificación sexual, sino también reforzar su estatus entre pares, lo que refleja un grave problema cultural en el que la violencia sexual se convierte en una herramienta de poder dentro de grupos masculinos. Como también es el caso de *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*

Esto lleva al involucramiento de Noelle con el grupo *V-Day*⁵⁴ *Balboa*, donde encuentra una interesante realidad sobre la violencia de género en el entorno universitario. Al unirse a esta iniciativa, se da cuenta de que muchos casos de agresión sexual dentro de las instituciones educativas permanecen sin resolver, dejando a las sobrevivientes sin justicia y sometidas a una continua revictimización. Durante sus interacciones, Noelle observa una gran falta de acciones concretas para responsabilizar a los agresores. En lugar de abordar el problema desde ahí, se enfocan en la prevención, ofreciendo consejos a las mujeres sobre cómo evitar ser violadas. Este enfoque ha sido criticado, ya que, como señala Carol Clover, se tiende a trasladar la responsabilidad del agresor a la sobreviviente, sugiriendo que si las mujeres adoptaran actitudes defensivas o se entrenaran en defensa personal, el problema se solucionaría, eximiéndose de culpa (Clover, 1992: 143).

Frente a esta situación, Noelle las cuestiona abiertamente, subrayando la necesidad de un cambio profundo en la cultura y educación sobre consentimiento y conducta sexual. Su llamado a la acción se centra en la importancia de reeducar a los hombres sobre el respeto a los límites y el consentimiento, desafiando la noción de que la prevención debe recaer únicamente en las mujeres. Esta perspectiva no solo desafía normas sociales arraigadas, sino que también resalta la urgencia de abordar las causas fundamentales de la violencia sexual a través de la promoción de la responsabilidad masculina y la transformación de actitudes culturales hacia la sexualidad y el género.

El proceso de transformación de Noelle en una figura de venganza se desarrolla gradualmente a lo largo de la narrativa, alcanzando un punto crítico en la secuencia titulada *14. I KNOW YOU LIKE IT*. Este momento es decisivo para Noelle, se da cuenta de que debe asumir un papel de vengadora, dado el fracaso de las autoridades y los sistemas establecidos para abordar la violencia sexual. La frustración ante la impunidad de los agresores y la revictimización de las sobrevivientes la llevan a tomar medidas drásticas para enfrentar y castigar a quienes han causado daño. En este punto, su venganza ya no es accidental o impulsiva, sino cuidadosamente planeada y ejecutada como un acto personal y colectivo.

En una fiesta en la fraternidad de los agresores de Lindsey, Noelle se presenta con un vestuario que consta de: una blusa de tirantes negra, un short de mezclilla y guantes negros, complementados por una peluca y un choker rosa. La cámara utiliza planos medios y movimientos sutiles para sumergir a la y el espectador en el ambiente festivo, mientras el

⁵⁴ *V-Day* es un proyecto a nivel mundial que busca poner fin a la violencia dirigida hacia las mujeres, incluyendo aquellas de identidades cisgénero, transgénero y fluidas, así como a las niñas y al medio ambiente. Fundado por V (antes conocida como Eve Ensler), activista y autora de *Los monólogos de la vagina*, *V-Day* busca demostrar cómo el arte puede ser empleado como una herramienta liberadora. (V-DAY, s/f)

sonido diegético, con música y voces, crea una atmósfera de despreocupación que contrasta irónicamente con la verdadera intención de Noelle. Su coqueteo con uno de los agresores culmina en un momento significativo, donde ella pregunta "¿Estás tratando de aprovecharte de mí?", que es interpretada de manera errónea por él como parte de un juego erótico, reflejando su insensibilidad hacia el consentimiento.

A medida que avanza la interacción, la cámara se posiciona en ángulos que enfatizan la tensión y el control de Noelle. Mientras el agresor le pregunta su nombre, ella desvía la conversación sugiriendo que beban algo. El uso de una pastilla en su bebida marca el inicio de una táctica engañosa que replica la manipulación sufrida por Lindsey, a quien también drogaron. La secuencia se intensifica con un montaje que yuxtapone el video del abuso a Lindsey con la situación actual entre Noelle y el agresor, subrayando su intención de hacer que el agresor experimente el miedo y la impotencia que él infligió.

A medida que él empieza a ahogarse, la música extradiegética aumenta la tensión, resaltando la angustia del agresor y la satisfacción de Noelle. La cámara utiliza planos contrapicados que destacan la vulnerabilidad del agresor y la posición dominante de Noelle. Cuando él, desesperado le pide agua, ella le ofrece más de la bebida que lo está drogando, replicando la táctica de abuso. La secuencia termina con Noelle posicionándose sobre el pecho del agresor, inmovilizándole los brazos mientras comienza a sentir los efectos de la droga hasta que muere. Esta imagen contrasta con la escena en la que el agresor viola a Lindsey, subrayando el cambio de roles. Finalmente, Noelle lo deja completamente desnudo, expuesto y humillado, simbolizando la misma forma en que él y sus cómplices lo hicieron con Lindsey al abusarla, grabarla y difundirla por internet.

La puesta en escena mantiene una perspectiva inmersiva, revelando un espacio familiar y ajeno a la vez: el dormitorio desordenado de una fraternidad, donde ocurrió el abuso de Lindsey. La iluminación fría y las expresiones faciales de Noelle evolucionan desde el coqueteo hasta la dominación, reflejando su transición y el alivio final de su venganza. La cámara, en un *POV* que mantiene la tensión, invita a la y el espectador a compartir la experiencia emocional de Noelle, planteando preguntas sobre la justicia y el poder en el contexto de la violencia sexual.

En esta secuencia, se utiliza un tropo recurrente en las narrativas *1313*, donde la protagonista emplea la seducción para atraer a los agresores antes de ejecutar su venganza. Esta representación, puede analizarse desde la teoría de la mirada masculina de Laura Mulvey. Los primeros planos del cuerpo de Noelle, especialmente de su pecho y de las manos del agresor sobre sus glúteos, refuerzan esta mirada.

Noelle regresa a casa inspirada y logra crear una obra de arte excepcional , y este es el indicador del inicio de la transformación notable que experimenta. Su actitud cambia drásticamente, mostrando una confianza y determinación que antes no poseía. De ser una joven tímida, comienza a desenvolverse con seguridad, evidenciando un crecimiento personal, académico y artístico. Este cambio sugiere que su venganza no solo le otorga una sensación de justicia, sino que también actúa como un catalizador para su seguridad personal, ayudándola a recuperar, de alguna forma, el control sobre su vida.

En esta tercera venganza, *15. SURPRISE*, Noelle confronta a otro de los agresores de Lindsey, infiltrándose de nuevo en la fraternidad y utilizando el recurso de la seducción. La música de fondo y los sonidos ambientales se desvanecen, centrando la atención en el diálogo y los movimientos de Noelle, mientras esta, con calma y determinación, somete al agresor. La cámara utiliza planos cerrados y movimientos fluidos que siguen de cerca sus acciones, enfatizando su control y la precisión de su ataque, lo que subraya su transformación de sobreviviente a vengadora.

El contraste entre la violencia de la escena y la calma exterior de la fraternidad, donde los demás continúan con su rutina, refuerza la indiferencia del entorno frente a la justicia que Noelle busca. La secuencia emplea cortes rápidos durante los golpes para intensificar la acción, mientras que un plano secuencia posterior permite un respiro, mostrando que nadie está consciente de lo que ocurre. Este cambio de ritmo contrasta con el enfoque en el primer plano de Noelle al final, quien respira agitadamente, hasta que inhala y exhala profundamente, tras haber asesinado al agresor con su propio cinturón. Noelle pronuncia la palabra "Sorpresa" con una sonrisa en el rostro.

El *POV* de la cámara se alinea con el de las y los espectadores, creando una conexión emocional y una complicidad con Noelle. La iluminación natural y el uso de un espacio familiar añaden una capa de cercanía a la violencia. Mantener un maquillaje natural y el mismo short, botas y camiseta del atuendo de la venganza anterior refuerza la continuidad en su transformación, destacando la evolución de su camino hacia la reparación a medida que se despoja de los elementos del "disfraz" previo.

En el momento en que los detectives se encuentran con el cuerpo del segundo agresor, Noelle actúa rápidamente y se dirige a la universidad para tomar venganza del tercer y último agresor de Lindsey, en la secuencia *16. DUCHA*. La música extradiegética acompaña la escena junto al sonido diegético del agua, mientras en un primer plano vemos al agresor bajo la regadera de los vestidores de la universidad. Con poca profundidad de campo, se ve la llegada de Noelle al fondo. Ella le da un martillazo en la cabeza, haciéndolo caer al suelo.

