

Artikel

Geografías movedizas y monstruosas: La maternidad y sexualidad femenina en tres filmes de terror del Cono Sur

Rosana Díaz-Zambrana (Miami)

HeLix 7 (2015), S. 88-110.

Abstract

This essay analyzes the female subject in connection to motherhood, sexuality, and the geopolitical space in the horror genre productions from the Southern Cone, *Rooms for Tourists* (Adrián García Bogliano, 2004), *Baby Shower* (Pablo Illanes, 2010), and *Hidden in the Woods* (Patricio Valladares, 2012). In all three slasher films, the representation of women oscillates between the role of a victim and that of an aggressor, a horrific threat to the patriarchal establishment and its social and ideological expectations. In order to examine such dichotomies in the portrayal of femininity, we apply the influential ideas of Barbara Creed through the so-called monstrous-feminine, which exposes other manifestations of female monstrosity such as the *vagina dentata*, the *femme castratrice*, and the castrating mother.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Geografías movedizas y monstruosas:

La maternidad y sexualidad femenina en tres filmes de terror del Cono Sur

Rosana Díaz-Zambrana (Miami)

La representación de la mujer en el cine de terror –sobre todo en el subgénero del *slasher*–¹ ha respondido desde sus inicios a convenciones sistematizadas que condicionan su explotación y posición marginal acorde con un discurso hegemónico patriarcal. Como consecuencia natural, el cine de terror en Latinoamérica, género emergente que se afianza de forma progresiva a partir del nuevo milenio, ofrece –al igual que sus antecedentes en Hollywood y Europa– una peculiar mirada a la dinámica de géneros pero a la vez fusiona otras variables y temáticas que responden a conflictos y discursos regionales. Al analizar el desarrollo del *slasher* en Argentina, Jonathan Risner destaca cómo a pesar de seguir los parámetros y fórmulas extranjeras del género en Estados Unidos, los filmes locales adquieren una especificidad geográfica mediante la manipulación de determinados elementos como el aborto y el motivo nacional de “civilización y barbarie”.² En la selección de filmes que compete a este ensayo, nos enfocamos precisamente en tales geografías femeninas y/o feministas en las que se detalla la relación de la mujer *vis-à-vis* la maternidad, la sexualidad y el espacio. En todas las cintas, la representación de la mujer oscila entre un rol de víctima y al mismo tiempo, el de una amenaza monstruosa que desestabiliza el poder patriarcal y todo el engranaje de expectativas sociales, geopolíticas e ideológicas. Para abordar la construcción real y simbólica del sujeto femenino incorporamos a la discusión tres producciones recientes del Cono Sur: *Habitaciones para turistas* (2004) de Adrián García Bogliano, *Baby Shower* (2010) de Pablo Illanes y *En las afueras de la ciudad* (2012) de Patricio Valladares.

¹ El precursor de este género es *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960) seguido por cintas como *The Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hooper (1974) y *Halloween* de John Carpenter (1978). El género *slasher* se distingue por presentar varios elementos recurrentes: un asesino psicótico cuya víctima o víctimas suelen ser mujeres hermosas y sexualmente activas; un “lugar terrible” (*Terrible Place*), como casa o túnel donde ocurren los crímenes, armas que excluyen por lo general a las de fuego; la perspectiva de la víctima, y al final sobrevive sólo una chica, la llamada “chica final” (*Final Girl*). Consúltese en este sentido el libro de Carol Clover *Men, Women, and Chainsaws* publicado en 1992.

² Cfr. RISNER, “Killers on the Pampa”, p. 2.

En su afamado estudio sobre los rasgos del cine de terror, Robin Wood determina que la manera más efectiva de examinar las formas en que la ideología se transmite y perpetúa es a través de la institucionalización de la familia nuclear.³ Este cine desenmascararía los miedos, tensiones y deseos que la sociedad capitalista y patriarcal busca reprimir como la sexualidad femenina y otras ideologías alternativas.⁴ Para Wood el cúmulo de represiones colectivas se ocultará y/o expondrá en ese “otro” temible que encarna la figura del monstruo. Si la sexualidad femenina se erige como erosiva al orden simbólico patriarcal y a sus nociones de orden, estabilidad y límites, la maternidad será una esfera idónea para problematizarla a partir de los excesos discursivos y gráficos inherentes al cine de terror. También debe considerarse que el filme de horror reproduce algunos fundamentos típicos de la “buena madre” pero también intenta de-construir representaciones de ideologías dominantes sobre esa maternidad noble y abnegada.⁵