La cámara, utilizando el *POV* de Noelle, muestra al agresor ensangrentado pero aún consciente. A través de un campo contra campo en primeros planos, se desarrolla un forcejeo cuando él la toma del tobillo, lanzándola al suelo. La música se intensifica conforme la pelea avanza, incrementando la tensión. Mediante cortes rápidos para generar dinamismo a la confrontación, vemos a Noelle finalmente alcanzar el martillo y golpearlo fatalmente en la cabeza. La música se detiene, dejando solo el sonido ambiental. En un plano general, Noelle yace en el suelo con el cuerpo del agresor sobre ella. Lentamente, se libera, se levanta, toma el martillo y sale del lugar con calma.

En esta ocasión, Noelle no recurre al método de seducción, empezando a romper el estereotipo clásico del género que venía replicando. Además, este es el primer agresor con el que tiene un enfrentamiento, por lo que Noelle no muestra una sonrisa al concluir la acción, sino que actúa sigilosamente, experimentando la ansiedad y el miedo de haber podido ser ella quien muriera.

Noelle sigue con su vida mientras los detectives investigan las muertes de los agresores. En un momento clave, descubre a Skye autolesionándose, y al ayudar le confiesa que cambió su nombre debido a un trauma. Noelle investiga y descubre que ella también fue violada, pero a pesar de contar con evidencia, el caso fue desestimado. La psicóloga de la universidad revictimizó a Skye, alegando que mostraba signos de trastorno límite de la personalidad y que el acto fue consensuado, mientras protegía al agresor, por su buena reputación y desempeño deportivo.

Este descubrimiento profundiza la trama, mostrando cómo cada personaje lidia con las secuelas del trauma de maneras distintas. La revelación refuerza el vínculo entre Noelle y Skye, subrayando la complicidad y la comprensión mutua. Además, evidencia que no existe una única forma de vivir las consecuencias de un abuso; cada persona tiene respuestas y necesidades diferentes en cuanto a justicia, venganza o lo necesario para enfrentar el trauma. Esto se relaciona con la reflexión de Laura Saavedra (2018: 32), quien plantea la necesidad de cuestionar los binarismos del pensamiento occidental, destacando que las mujeres, especialmente, podemos buscar alternativas de justicia fuera de los caminos formales del derecho. Estas alternativas, como la sororidad, la organización política, espacios comunitarios, el arte, entre muchas otras posibilidades, permiten sanar y construir una vida digna, en lugar de depender de sistemas que a menudo revictimizan y refuerzan la desigualdad, tanto de género como de etnia y clase. La historia de Noelle y Skye refleja esta diversidad de caminos hacia la reparación, mostrando que no existe una única manera de hacerlo correctamente.

Este enfurece a Noelle, quien, llena de ira, amenaza a la psicóloga y decide buscar al agresor de Skye para emprender su última venganza. La secuencia, titulada *17. I'M A GOOD GUY*, inicia cuando Noelle, quien bajo el pretexto de necesitar ayuda con su automóvil, secuestra al hombre y lo lleva a la cancha de baloncesto en la universidad. Este es un espacio simbólico vinculado a su identidad como jugador y que lo protegió de ser sancionado. Allí lo ata a una silla y, en tono sarcástico, le pregunta si el lugar le recuerda sus días de gloria.

La escena alterna entre planos generales y primeros planos que muestran la confusión del agresor y la intensidad de Noelle, quien sostiene unas tijeras cerca de su cuello. El ambiente es oscuro, iluminado solo por una fría luz blanca que intensifica la tensión. El atuendo de Noelle, sencillo y con guantes de látex, refleja como su transición física, mediante la ropa, de sobreviviente a *Rape-Revenge Girl* va volviendo a como fue antes del abuso, simbolizando ese intento de recuperación de la persona que era.

A medida que la escena avanza, Noelle le muestra una foto de Skye golpeada y le dice sarcásticamente: "Gran trabajo, por cierto", desatando la angustia del hombre, quien entre lágrimas ruega perdón, asegurando que ha cambiado y se arrepiente. Este giro desconcierta a Noelle, quien esperaba una confrontación, no una disculpa. La música extradiegética intensifica los cambios emocionales, subrayando la confusión interna que experimenta. Cuando un ruido repentino provoca que el agresor grite pidiendo ayuda, Noelle, en un acto impulsivo, lo apuñala en el cuello con las tijeras, quedando en *shock* mientras la sangre la cubre. La escena acaba con la llegada de la policía y Noelle huye del lugar rápidamente.

Este momento resalta la complejidad emocional de Noelle y el desconcierto que siente ante el arrepentimiento de su agresor. Lo que inicialmente se presenta como un objetivo claro de venganza se transforma en un acto desesperado y confuso. La disculpa inesperada, la desestabiliza, pues ella buscaba eso desde el primer momento que fue a confrontar a Luke.

Como menciona Carol Clover, en las películas de venganza es crucial que exista un motivo que justifique la represalia, lo cual se vuelve aún más relevante en el contexto de las violaciones. Este "algo" que merece venganza trasciende el acto de la violación en sí; se vincula a las dinámicas de poder entre hombres y mujeres que permiten que estos actos de violencia ocurran y que los hacen especialmente dignos de venganza. Aunque podría esperarse que un ataque brutal por parte de un psicópata fuera motivo suficiente para la venganza, en la narrativa contemporánea, la explicación del acto aislado resulta insuficiente. La violación se interpreta no solo como un acto individual, sino también como una manifestación social y política, reflejando las discusiones feministas sobre la violencia sexual en las últimas décadas. Así, la fantasía de la venganza femenina, aunque pueda apelar a un

público masculino, se apoya en un análisis crítico del Patriarcado cotidiano. Este enfoque permite explorar no solo la necesidad de justicia personal, sino también la necesidad de dismantelar las estructuras de poder que perpetúan la violencia contra las mujeres (1992: 144). La confusión y el desconcierto de Noelle, en este sentido, no solo reflejan su lucha interna, sino también la complejidad de la respuesta social a la violencia contra las mujeres.

REFLEXIONES FINALES

“Sanarnos es un acto personal y político, y aporta a tejer la red de la vida. Sanarnos pasa por recuperación de mi territorio-cuerpo con el territorio-tierra, como una hermosa posibilidad para la vida.”

- Lorena Cabnal (2016)

A lo largo de este trabajo se analizó cómo las representaciones de la violación y la venganza en el cine *IyV* reflejan y cuestionan discursos sociales sobre la violencia contra las mujeres. Mediante un enfoque que combinó elementos contextuales y textuales, fue posible identificar patrones y diferencias en las narrativas que exploran el camino de las protagonistas desde sobrevivientes hasta convertirse en *Rape-Revenge Girls*. Este análisis evidenció la riqueza y complejidad del subgénero, así como las tensiones que surgen entre la crítica al sistema patriarcal y la perpetuación de estereotipos de género.

En relación con las primeras dos preguntas de investigación acerca de las representaciones de los actos de violación y sobre sus particularidades y diferencias en las películas analizadas en este trabajo, se observa una diversidad significativa en el tratamiento visual, narrativo y simbólico. Estas representaciones abarcan desde la crudeza explícita, hasta enfoques más matizados que destacan los elementos simbólicos o el impacto psicológico. Este contraste permite identificar patrones importantes relacionados con el género de las y los realizadores, las intenciones narrativas y el contexto de producción de las películas.

El cine *IyV* ha cambiado con el tiempo, pero su desarrollo no ha sido lineal, sino que ha seguido distintas direcciones. En las películas dirigidas por mujeres analizadas en esta investigación, la representación de la violación evita la espectacularización de la violación y se sitúa en contextos urbanos, especialmente en entornos universitarios. Los agresores suelen ser figuras cercanas a la protagonista, hombres que inicialmente inspiran confianza. En contraste, en los filmes de los directores, las escenas de violencia sexual son explícitas y prolongadas, perpetuando estereotipos asociados a la cultura de la violación. Estas narrativas presentan a los agresores como figuras monstruosas y ajenas al entorno de la protagonista, ubicando la violencia en espacios remotos y salvajes, lo que refuerza la idea de que el peligro proviene de elementos externos.

Es importante señalar que, aunque el cine *IyV* desde sus inicios ha contribuido a la construcción de un estereotipo del agresor, representándolo como un hombre de la ruralidad, deshumanizado, con antecedentes traumáticos relacionados con la madre y reforzando un discurso clasista que asocia la violencia sexual con la pobreza y la periferia, en las dos

películas dirigidas por mujeres se presenta una visión distinta. En estas narrativas, el agresor también puede ser un hombre de la ciudad, blanco, cercano y con algún tipo de poder (económico, social o de clase), respetado y admirado dentro del universo narrativo de cada historia. Esta representación rompe con los mitos de la violación y ofrece una perspectiva más compleja y realista del problema.

Este hallazgo es clave, ya que permite repensar la figura del agresor desde una perspectiva crítica, alejándose de estereotipos que distorsionan la percepción social de la violencia sexual. Además, esto no solo invita a reflexionar sobre la representación de los agresores, sino también sobre su relación con las construcciones de la masculinidad. Considero que esta constituye una línea de investigación interesante para futuros estudios, ya que permite analizar cómo estas figuras refuerzan o desafían los arquetipos tradicionales del violador. Asimismo, es fundamental examinar cómo el cine ha construido históricamente la imagen del agresor desde un discurso clasista e incluso racista, y cómo estas representaciones pueden influir en la comprensión pública del problema. Romper con estos estereotipos nos permite reconocer que el violador no siempre responde a la figura del extraño en el callejón oscuro o del "otro" marginalizado, sino que también puede ser alguien cercano, alguien a quien queremos, que dice amarnos y que puede adoptar múltiples formas. Esta reflexión es esencial para fortalecer la prevención de la violencia sexual y su tratamiento, incluso en el ámbito de las políticas públicas.

En relación al tratamiento de la venganza también varía. En los filmes de los directores, la respuesta es inmediata, centrada en la eliminación del agresor sin mayor planificación, muy relacionada al subgénero *IyV* clásico de la década de los setenta. En cambio, en las películas dirigidas por mujeres, la venganza adquiere una dimensión más compleja, abordando sus implicaciones emocionales, psicológicas y sociales. No se limita al castigo físico, hay un trasfondo más complejo en sus venganzas, desafiando estructuras de poder y denunciando la impunidad. Además de tener duraciones más largas en contraste con las violaciones.

Estas diferencias reflejan no solo intenciones narrativas y estéticas, sino también la perspectiva desde el género de quienes las realizan. Mientras los directores enfatizan el espectáculo de la violencia y la acción, las directoras exploran las secuelas emocionales, las dinámicas de poder y la recuperación de la agencia de las sobrevivientes. Este análisis revela cómo el cine puede ser una herramienta tanto para perpetuar como para desafiar las estructuras patriarcales, dependiendo de cómo se construyen y presentan estas narrativas.

El arco de transformación de las protagonistas también varía y no es homogéneo. Mientras que en los filmes dirigidos por mujeres los personajes experimentan cambios positivos tras su venganza, inscribiéndose en el Viaje Híbrido de la *Rape-Revenge Girl* o en la *Rape-Revenge Girl* Disruptiva, en las películas de directores, las protagonistas permanecen atrapadas en una espiral de violencia que limita cualquier posible redención emocional, oscilando entre el viaje de la *Rape-Revenge Girl* Clásica y el Viaje Híbrido de la *Rape-Revenge Girl*. La diferencia radica en el abordaje narrativo de las directoras, quienes presentan a sus personajes con mayor profundidad y complejidad. En sus películas, el proceso de transformación es más pausado y detallado, explorando las secuelas emocionales de la violencia y la recuperación de la agencia. Esto permite una representación más matizada de las sobrevivientes, alejándolas de la figura unidimensional de la vengadora inmediata sin desarrollo emocional intermedio.

El cambio de las protagonistas, de sobrevivientes a *Rape-Revenge Girls*, no es solo una transformación externa, sino un viaje complejo de resignificación de sus cuerpos y vidas. Este proceso se refleja en su apariencia física, su comportamiento y sus interacciones, implicando una subversión de las dinámicas de poder que inicialmente las colocaron en posiciones de vulnerabilidad. Así, estas narrativas se convierten en espacios de resistencia simbólica. Sin embargo, siguen inscritas en estructuras cinematográficas que, en algunos casos, perpetúan discursos de violencia y dominación.

Esto resulta interesante, pues plantea una incógnita sobre cómo estas películas reelaboran las narrativas dominantes del subgénero *VyV* y, al mismo tiempo, negocian para seguir formando parte de él. Me pregunto si las realizadoras de manera deliberada saben que necesitan mantener ciertos elementos clásicos del *VyV* para obtener financiamiento y ser vistas, o si esta decisión responde simplemente a una elección personal, que me parece completamente válido. También podría estar relacionada con otro hallazgo relevante de esta investigación: la reproducción de la mirada masculina por parte de algunas directoras, a pesar de partir de la premisa de que su perspectiva cinematográfica sería diferente.

El uso de la seducción al inicio de la transformación de la protagonista es un elemento significativo, aunque este recurso suele abandonarse conforme avanza la historia. Es cierto que el *male gaze* puede estar presente en narrativas creadas por mujeres por diversas razones: la normalización cultural de esta mirada, su arraigo en los códigos audiovisuales predominantes, la elección personal o incluso la necesidad de cumplir con las normas del *VyV*. No obstante, estas películas transforman de alguna manera esta perspectiva al centrarse en las consecuencias emocionales y sociales de la violación, así como en la denuncia de la

ineficacia institucional. Además, el *male gaze* no es el elemento predominante en sus historias, lo que permite que la narrativa adquiera una dimensión más crítica y consciente.

Las películas dirigidas por mujeres oscilan entre la reproducción de elementos propios de la mirada masculina y su subversión a través de personajes femeninos más complejos y matizados. Esto no solo revela la dificultad de escapar de las estructuras culturales predominantes, o incluso el deseo de utilizarlas estratégicamente, sino también la importancia de cuestionarlas y reconfigurarlas para ofrecer perspectivas más auténticas y desafiantes. En términos generales, las cuatro películas analizadas replican de alguna manera la violencia contra las mujeres, ya que todas incluyen la escena de violación, aunque con diferencias en su tratamiento. También podrían considerarse parte del entretenimiento cinematográfico, porque, al final del día, eso es también el cine. Sin embargo, sus protagonistas rompen con el estereotipo de lo que "debería ser o hacer una mujer" según la norma patriarcal. A pesar de que la mayoría de ellas son jóvenes estudiantes, las películas muestran que la violación es un peligro constante, sin importar quienes seamos, dónde estemos o qué hagamos.

En definitiva, la evolución de las protagonistas, de sobrevivientes a *Rape-Revenge Girls*, evidencia una crítica a las estructuras que perpetúan la violencia contra las mujeres, tanto en la ficción como en la realidad. Estas narrativas no solo reflejan las dinámicas de poder, sino también las formas en que las mujeres pueden resistir y resignificar sus experiencias. Si bien algunas películas reproducen estereotipos problemáticos, otras logran profundizar en las vivencias de las sobrevivientes, subvirtiendo las expectativas del género y ofreciendo nuevas perspectivas sobre el trauma y la justicia. Lo realmente destacable es preguntarse si alguna de estas películas logra generar conciencia sobre la violación sexual contra las mujeres. Con base en los resultados de esta investigación, considero que sí. Tras analizar *American Mary* y *M.F.A.*, se reflexiona sobre los ámbitos universitarios e institucionales, donde los procesos administrativos resultan ineficaces en casos de violencia de género. Estos espacios, que deberían ser seguros, en realidad no lo son. No solo porque allí también pueden ocurrir violaciones o agresiones sexuales, sino porque, si esto sucede, las sobrevivientes no encuentran respaldo ni acompañamiento en el proceso.

Este fue otro hallazgo relevante e inesperado del análisis: la violencia hacia mujeres estudiantes dentro de los filmes seleccionados. Este dato es significativo porque la violencia en estos espacios no solo se refleja en la ficción, sino también en la realidad. Un ejemplo de ello es lo ocurrido en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), donde curso mis estudios. El paro feminista total en sus cinco unidades evidenció la violencia contra las mujeres dentro de la institución. Este movimiento fue provocado por la falta de sanción a un

estudiante acusado de violación, generando demandas por un protocolo de género efectivo. Como señaló la Dra. Ana Lau Jaiven, este paro marcó un momento histórico (Zamora, 2023). Me resulta triste y extraño que, mientras realizaba esta investigación, la realidad se manifestara de manera tan cercana a lo que estaba analizando. La realidad superó a la ficción: al igual que en las películas, observábamos personas enojadas, buscando soluciones, respuestas y diciendo "ya no más". Como en los filmes, las paristas fueron percibidas como agresivas o exageradas por tomar las instalaciones universitarias. Sin embargo, de una u otra forma, tenemos el derecho de ser escuchadas, y lo seremos.

En lo que respecta a los elementos contextuales y textuales, estos resultan fundamentales en la construcción de representaciones sobre la violación y la venganza en el cine de terror, específicamente en el subgénero *IyV*. No solo reflejan las influencias socioculturales y personales de quienes realizan las películas, sino que también configuran una narrativa visual y emocional que intensifica las experiencias de las sobrevivientes. En los filmes analizados, los contextos sociales y culturales desempeñan un papel determinante al dar forma a las historias y evidenciar críticas a sistemas que perpetúan la impunidad, el machismo y la violencia de género. Al mismo tiempo, los recursos textuales, como la iluminación, el sonido y la composición de las escenas, influyen en la manera en que la violencia y la venganza son percibidas.