Para nuestra lectura será fundamental el trabajo de Barbara Creed sobre lo femenino y lo monstruoso del que se desprende cómo el cine de horror está cundido de monstruos surgidos de imágenes en sueños, mitos y prácticas artísticas ancestrales, entre las que se encuentran: la madre amoral, la vampira, la bruja, la mujer con vientre monstruoso, la mujer como herida sangrante, la mujer como cuerpo poseso, la mujer animal y la mujer castradora.⁶ En su provocador análisis, la mujer se presenta como monstruosa casi siempre ligada a la maternidad y a sus funciones reproductoras. Incluso frente al argumento freudiano de que la mujer aterra porque está castrada, Creed propone otra fantasía de lo monstruoso –la mujer castrante– cuya monstruosidad estaría más relacionada a la sexualidad que a la maternidad expresada en formas tales como la *femme castratrice*, la madre castrante y la *vagina dentata*.⁷ Aun así, la presencia de lo femenino monstruoso no necesariamente implicaría una posición feminista o activa de la mujer, más bien, contribuye a destapar los miedos masculinos que, al reprimir los deseos femeninos, termina asociándolos a impulsos depredadores y violentos.⁸

³ Cfr. WOOD, “An Introduction to the American Horror Film”, p. 196.

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 201.

⁵ Cfr. ARNOLD, *Maternal Horror Film*, p. 37.

⁶ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, p. 1.

⁷ Cfr. *ibid.*, p. 7.

⁸ Cfr. *ibid.*

Para aprehender las dinámicas entre la maternidad y el horror, es imprescindible tomar en cuenta el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva, definido como aquello que “perturba la identidad, el sistema, el orden” y “no respeta fronteras, posiciones, reglas”.⁹ Lo abyecto funciona sobre lo ambiguo que separa lo humano y animal, el bien y el mal, lo natural y lo sobrenatural, lo femenino y lo masculino, lo interior y lo exterior. Tal estado liminal transgrede las reglas y esferas de lo cerrado pautadas por la sociedad patriarcal. Al filo de dichas teorías, Creed traza la representación de la mujer en el cine de terror en su tendencia a alejarse de su rol tradicional de víctima para asumir la posición activa del monstruo mediante la fusión de lo abyecto y lo materno, a la que denomina “femenino monstruoso”.¹⁰ De esta manera, su lectura retaría la noción que domina la ideología patriarcal de que “sólo la masculinidad fálica es violenta y que la feminidad no lo es nunca, ni siquiera en la imaginación”.¹¹ En su argumento, el proyecto ideológico central del cine de terror sería la purificación de lo abyecto (p. ej. lo sucio y repugnante, los desechos corporales, lo femenino monstruoso); es decir, la separación del orden del padre (simbólico) y el orden de la madre (semiótico) mediante el rechazo a lo femenino.¹²

En su otro influyente trabajo *Phallic Panic*, Creed explica que “la monstruosidad femenina se deriva de su identidad física, sexual y biológica, esto porque a diferencia de la mujer, el hombre no da a luz, no amamanta, no menstrúa y por tanto, no es señalizado como monstruoso por sus funciones reproductivas o parentales”.¹³ Así, en las narrativas de terror elaboradas en los largometrajes *En las afueras de la ciudad*, *Baby Shower* y *Habitaciones para turistas* se apuntalan, por un lado, aspectos e imágenes tradicionales del sujeto femenino en torno a la sexualidad y a la procreación y por otro, se sacuden y re-definen paradigmas imperantes sobre esas mismas configuraciones. El rito de pasaje que entraña la sexualidad y la maternidad, posiciona a las mujeres en un estado transicional y a su vez peligroso que se origina en su diferencia sexual, por lo que cada filme explorará un ángulo problemático de la mujer en el cine de terror en el que, sin duda alguna, se favorece la indagación visual y conceptual de lo femenino monstruoso.

⁹ KRISTEVA, *Powers of Horror*, p. 4.

¹⁰ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, pp. 5-7.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² Cfr. CREED, “Horror and the Monstrous-Feminine”, p. 46.

¹³ CREED, *Phallic Panic*, p. 17.