Un aspecto esencial en la construcción de estas representaciones es el contexto personal y profesional de las realizadoras, cuyas experiencias de vida influyen directamente en las narrativas que crean. A través de sus protagonistas, presentan una visión única del trauma, el duelo y la venganza, donde el control sobre el cuerpo se convierte en un medio de resistencia y reivindicación. La manipulación consciente del cuerpo no solo simboliza una ruptura con la victimización, sino que también resignifica la corporalidad femenina desde una perspectiva alternativa. Estas vivencias personales dotan a sus películas de una autenticidad emocional que va más allá de una representación genérica del abuso, permitiendo que el viaje de las protagonistas sea tanto una exploración del trauma como un desafío a las estructuras de poder que perpetúan la revictimización y la falta de justicia. Esto no es una coincidencia, las directoras hablan de realidades que las atraviesan y que también afectan a muchas otras. Sus películas reflejan cómo, al provenir de contextos marcados por la exclusión o la violencia, no se limitan a ser narradoras externas, sino que se posicionan como agentes activas en la reconfiguración de las narrativas de violación y venganza. Además, su enfoque en las consecuencias emocionales, psicológicas y sociales del abuso permite una crítica más profunda a las instituciones que fallan en proteger a las sobrevivientes, así como una

reflexión sobre las formas en que el cine puede subvertir los “clichés” tradicionales de subgénero.

Estas perspectivas íntimas y conscientes no sólo enriquecen la representación de las protagonistas, sino que también subrayan el potencial del cine como herramienta de denuncia y transformación cultural. Al cuestionar la mirada hegemónica, las realizadoras abren espacio a narrativas más diversas y auténticas, promoviendo nuevas formas de representación que desafían los discursos convencionales sobre la violencia de género.

En cuanto al contexto de cada película, *Cuando tu carne grite: ¡Basta!* se realizó en un escenario donde el cine de terror argentino enfrenta importantes desafíos debido a la escasez de financiamiento estatal y el limitado interés del público. Guillermo Martínez, como director debutante, trabajó con un presupuesto ajustado proveniente de su propia productora. Esto influyó en la duración del rodaje, que fue de solo 13 días, y en una extensa postproducción de tres años. Sin embargo, su conexión con productoras locales y su relación con Adrián García Bogliano, podrían haberle permitido acceder a festivales especializados en este género.

En el caso de *Trauma*, de Lucio A. Rojas, se aborda un tema político sensible. Al tratarse de una obra independiente y de terror extremo, enfrentó dificultades para obtener apoyo estatal y tuvo un alcance limitado en algunos festivales. No obstante, contó con financiamiento privado y logró llegar a redes internacionales de festivales. El respaldo de directores como Paco Plaza y Xavier Gens permitió su distribución internacional, convirtiéndola en la única de las analizadas disponible en *streaming* (Amazon Prime).

American Mary, de Jen y Sylvia Soska, se realizó en un contexto en el que las directoras tuvieron que luchar por visibilidad en un género dominado por hombres. A pesar de las dificultades financieras y de distribución, las Soska contaron con el apoyo de Eli Roth. Además, aprovecharon las redes sociales para promocionar su trabajo y generar una comunidad de seguidores. Gracias a su éxito en festivales, lograron una recaudación que superó su presupuesto inicial.

M.F.A., de Natalia Leite, aborda la violencia sexual en entornos académicos desde una perspectiva personal. Se benefició de su estreno en una plataforma clave para expandir su alcance, y coincidió con el auge del movimiento *#MeToo*. Aunque fue una producción independiente en gran parte autofinanciada, recibió apoyo de una productora enfocada en mujeres, lo que le permitió destacar en el cine independiente.

En el análisis de las películas seleccionadas, es relevante subrayar que, aunque inicialmente no lo sabía, todas fueron producidas de manera independiente. No obstante,

posteriormente lograron el apoyo del sector privado para su distribución y exhibición, y su estreno se llevó a cabo en festivales de cine, espacios esenciales para visibilizar propuestas que se alejan de las tendencias dominantes del cine comercial. Como menciona Julia Kratje, los festivales funcionan como plataformas que favorecen la circulación de nuevas miradas, permitiendo que películas (sobre todo realizadas por mujeres), con personajes, temáticas y estéticas innovadoras, encuentren un público receptivo al margen de los circuitos convencionales. Estos eventos, consolidados en el ámbito independiente, se convierten en el primer punto de acceso para muchas obras que desafían las narrativas tradicionales (2018: 162). Sin embargo, como señala la misma autora, las mujeres cineastas enfrentan desafíos adicionales más allá de lograr producir sus películas. Las barreras no se limitan al acceso o inserción en la industria, sino que se extienden al ámbito del reconocimiento y la legitimidad. Esto se refleja en el papel de la crítica, la programación de festivales, las carteleras de cine y los circuitos de distribución, donde persisten dinámicas de discriminación de género que dificultan una mayor equidad en la representación y valoración de sus obras (2018: 185).

En el contexto de esta investigación, es posible identificar dos niveles de dificultad relacionados con estas problemáticas. En primer lugar, está el hecho de que las directoras mujeres se desempeñen en un género como el terror, históricamente dominado por hombres, lo que complica aún más su aceptación en un espacio de producción cinematográfica lleno de estereotipos. En segundo lugar, se debe considerar el carácter latinoamericano de estas películas, ya que los dos cineastas incluidos en este análisis provienen de países de la región (Argentina y Chile). Este origen añade una capa adicional de complejidad, dado que las producciones latinoamericanas suelen tener menos recursos y enfrentan mayores retos para posicionarse en un mercado global liderado por las industrias de países del norte global. A pesar de estos desafíos, es importante destacar el hecho de que *Trauma* es la única película de este análisis disponible en una plataforma de *streaming*.

Aunque las directoras sufren discriminación de género de manera transversal en la industria cinematográfica, los directores latinoamericanos también se enfrentan a un sistema internacional que subestima las producciones de países no latinoamericanos. Esta situación genera una tensión interesante en la que el género y el lugar de origen influyen de manera significativa en las oportunidades, los obstáculos y la recepción crítica de estas películas. Esto abre otro hecho relevante: no se encontraron filmes *IyV* latinoamericanos realizados por mujeres, lo que evidencia una limitante en esta investigación y una doble dificultad. Por un lado, están las barreras de género que enfrentan las mujeres dentro de una industria cinematográfica históricamente dominada por hombres, y por otro, las limitaciones

adicionales que conlleva ser cineasta latinoamericana en un contexto global donde las producciones de la región suelen ser subestimadas.

Esta doble exclusión refleja cómo las mujeres latinoamericanas se ven afectadas tanto por la discriminación de género como por los prejuicios hacia el cine de Abya Yala, lo que dificulta aún más su acceso a plataformas internacionales y su visibilidad en un ámbito cinematográfico global. En este sentido, el cine independiente y los festivales no solo son espacios de resistencia frente a las hegemonías cinematográficas, sino también vehículos de visibilidad para obras que buscan romper las limitaciones impuestas tanto por cuestiones de género como por los desafíos inherentes al cine latinoamericano. Esto pone de relieve la importancia de seguir promoviendo la equidad en estos espacios y de reconocer la relevancia de voces diversas que enriquecen la narrativa audiovisual global.

Desde el punto de vista formal, el lenguaje cinematográfico ha experimentado una evolución significativa dentro de este género. En los filmes de los directores, predominan los encuadres que subrayan el cuerpo de las protagonistas como objeto de violencia, utilizando primeros planos y tiempos prolongados en las escenas de violación. En las producciones dirigidas por mujeres, se emplean recursos simbólicos y estrategias de encuadre que minimizan la cosificación de las sobrevivientes, desplazando la atención hacia sus emociones y procesos internos.

En los elementos textuales de las películas analizadas, los recursos filmicos se utilizan de manera estratégica para intensificar las temáticas de violación y venganza. La puesta en escena juega un papel esencial en la construcción de estas representaciones, contribuyendo tanto a la atmósfera emocional como a la narrativa. En producciones ambientadas en espacios rurales o aislados, por ejemplo, el uso de iluminación tenue y tonos sombríos acentúa la sensación de desolación y vulnerabilidad de las protagonistas. Estos entornos no solo refuerzan la pasividad inicial de los personajes, sino que también se resignifican durante las secuencias de venganza, transformándose en escenarios de resistencia. Esta evolución espacial se refleja en la metamorfosis interna de las protagonistas, quienes dejan de ser sobrevivientes para convertirse en vengadoras activas, retomando el control sobre su entorno y su historia.

Por otro lado, en las películas ambientadas en contextos urbanos, los espacios que inicialmente se presentan como seguros adquieren una ambivalencia inquietante al convertirse en escenarios de violencia. Este contraste subraya la fragilidad de la seguridad percibida y resalta cómo la violencia puede manifestarse en cualquier lugar, desafiando las nociones tradicionales de protección asociadas a la urbanidad.

También como parte de la puesta en escena, elementos como el vestuario y la decoración de los espacios personales de las protagonistas tienen un papel importante. A través de estos detalles, las y los espectadores obtienen información clave sobre la identidad de las personajes: sus ocupaciones, intereses y contextos sociales. El vestuario no solo ayuda a delinear las personalidades de las protagonistas, sino que también actúa como un marcador visual de su transformación. En muchas narrativas, los cambios en su forma de vestir reflejan su transición de sobrevivientes a figuras vengadoras. Asimismo, los espacios que habitan, decorados con objetos que revelan sus intereses y aspiraciones, sirven como una extensión de sus mundos internos. Estos detalles enriquecen la narrativa, ofreciendo una comprensión más profunda de quiénes son las protagonistas antes y después del trauma.

La puesta en escena, por lo tanto, no es solo un componente visual, sino un vehículo narrativo que permite explorar las complejidades emocionales y psicológicas de las protagonistas. Al combinar los elementos espaciales, la iluminación, el vestuario y la decoración, estas películas logran construir un discurso visual potente que refuerza las temáticas centrales de vulnerabilidad, transformación y resistencia.

Elementos como armas de fuego y drogas adquieren un papel simbólico y narrativo destacado en las representaciones de violación y venganza. En los filmes de directores, las armas de fuego funcionan como extensiones de poder y violencia. Cuando son empleadas durante las violaciones, se convierten en símbolos fálicos que intensifican la brutalidad y la deshumanización del acto. Sin embargo, estas mismas armas sufren una resignificación cuando las protagonistas las utilizan durante su venganza, subvirtiendo las dinámicas de poder iniciales y reforzando su transformación. De manera similar, en los filmes de directoras, las drogas utilizadas para incapacitar a las sobrevivientes resaltan el desequilibrio de poder en los actos de violencia. Sin embargo, las protagonistas también se apropian de estos elementos, reconfigurándolos al emplearlos en su venganza, transformando la violencia inicial en una herramienta de resistencia. La adquisición de un arma por parte de las protagonistas simboliza la recuperación del control que les fue arrebatado, aunque esta transformación también suele enmarcarse como una necesidad de sobrevivir en un mundo que les ha fallado. En todas las películas analizadas, las instituciones, las comunidades o los testigos directos no brindan ayuda.

Otro elemento textual crucial en las representaciones de estos filmes es el sonido, que actúa como una herramienta narrativa importante para amplificar las emociones tanto de las personajes como de las y los espectadores, subrayando las transformaciones en las dinámicas de poder entre el agresor y la sobreviviente. Más allá de ser un recurso técnico, el sonido se

convierte en un vehículo para expresar el estado emocional y psicológico de las protagonistas, acentuando su transformación y lucha interna. La música que acompaña las secuencias de transformación física de las protagonistas no solo contribuye a una atmósfera inquietante, sino que también refuerza el control que comienzan a ejercer sobre su realidad, generando empatía en el público.

Por otro lado, el uso del tinnitus como representación auditiva del trauma psicológico se mantiene como un eco constante de la violación. Este zumbido actúa como un recordatorio ineludible del abuso, creando una desconexión emocional entre la protagonista y el mundo exterior. Al mismo tiempo, esta representación sonora del trauma permite al público experimentar de manera sensorial el impacto devastador de la violencia sexual, fortaleciendo la empatía hacia la protagonista. Incluso, también posiciona a las y los espectadores en el lugar de la protagonista, enfrentándole a la incomodidad de sus luchas internas y externas. Desde los silencios tensos hasta los picos auditivos, el diseño sonoro en estas películas se convierte en un elemento clave para narrar la historia desde una perspectiva emocional y visceral, logrando transmitir el viaje de las protagonistas de manera íntima y profundamente inmersiva.

En cuanto al tratamiento del silencio o la reducción del diálogo tras las violaciones, las películas de los directores reflejan dos posibles situaciones: la internalización del trauma (un estado de *shock*) o la falta de agencia de las protagonistas. Históricamente, los personajes femeninos en las películas tienen muchos menos diálogos que los masculinos. En contraste, los filmes de las directoras otorgan una mayor voz a las protagonistas, siendo los diálogos una parte crucial de sus venganzas.

El montaje y la edición desempeñan un papel fundamental, y estas técnicas varían notablemente según la visión de las y los cineastas. En los dos filmes de los directores, las escenas de violación se caracterizan por tomas largas y lentas, lo que intensifica la sensación de horror y desamparo de las protagonistas. En contraste, en los otros dos filmes de las directoras, estas escenas son más breves, con tomas cortas y rápidas. Este enfoque no solo simboliza la brutalidad del acto, sino que también parece evitar la explotación visual del abuso, minimizando el riesgo de objetivación y desviando el énfasis hacia las consecuencias emocionales y psicológicas. La rapidez en la edición sugiere una intención de representar el abuso sin convertirlo en un espectáculo, un aspecto clave en las narrativas de este subgénero.

Durante las secuencias de venganza en los cuatro filmes, el ritmo de la edición se acelera con cortes rápidos y cambios bruscos de cámara que reflejan la transformación interna de las protagonistas. Este dinamismo visual subraya su evolución de sobrevivientes a

vengadoras. Sin embargo, existen diferencias significativas en cómo se desarrollan estas escenas según quien las realiza. En las películas de los realizadores, la venganza suele ser breve y centrada en la acción física, priorizando la resolución inmediata del conflicto. En contraste, en las de las realizadoras, estas escenas tienden a extenderse, integrando diálogos que revelan el estado emocional de las protagonistas y sus reflexiones sobre el abuso y la agencia.

Esta diferencia en la duración y el enfoque narrativo de las secuencias de venganza refleja no solo las intenciones creativas de las y los directores, sino también sus perspectivas sobre el significado de la venganza en estas historias. En las películas de los realizadores, la venganza se presenta como un acto final, mientras que en las de las directoras se enmarca dentro de un proceso más amplio de transformación, catarsis y agencia. Estas decisiones de edición y narrativa aportan matices importantes al subgénero, mostrando cómo la perspectiva de quien realiza influye en la manera en que se aborda el trauma y la venganza en pantalla.

La narración también juega un papel esencial en la construcción de estas historias, especialmente en cómo se desarrolla la venganza de las protagonistas. Un recurso narrativo recurrente es la repetición de frases dichas por los agresores antes, durante o después de la violación. Este mecanismo no solo funciona como un eco cargado de significado, sino que también invierte simbólicamente las dinámicas de poder entre sobreviviente y victimario. Al emplear las palabras de los agresores, las protagonistas toman el control del discurso, despojándolo de su connotación original de dominación y convirtiéndolo en un arma de confrontación. Este recurso no es solo un medio para humillar o intimidar al agresor, sino también una forma de reivindicación, transformando el lenguaje de la violencia en un lenguaje de resistencia.

En este sentido, estas escenas son clave para mostrar la transición de las protagonistas de un estado de indefensión a uno de agencia, reforzando el acto de la venganza como algo profundamente personal y simbólico. Narrativamente, las películas de las realizadoras muestran una transformación gradual en las protagonistas, mientras que en las de los directores, el cambio es prácticamente inmediato tras la violación.

Desde un análisis teórico feminista, este subgénero cinematográfico tiene el potencial de subvertir los modelos dominantes y cuestionar las estructuras patriarcales que sustentan las narrativas hegemónicas. Siguiendo a Mrgara Millán y los dos niveles de representación, los filmes de los directores refuerzan las representaciones dominantes del subgénero, mientras que las películas dirigidas por mujeres transgreden y complejizan estos modelos, ofreciendo alternativas narrativas que desafían las estructuras tradicionales.

En particular, estas películas podrían posicionarse dentro del concepto de "cine menor" propuesto por Alison Butler, ya que emplean el lenguaje del cine clásico y comercial de violación y venganza para ofrecer representaciones alternativas de las protagonistas. Al visibilizar las experiencias de violencia sexual y la falta de justicia, transforman a las sobrevivientes en agentes de su propia narrativa. Siguiendo a Butler, estas películas "desterritorializan" las representaciones hegemónicas, criticando el patriarcado y la normalización de la violencia contra las mujeres en la cultura.

La "mirada femenina" se presenta aquí más como un acto reivindicativo que como una categoría cerrada. Como señala Marta Álvarez (2018), la búsqueda de una "mirada femenina" no implica una forma única de ver, sino la necesidad de ocupar espacios históricamente vedados para las mujeres en el cine. Este enfoque permite analizar la "mirada masculina" no como una perspectiva universal, sino como una construcción androcéntrica, blanca, heteronormativa y patriarcal que debe ser desafiada y deconstruida. En este sentido, considero importante aclarar que no quisiera que esto se interprete como una conclusión binaria del tipo "los hombres hacen cierto tipo de cine" y "las mujeres hacen otro". Me parece que el asunto es mucho más complejo y tiene que ver con cómo se ha construido una mirada universal y hegemónica sobre lo que *debe ser* el cine. Además, una de las limitaciones de este trabajo es que no se analizaron todos los filmes de *IyV* existentes, y únicamente se abordaron producciones realizadas en América. Por lo tanto, no sería adecuado hacer afirmaciones categóricas al respecto.