“En las afueras de la ciudad”: Vestigios de lo femenino monstruoso

En las afueras de la ciudad del director chileno Patricio Valladares (Chillán, 1982) se ofrece como sugestivo crisol de temores masculinos, lo abyecto y la construcción del llamado femenino monstruoso. Aunque en principio el filme opera acorde con las categorías prototípicas del cine de terror en el que se registra un sujeto femenino victimizado, por otro lado, se destapa una versión alterna de la mujer-monstruo que horroriza y actúa, esta vez, como victimaria. *En las afueras* documenta la historia de una familia sumida en la más aberrante decadencia. En ella dos menores de edad, Ana (Siboney Lo) y Anny (Carolina Escobar) son sometidas a los deplorables abusos y al incesto del padre, Felipe (Daniel Antivilo), quien luego de matar a la madre de aquéllas, las mantiene cautivas en el campo a su merced mientras colabora guardando la droga del señor Costello (Serge François Soto), un traficante local que también aguarda el momento de poseer sexualmente a las jovencitas. Luego de la muerte de dos oficiales de policía quienes visitaran la vivienda para revisar reportes de abuso a manos del padre, las chicas y un hermano deforme, Manuel (Joser Hernández) –producto del incesto entre el padre y su hija menor Anny (quien luego resulta ser hija de Costello)– huyen a una cabaña en el bosque desde donde planifican el próximo paso de la escapada. La trama se complica cuando, después de ser capturado, el padre termina fugándose de la cárcel y ahora no sólo debe hallar a sus hijos sino eludir el ajuste de cuentas con el señor Costello. La saga culmina con una sangrienta confrontación entre los jóvenes, Felipe y Costello en la casa de éste. No obstante, la escena final, sugerente y ambigua a la vez, deja abierto a la interpretación quién muere o sobrevive a la masacre familiar.

Como se desprende de la sinopsis del filme, la raíz del horror radica en los traumas y tensiones en el hogar y sobre todo, en la perversión de las relaciones de familia en que se enfrentan las esferas del padre y de la madre. *En las afueras* plantea los temas de la maternidad, el cuerpo materno y la sexualidad femenina llevándolos al límite de lo tabú y al mismo tiempo, exponiendo las diversas expresiones de la opresión arbitrada por el imperativo patriarcal. La cinta abre con la aclaración de que la historia estará basada en “hechos reales” para inmediatamente dejar oír el sonido de un disparo y mostrar el primer plano de Ana, ensangrentada y llorando, lo que se revela como una anticipación del desconcertante final. Repentinamente hay un corte que nos traslada al pasado en que la toma de dos niñas en el bosque (la mayor sostiene maternalmente en

brazos a la pequeña) (ver imagen 1) se alterna con la desgarradora escena del padre ahogando a la madre de aquéllas en el fregadero de la casa.



Imagen 1

Desde su apertura, la narrativa fílmica está marcada no sólo por la figura de la madre sino por su función materna ya que, por ejemplo, después del homicidio de la madre biológica, el enfoque pasa de inmediato a la relación de madre sustituta que establece Ana con su hermana menor y con su sobrino-hermano Manuel, acentuado por la presencia de muñecas ajadas con las que Anny también hace las veces de “mamá”.

Por lo general, lo femenino y lo materno están asociados a lo fluido y abierto, sobre todo al señalar la indistinción entre el cuerpo de la mujer y el del feto durante los meses de gestación. A partir de la teoría de la fluidez femenina desarrollada por Judith Butler, Elizabeth Grosz sostiene que las categorías sociales han codificado al cuerpo femenino como volátil e incontrolable, “construido no sólo como carencia o ausencia sino también como un goteo, incontrolable, una filtración, un flujo amorfo, una viscosidad atrapante” que sumerge y reta todo orden.¹⁴ Por ende, los fluidos que escapan de los genitales y del cuerpo femenino violarán los límites de adentro y afuera convirtiendo lo expulsado en algo asqueroso y por tanto, temible. En la visión de Kristeva, el traspaso de fronteras en el cuerpo femenino donde se contraponen cuerpo limpio versus cuerpo impoluto se manifiesta justamente a través del excremento y la sangre menstrual.¹⁵ Una de las escenas de la película exhibe precisamente este manejo de los excesos corporales. La hermana menor está dando a luz de pie –no por casualidad, en los bajos de la casa– mientras el padre le grita “vamos, como que estás haciendo caca”¹⁶ (ver imágenes 2 y 3) e incluso al referirse a sus hijas las llama “la

¹⁴ GROSZ, *Volatile Bodies*, p. 203.

¹⁵ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, p. 10.