Asimismo, coincido con Álvarez cuando, citando a Sonia Méndez, menciona el "derecho a la mediocridad"; es decir, la idea de que la equidad no debe estar supeditada a justificar la excelencia de las mujeres como requisito para participar en el ámbito cinematográfico. Esta perspectiva plantea que las mujeres también deben tener la posibilidad de fallar sin ser cuestionadas (2018: 30). Este punto nos invita a superar el debate sobre un supuesto "feministómetro" para clasificar películas y, en cambio, adoptar los feminismos como una herramienta crítica esencial para el análisis filmico. Este enfoque no se centra en determinar si una película es feminista o no, sino en analizar cómo se representan y problematizan las relaciones de poder, los estereotipos de género, la violencia sexual contra las mujeres, entre otras cuestiones, a través del lenguaje cinematográfico, más allá del género filmico o de quién la haya realizado. Lo enriquecedor, me parece, es adoptar una perspectiva feminista al analizar el cine, independientemente de si este se presenta explícitamente bajo dicha etiqueta.

Cómo mencioné anteriormente, las películas de esta investigación fueron realizadas en un sólo continente, lo que abre un cuestionamiento sobre cómo se trata el tema de la violación en otros lugares, en caso de que existan los filmes. El hecho de que no los encontrara no significa que no existan, sino que los problemas de exhibición y distribución a veces lo impiden. Lo mismo ocurre con la limitación de no encontrar películas latinoamericanas *IyV* de directoras, porque aunque la directora de M.F.A. es brasileña, se sigue tratando de una producción estadounidense. Entonces, ¿por qué no se habla de esos temas si es algo tan latente en Latinoamérica?

La violación es un problema gigantesco, entonces ¿si es que se hace esta denuncia mediante el cine, por qué no desde el *IyV*? O si existe, ¿por qué no se tiene el acceso a esos filmes? ¿Por qué los de realizadores sí y los de ellas no? Lo mismo ocurrió al buscar películas *IyV* realizadas por disidencias sexogenéricas; no encontré ninguna, pero ¿por qué no hay o por qué no existe el acceso a ellas? Si también son de las poblaciones más afectadas por la violación, porque el mundo patriarcal nos odia, odia a todo lo que representa un peligro para la heteronorma, lo que “no está en el sitio del deber ser”, como lo vimos en estos filmes. Estas preguntas abren un gran espacio para futuras líneas de investigación que ampliarían el panorama sobre este tema.

En este trabajo, el cine *IyV*, particularmente en los dos filmes hechos por directoras, se configura como un espacio crítico donde las dinámicas de género son desafiadas y reconfiguradas. Este subgénero no solo amplía las posibilidades de representación, sino que también refuerza la agencia de las mujeres en un entorno dominado por el discurso patriarcal. Por lo tanto, esta investigación busca promover un cambio en la manera que miramos, en los enfoques de realización y análisis cinematográfico, impulsando narrativas más diversas y críticas sobre la violencia sexual. Su relevancia radica en la posibilidad de contribuir al desarrollo de un campo de estudio que visibilice la violencia de género dentro y fuera del cine, delante y detrás de cámaras, generando reflexiones que fomenten el cambio social y promuevan la equidad en la representación audiovisual. Este estudio tiene el potencial de influir en áreas como los estudios relacionados a las mujeres, género, sexualidad, el cine y la representación mediática de la violencia, ofreciendo nuevas perspectivas que podrían transformar la manera en que estas historias son creadas, narradas y percibidas.

Así, el objetivo es lograr representaciones que nos permitan disfrutar ver y hacer cine de terror, de horror, la sangre y la oscuridad, pero que, al mismo tiempo, nos inviten a cuestionar y reflexionar sobre lo que vemos y creamos. Cada representación en pantalla, así como las ausencias de representación, tienen un significado y un impacto que no debemos

subestimar. El contexto de los filmes es clave, pues nos revela mucho sobre el discurso que se presenta, sobre las personas con acceso para contar esas historias y desde qué posición lo hacen. En un tema tan delicado y relevante como la violación, es esencial no tomarlo a la ligera. Es necesario aprender a cuestionar tanto lo que hacemos como lo que vemos.

Con esta investigación, quiero invitar a adoptar un enfoque diferente, a replantear las formas en que abordamos y entendemos estos complejos temas de nuestra realidad reflejada en el cine. Así, reafirmamos el potencial del séptimo arte como una poderosa herramienta de reflexión y transformación social, abriendo paso a la creación de representaciones que no solo trasciendan los estereotipos, sino que también promuevan nuevas formas de narrar y cuestionar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Sergio (2014). “Análisis Cinematográfico del Cine de Terror: el caso de *Kilómetro 31*”, el documento de doctorado, Universidad Autónoma de Yucatán. https://www.researchgate.net/publication/346041244_Analisis_cinematografico_del_cine_de_terror_El_caso_de_Kilometro_31 consultado 01 de octubre de 2023.
- Amorós, Celia (2013). “Notas para una teoría nominalista del patriarcado”, en *Asparkia. Investigació Feminista*, (1), pp. 41–58. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/412> consultado 16 de diciembre de 2023.
- Andrés del Campo, Susana (2004). “Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: Crónica y Blanco y Negro”, el documento de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df60a29995204f765f90b> consultado 20 de julio de 2024.
- Arranz, Fátima (2020). “Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico”, en *Instituto de la Mujer para la Igualdad de Oportunidades*, Madrid, España. https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Estereotipos_rol_y_relaciones_de_genero_Series_TV2020.pdf consultado 25 de julio de 2024.
- Artsploitation Films (2018). “Trauma”, en *Artsploitation Films*. <https://www.artsploitationfilms.com/film/trauma/> consultado 7 de mayo de 2024.
- Aschieri, Patricia (2013). “Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación”, el documento de investigación, X RAM-Reunión de Antropología del Mercosur - Situar, actuar e imaginar antropologías desde el Cono Sur, GT 11: 10 al 13 de julio de 2013, Córdoba, Argentina.
- Bartra, Eli (1998). “Debates en torno a una metodología feminista”, en *Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco*, 103-140, México D. F.
- Bartra, Eli (2010). “Acerca de la investigación y la metodología feminista” en Blazquez Norma, Fátima Flores y Maribel Ríos (eds.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beiras Adriano, Leonor Cantera y Ana Casasanta (2017). “La construcción de una metodología feminista cualitativa de enfoque narrativo-crítico”, en *Psicoperspectivas*, 16(2), pp. 54-65. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-69242017000200054&script=sci_arttext consultado 01 de octubre de 2023.
- Belastegi, Nagore (2018). “La violenta «Trauma», basada en hechos reales que superan la ficción”, en *GARA*. https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/gara/editions/2018-10-27/hemeroteca_articles/la-violenta-trauma-basada-en-hechos-reales-que-superan-la-ficcion consultado 10 de mayo de 2024.
- Brandon (2018). “Interview with Leah McKendrick, the creator of *M.F.A.*”, en *PopHorror*. <https://pophorror.com/a-interview-with-leah-mckendrick-the-creator-behind-m-f-a> consultado 29 de abril de 2024.
- Brownmiller, Susan (1993). *Against our will: Men, women, and rape*, Ballantine Books.
- Butler, Alison (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*, Wallflower, Londres y Nueva York.