¹⁶ VALLADARES, *En las afueras*, 00:09:23-00:09:25.

sangre de mi carne”.¹⁷ Es decir, el horror de lo abyecto en las palabras del padre vincula directamente la maternidad a los desechos y fluidos corporales femeninos como el excremento, el sudor, la sangre y las lágrimas, retando así los parámetros de la pureza y los lindes entre interior y exterior del cuerpo que están en el centro de lo abyecto.



Imagen 2



Imagen 3

En otras de las articulaciones del horror femenino se encuentra la del vientre monstruoso, la madre que da a luz a seres horribles.¹⁸ La criatura a la que da a luz Anny es también un ser inclasificable al que alimentan desde recién nacido con carne cruda, mantienen enclaustrado y cuyos sonidos guturales lo asocian a una condición innegablemente monstruosa (ver imagen 4).



Imagen 4

Es un personaje –al que llaman mono y chupacabras–¹⁹ situado en la frágil demarcación entre lo normal y anormal, lo humano y lo animal, lo limpio y lo sucio, lo sano y lo enfermo. Ese vástago se transforma en la encarnación de la *monstruosa* opresión del padre, que se refuerza mediante la constante irrupción abusiva de los hombres “en las afueras de la ciudad” ya sean los traficantes de droga, los clientes a los que Ana ofrece

¹⁷ *Ibid.*, 00:04:09.

¹⁸ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, p. 56.

¹⁹ El chupacabras es una especie de criatura vampírica –parte del arsenal folclórico de leyendas en Latinoamérica y el Caribe– que succiona la sangre de animales y que hace las veces de un personaje genérico, como el cuco o coco, utilizado para describir algo desconocido que genera temor y a veces, no se sabe exactamente lo que es.

favores sexuales a cambio de dinero o los jóvenes que acechan la cabaña del bosque en busca de sexo. En el universo por encima de la ley, regido por la mirada libidinosa y misógina masculina, la victimización de la mujer va acompañada por un interesante reverso donde prima su carácter hostil y depredador. Este efecto se hace aparente en el personaje de Esteban (Renato Münster), uno de los clientes de Ana quien siente una fuerte atracción hacia ella mientras intenta combatir el horror de la aversión hacia lo abyecto femenino: “A mí me dan miedo las mujeres... sí, para mí todas ustedes son como las señoras de la muerte, sí le tengo miedo a la enfermedad, a la soledad, a la *suciedad*, a la *mierda* que sos vos” (las cursivas son mías).²⁰ De la misma manera, los mochilistas –quienes descubren por casualidad la casa del bosque y allí buscan seducir por la fuerza a Anny– terminan descuartizados por ella y su hermano en una brutal secuencia de canibalismo. En muchos aspectos, el miedo irracional que experimentaba Esteban en el que se conjugaba la contradicción de la sexualidad femenina ahora alcanza el horror máximo en la imagen de la *vagina dentata*, cuando los hombres son devorados en retribución a sus incontrolados deseos sexuales. El motivo de la *vagina dentata*, presenta a los genitales femeninos como una trampa, “un hoyo negro que amenaza con tragarse al hombre y cortarlo en pedazos”.²¹ En este caso, se aplicaría la categoría de la mujer castrante que busca venganza por haber sido violada o haber sufrido alguna forma de explotación masculina.²² De hecho, Anny justifica su canibalismo como un acto de defensa-venganza contra sus agresores que complica las reacciones del espectador ante la violencia femenina: “trataron de violarme como el hombre negro, la carne es buena, son animales, los animales se cazan y se comen, eso me enseñó papá desde niña”.²³

Vale destacar que la fluidez que caracteriza a los espacios y al cuerpo femenino se ilustra también en la presencia del agua a lo largo del filme.²⁴ En una de las escenas,

²⁰ VALLADARES, *En las afueras*, 00:45:22-00:45:53.

²¹ CREED, *The Monstrous-Feminine*, p. 106.

²² Cfr. *ibid.*, p. 124.

²³ VALLADARES, *En las afueras*, 00:52:53-00:53:13.