- Cabnal, Lorena (2016). "Feminismo comunitario en Guatemala", en *Poli Krack, Voces de mujeres historias que transforman*. <https://www.youtube.com/watch?v=6CSiW1wrKiI> consultado 20 de noviembre de 2024.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (2021). *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*. 1 de junio de 2021. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgamvlg/LGAMVLV_ref16_01jun21.pdf. Consultado el 10 de enero de 2023.
- Castejón, María (2004). "Mujeres y cine: las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres", *Berceo*, 2004, no. 147, pp. 303-327.
- Cerebrin (2018). "Entrevista a Lucio A. Rojas, director de «Trauma»", en *La abadía de Berzano*. <https://cerebrin.wordpress.com/2018/06/01/entrevista-a-lucio-a-rojas-director-de-trauma/> consultado 10 de mayo de 2024.
- Cine Chile (2017). "Trauma", en *Cinechile*. <https://cinechile.cl/pelicula/trauma/> consultado 5 de mayo de 2024.
- Cines.com (s/f). "American Mary (2012)", en *Cines.com*. https://cines.com/pelicula/american-mary-2012#google_vignette consultado 28 de diciembre de 2023.
- Clover, Carol (1992). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londres.
- Creswell, John (2013). "Investigación cualitativa y diseño investigativo", *Documento en proceso de construcción traducción del libro original en inglés producto de la línea de investigación en juventud*. https://www.academia.edu/40621698/QUALITATIVE_INQUIRY_AND_RESEARCH_DESIGN_Investigaci%C3%B3n_Cualitativa_y_Dise%C3%B1o_Investigativo_CHOSING_AMONG_FIVE_TRADITIONS_Selecci%C3%B3n_entre_cinco_tradiciones?source=swp_share consultado 01 de octubre de 2023.
- De Barbieri, Teresa (1998). "Acerca de las propuestas metodológicas feministas", en *Debates en torno a una metodología feminista*, Ed. Eli Bartra, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México D.F., pp. 103-140.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia Ya No. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid.
- De Lauretis, Teresa (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press, Londres.
- Del Sarto, Ana (2012). "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez", *Cuadernos de literatura*, 32, pp. 41-68.
- Despentes, Virginie. (2018a [2006]). *Teoría King Kong*, Literatura Random House, México.
- Dirección de Apoyo a la Investigación (s/f). "Dra. Ana Lau Jaiven" <https://investigacion.uam.mx/index.php/listado-catalogo/46877> consultado 15 de enero de 2025.
- El Destape (2024). "El Gobierno quiere vender el cine Gaumont y desfinanciar el cine nacional", *El Destape*. <https://www.eldestapeweb.com/cultura/cine/el-gobierno-quiere-vender-el-cine-gaumont-y-desfinanciar-el-cine-nacional-2024367390> consultado 26 de marzo de 2024.
- Erbland, Kate (2017). "'M.F.A.' director Natalia Leite faced her sexual assault by directing a rape-revenge thriller", *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/mfa-natalia-leite-sexual-assault-1201887081/> 15 de abril de 2024.

- Fernández-Montesinos, Andrea (2016). "Los estereotipos: definición y funciones", *Iberic@ l*, (10), pp. 53-63. <https://hal.science/hal-03815474> consultado 22 de julio de 2024.
- Fox, Rachel (2012). "She's so unusual: Directors Jen and Sylvia Soska dish on *American Mary*", *ScreenAnarchy*. <https://screenanarchy.com/2012/08/strange-little-girls-jen-and-sylvia-soska-dish-on-american-mary.html> consultado 28 de diciembre del 2023.
- Gargallo Francesca (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*.
- Hall, Stuart (1997). "El trabajo de la representación", en *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Vol. 1), pp. 13-74. <https://www.academia.edu/download/37424839/HallElTrabajoDeLaRepresentacion.pdf> consultado 01 de octubre de 2023.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2011). *Rape-revenge films: a critical study*, McFarland, Jefferson, Carolina del Norte.
- Henry, Claire (2014). *Revisionist Rape-revenge. Redefining a film genre*, Palgrave MacMillan, Basingstoke y Nueva York.
- Hernández, Alex (2013). "Crítica: *American Mary* (2013)", *El Ojo del Horror*. <https://ojo-horror.blogspot.com/2013/01/critica-american-mary-2013.html> consultado 28 de diciembre de 2023.
- Hernández, Frida (2021). "La representación de las mujeres en el cine de terror dirigido por mujeres", trabajo terminal de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Ciudad de México. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/23271> consultado 31 de mayo de 2023.
- IAE (s/f). "Kratje, Julia". <https://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/kratje-julia> consultado 15 de enero de 2025.
- Infobae. (2024). "Cannes presenta una película sobre el traumático rodaje de 'El último tango en París'", en *Infobae*, <https://www.infobae.com/cultura/2024/05/21/cannes-presenta-una-pelicula-sobre-el-traumatico-rodaje-de-el-ultimo-tango-en-paris/> consultado 15 de agosto de 2024.
- Kratje, Julia; Alarcón, Fernanda (2018). "Primavera de cineastas argentinas: Renovación y renacimiento en el nuevo milenio", en Scholz, Annette; Álvarez, Marta (eds.), *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert Libros.
- Kratje, Julia. (2020). "Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces." *Mora*, (26), 263-266. <https://doi.org/10.34096/mora.n26.10115> consultado 19 de septiembre de 2024.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de Mujeres: Feminismo y Cine*, Cátedra, Madrid.
- Leite, Natalia (2017). "How They Did It: Directing a Rape Scene in an Exploitation Film... Without Exploiting Your Female Protagonist", en *Movie Maker*, <https://www.moviemaker.com/how-they-did-it-mfa-rape-scene/>, consultado el 19 abril 2024
- Leite, Natalia (s/f). "About", en *Sitio oficial de Natalia Leite*, <https://natalialeite.com>, consultado el 17 de enero de 2024.
- Lozano, Sandra. (2020). "Mirada al pasado: Estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas (2011-2018)", en *Comunicación y Medios*, (41), 67-79, doi: 10.5354/0719-1529.2020.54276. <https://www.scielo.cl/pdf/cym/v29n41/0719-1529-cym-29-41-00067.pdf> consultado 15 de enero de 2024.

- Luengo, Paula (2019). "El chileno Lucio Rojas ("*Trauma*") habla de sus nuevos proyectos", *Noticine*.
<https://noticine.com/noticias/rodajes/28598-el-chileno-lucio-rojas-trauma-habla-de-sus-nuevos-proyectos.html> consultado 12 de mayo de 2024.
- Luna, Mauricio (2018). "Lucio Rojas, el cineasta chileno al que no le estrenan las películas en su país", *Infobae*.
<https://www.infobae.com/cultura/2018/03/30/lucio-rojas-el-cineasta-chileno-al-que-no-le-estrenan-las-peliculas-en-su-pais/> consultado 7 de mayo de 2024.
- Mayer, Mónica. (@archivandoyhablando). (05 de octubre de 2024). 17 frases célebres de Mónica Mayer (post audiovisual). Instagram.
<https://www.instagram.com/p/DAvzAosOaKJ/>
- McKee, Robert. (2002). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Nueva York, ReganBooks.
- McNary, Dave (2017). "Francesca Eastwood's SXSW thriller 'M.F.A.' lands at Dark Sky Films", *Variety Daily*.
<https://variety.com/2017/film/news/francesca-eastwood-sxsw-movie-mfa-dark-sky-1202458468/> consultado 29 de abril de 2024.
- Melendo, Ana (2011). *Introducción al análisis cinematográfico*, Universidad De Córdoba, Córdoba, España.
- México Evalúa (2022). "Crece la cifra negra de la violencia sexual: en 2021, el 99.7% de los casos no se denunciaron".
<https://www.mexicoevalua.org/crece-la-cifra-negra-de-la-violencia-sexual-en-2021-el-99-7-de-los-casos-no-se-denunciaron/> consultado 10 de enero de 2023.
- Millán, Mágara (1999). *Derivas de un cine en femenino*, PUEG, UNAM / Miguel Porrúa Turanzas, México.
- Morales, Beatriz. "Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década", en *Perspectivas educativas*, 2015, Salamanca, 2015,
<https://gredos.usal.es/handle/10366/128238> consultado el 03 de octubre de 2023).
- Moyano, Hernán (2023). "'Basement Games' lo nuevo de Lucio Rojas", *Cine de Género Latinoamericano*.
<https://cinedegenerolatinoamericano.com/noticias/finalizo-el-rodaje-de-basement-games-de-lucio-rojas-2023-11-18> consultado 10 de mayo de 2024.
- Mulvey, Laura (1975). "Placer visual y cine narrativo", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, pp. 365 - 377.
- Murdock, Maureen. (1990). *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Boston, Shambhala.
- Musixmatch (s/f). "Entre tus manos".
<https://www.musixmatch.com/es/letras/Ray-Repp/Entre-Tus-Manos>, consultado el 17 de abril de 2024.
- O'Brien, Sara (2017). "'M.F.A.' thriller takes on campus rape", en *CNN*,
<https://www.cnn.com/2017/03/15/entertainment/mfa-tackles-campus-rape/index.html> consultado 29 de abril de 2024.
- ONU Mujeres (2014). "La industria cinematográfica mundial perpetúa la discriminación contra las mujeres", en *ONU Mujeres*,
<https://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/geena-davis-study-press-release> consultado 10 de septiembre de 2023.
- Peirse, Alison (Ed.) (2020). *Filmmaking, Feminism, Genre: Women Make Horror*, New Brunswick, Camden, Newark, Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press.
- Pomaquero Guacho, Ruth Esther (2015). "Programa educativo sobre estereotipos, mitos y tabúes sexuales dirigido a los adolescentes del grupo 'más que vencedores' del barrio

- Corazón de la Patria. Ciudad de Riobamba. Provincia de Chimborazo. Junio–noviembre 2014", en *Tesis de Licenciatura, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo*, <http://dspace.esPOCH.edu.ec/handle/123456789/6957> consultado 20 de marzo de 2024.
- Read, Jacinta (1998). "Narratives of Transformation: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle", el documento de doctorado, Doctorado en Estudios Cinematográficos, University of Warwick, <http://wrap.warwick.ac.uk/4338/>, consultado 08 de junio de 2023.
- Redacción. (2016). "El último tango en París' de Bertolucci y otras 6 escenas sexuales del cine rodeadas de acusaciones y controversia", en *BBC News Mundo*, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38214779> consultado 21 de agosto de 2024.
- Redacción (2021). "No somos feministas, somos antipatriarcales: Moira Millán y Yasnaya Elena Aguilar Gil", en *Columna Digital*, <https://columnadigital.com/no-somos-feministas-somos-antipatriarcales-moira-millan-y-yasnaya-elena-aguilar-gil/> consultado 21 de febrero de 2023.
- Red Gestoras Culturales México (2023). "SOMOS GESTORAS CULTURALES", en *Red Gestoras Culturales*, <https://redgestorasculturales.com/2023/09/04/somos-gestoras-culturales/> consultado 15 enero de 2025.
- Romero, Mónica; Megías, Jesús (2009). "Agresiones sexuales en población universitaria: El papel del alcohol y de los mitos sobre la violación", en *Revista Internacional de Investigaciones Psicológicas*, Vol. 1, núm. 1, pp. 44-53 ISSN: 2011-2084, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299023510006> consultado 6 de febrero de 2024.
- Rose, Steve (2013). "The Soska sisters are the new faces of Horror", en *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2013/jan/11/soska-twins-american-mary>, consultado 8 de diciembre del 2023.
- Saavedra, Laura (2018). *Construyendo justicia (s) más allá de la ley las experiencias de las mujeres indígenas que participan con el Centro de derechos de la Mujer de Chiapas, AC*, recurso impreso, recurso electrónico.
- Sampson, Elizabeth (2021). "La resistencia y opresión de la iglesia católica en Chile: 1973-1990", en *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, 37(69), 75-87, <https://doi.org/10.15359/tdna.37-69.4> consultado 02 de mayo de 2024.
- Sánchez, Andrea (2022). "Metodologías Erótico-Afectivas: Consideraciones Feministas en la Investigación Encarnada", en el *V Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales, Democracia, Justicia e Igualdad*. Resúmenes y Ponencias. Eje temático 01: Género, desigualdad, exclusión, discriminaciones múltiples y sistemas de opresión, Montevideo, Uruguay: FLACSO Uruguay, pp. 1234-1253.
- Sandoval, Sergio (2016). "Música y cinematografía: un binomio indisociable", en *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 2(15).
- Scholz, Annette; Álvarez, Marta (2018). *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert Libros.
- Segato, Rita (2017). "La estructura de género y el mandato de violación", en *Mujeres intelectuales: feminismo y liberación en América Latina y el Caribe* (pp. 299-332). Ed. Caballero Edith; de Santiago Alejandra y González Gabriela. Buenos Aires: CLACSO.
- Tagle, Gastón (2018). "Prensa escrita y policía secreta en Chile (DINA/CNI) durante la dictadura: la reformulación del discurso en el caso Marta Ugarte", en *Historia 396*, 8(2), 285-309, <https://historia396.cl/index.php/historia396/article/view/291> consultado 02 de mayo de 2024.

- Tataranietos.com (2016). "El apellido Expósito", en *Tataranietos.com*, <https://tataranietos.com/2016/06/29/el-apellido-exposito/> consultado el 5 de marzo de 2025.
- TerrorWeekend.com (2017). "EXCLUSIVA: Finalizó rodaje de TRAUMA, controvertido film chileno de Lucio A. Rojas", en *Terrorweekend.com - Portal cine de terror*, <https://www.terrorweekend.com/2017/02/exclusiva-finalizo-rodaje-de-trauma.htm> consultado 11 de mayo de 2024.
- TerrorWeekend.com (s/f). "Cuando tu carne grite ¡BASTA! interesante rape & revenge desde Argentina", en *Terrorweekend.com - Portal cine de terror*, <https://www.terrorweekend.com/2015/11/cuando-tu-carne-grite-basta-interesante.html> consultado el 26 de marzo de 2024.
- The If Team (2017). "Twisted sisters stick the knife into their latest film American Mary", en *IF Magazine*, <https://if.com.au/twisted-sisters-stick-the-knife-into-their-latest-film-american-mary/> consultado 28 de noviembre del 2023.
- ThoughtCo (2020). "Esposito: Meaning and Origin of the Last Name", en ThoughtCo, <https://www.thoughtco.com/esposito-last-name-meaning-and-origin-1422499> consultado el 5 de marzo de 2025.
- Twisted Twins (s/f). "Awards", en *Twisted Twins Productions*, <http://twistedtwinsproductions.net/awards/> consultado el 28 de diciembre del 2023.
- Valero, Elena (2019). "La ruptura de la cuarta pared en el relato audiovisual contemporáneo." Tesis de Licenciatura. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/90797>, consultado el 20 de marzo de 2024.
- V-Day (s/f). "Who we are?" en *V-Day*, <https://www.vday.org/>, consultado el 17 de abril de 2024.
- Villa, Carlos (2023). "El Ave María de Schubert cumple 200 años de haber sido creado", en *Desde la fe*, <https://desdelafe.mx/noticias/sabias-que/ave-maria-schubert-cumple-200-anos/> consultado el 17 de marzo de 2024.
- Vindicta Films (2012). "Guillermo Martínez entrevistado por 'TERRORÍFILO' (Uruguay)", en *Vindicta Films*, <https://vindictafilms.blogspot.com/> consultado el 26 de marzo de 2024.
- Viteo, Kayley (2012). "Day of the Woman?: Feminism & Rape-Revenge Films", tesis de maestría, Canadá, Maestría en Artes, Western University, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/1018> consultado el 10 de enero de 2023.
- Waltz, Kenton y González, Andrés (s/f). "Desmitificación del desenfoque gaussiano", en *Adobe*, <https://www.adobe.com/ar/creativecloud/photography/discover/gaussian-blur.htm> consultado el 29 de abril de 2024.
- WiHM (s/f). "About", en *Women in Horror Month*, <https://www.womeninhorrormonth.com/about/> consultado el 28 de noviembre de 2023.
- Williams, Linda (1984). "When the woman looks", en Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (pp. 83 - 99). Los Angeles: University Publications of America.
- Williams, Linda (s/f). "Cuerpos filmicos: género, sexo y exceso", <https://es.scribd.com/document/222743305/Williams-2007-Cuerpos-Filmicos-Genero-Sexo-y-Exceso> consultado 24 de mayo de 2023.
- Wood, Robin y Richard Lippe (Eds) (1979). "American Nightmare: Essays on the Horror Film", en *Festival of Festivals*, Toronto.

- Zamora, Hazel (2023). "'¡Ya basta!' Grito que movilizó a cinco planteles de la UAM contra violencia de género". <https://noticias.imer.mx/blog/ya-basta-grito-movilizo-a-cinco-planteles-de-la-uam-contr-a-violencia-de-genero/> consultado 31 de octubre de 2024.
- Zavala, Lauro (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Ciudad de México: UAM Xochimilco.
- Zavala, Lauro (2007). *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematográfico, intertextual*. México: Trillas.
- Zavala, Lauro (2018). "Análisis del sonido: un modelo para el análisis del sonido en el cine", en *Revista Académica Estesis*, (5), 6–31, <https://doi.org/10.37127/25393995.27> consultado el 10 de marzo de 2024.
- Zavala, Lauro (s/f). "Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática", [Texto sin publicar].
- Zurro, Javier (2024). "María Schneider, la actriz que afirmó sentirse violada en 'El último tango en París', resucita como icono feminista". https://www.eldiario.es/cultura/cine/maria-schneider-actriz-afirmo-sentirse-violada-ultimo-tango-paris-resucita-icono-feminista_1_11402203.html consultado 10 de octubre de 2024

ANEXO 1

Nombre de la película		Nombre de la secuencia	
ELEMENTO		ANOTACIONES	
IMAGEN			
SONIDO			
MONTAJE			
NARRACIÓN			
PUESTA EN ESCENA			
FUNCIÓN DE LA ESCENA:			

basada en los elementos de la forma filmica.

Nota. Cédula de análisis del filme. Versión propia

ANEXO 2

Título original: *American Mary*

Año: 2012

Duración: 102 min.

País: Canadá

Dirección: Jen Soska, Sylvia Soska

Guion: Jen Soska, Sylvia Soska

Título original: *M.F.A.*

Año: 2017

Duración: 95 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Natalia Leite

Guion: Leah McKendrick

Título original: *Cuando Tu Carne Grite: ¡Basta!*

Año: 2013

Duración: 96 min.

País: Argentina

Dirección: Guillermo Martínez

Guion: Guillermo Martínez

Título original: *Trauma*

Año: 2017

Duración: 110 min.

País: Chile

Dirección: Lucio A. Rojas

Guion: Lucio A. Rojas