²⁴ Al categorizar los géneros cinematográficos, Carol Clover distingue los “géneros del cuerpo” (*body genres*) cuya función sería apelar a las sensaciones viscerales y excesivas como ocurre en el cine de terror y la pornografía (“Her Body, Himself”, p. 68). Expandiendo ese concepto, Linda Williams añade el melodrama a estos géneros ya que al igual que la pornografía y el cine de terror, en los tres tiene lugar un espectáculo del cuerpo desde una emoción o sensación intensa (cfr. WILLIAMS, “Film Bodies”, p. 4). Podríamos argüir que esta distinción de géneros nos regresa al concepto de los excesos del cuerpo que rodean a lo abyecto en el que, por ejemplo, las secreciones (pornografía), la sangre (terror) y las lágrimas

las dos hermanas se extraen y lavan los piojos del pelo mientras los hombres negocian no sólo drogas sino la virginidad de la hija mayor de Felipe. Esta es otra instancia donde se combina la suciedad con la sexualidad esta vez por los dos patriarcas dentro y fuera de la casa. En este sentido, la sexualidad es el bien de consumo de los negociadores que ejercen el poder y legislan la voluntad del cuerpo femenino. En esa economía del cuerpo, es preciso profundizar en el sugestivo final del filme donde tiene lugar una sintomática evocación del retorno al placer del agua. Ese deseo del regreso a la madre tierra o a la madre oceánica es sugerido en el anhelo de Anny de fundirse con la naturaleza: “Quisiera que nos quedáramos aquí acostados para siempre, y que la tierra nos tragara y nos olvidáramos de todo”,²⁵ a lo que Ana le responde: “Así va a ser, nos vamos a quedar acá los tres, y nos vamos a morir y nos vamos a pudrir juntitos y la tierra nos va tragar y vamos a estar en paz”.²⁶

Esa idea de fusión con la madre primigenia se repite en la última secuencia donde se enfrentan Costello, Felipe y los hermanos en un cruento juego de poder entre lo femenino y lo masculino. Sin embargo, llama la atención que el director utilice una superposición de escenas que desorientan al espectador con respecto a qué poderes prevalecen. En una versión que resulta ser producto de la imaginación o el delirio, los hermanos –instados por la voz e imagen de la madre en pantalla– logran levantarse y a pesar de las heridas, consiguen huir en auto mientras Felipe es socorrido por paramédicos y transportado en ambulancia al hospital. Una vez los chicos llegan a duras penas a una playa solitaria se zambullen a mar abierto para limpiarse la sangre y fundirse en un reconfortante abrazo de hermanos (ver imagen 5). En esta alternativa se recrea un regocijo liberador que cristaliza la vuelta nostálgica a la protección del vientre materno en contraste al orden opresor masculino.

(melodrama) juegan un rol preponderante en la representación de lo femenino y por ende, del posicionamiento y transgresión del cuerpo en el efecto del horror.

²⁵ VALLADARES, *En las afueras*, 00:20:54-00:21:11.

²⁶ *Ibid.*, 00:21:13-00:21:37.



Imagen 5

En oposición a este final heroico donde triunfa el poder de lo materno, en la versión real los hermanos yacen malheridos y ensangrentados en lo que se prefigura como la agonía de una muerte segura. Sin embargo, habría en ambos finales un innegable fracaso del sujeto femenino sugerido en los desapacibles gritos en *off* de las hermanas y la centralidad visual y simbólica del cadáver del patriarca/padre Costello en la toma con la que concluye la cinta (ver imágenes 6 y 7). Así, en la otra versión sólo se puede concretar la libertad femenina en una proyección puramente metafórica que devuelve a los hermanos a la seguridad uterina (el océano) mientras la ley del padre, instalándose como la verdadera potencia monstruosa, sobrevive y, para mayor horror, amenaza con regresar.



Imagen 6



Imagen 7

“Baby Shower”: La terrible ambigüedad de la madre arcaica

Otro filme chileno que dispone la maternidad en conjunción con la monstruosidad es el primer largometraje de Pablo Illanes (Santiago, 1973), *Baby Shower*, que como *En las afueras* también evoca historias reales.²⁷ El escenario es una reunión de amigas del

²⁷ El filme es reminisciente de dos episodios reales: un incidente que ocurre en una comuna pacífica en Santiago (Chile) donde una joven muere después de dar a luz y la líder del grupo es acusada de homicidio por omisión por no haber provisto la debida asistencia médica. Otra historia tangencial ocurrió en Estados

colegio en un fundo “en las afueras” de Santiago a propósito del embarazo de una de ellas. El grupo lo componen Ángela (Ingrid Isensee), anfitriona del reencuentro y embarazada de mellizos; Olivia (Claudia Burr), afamada escritora y sexualmente desinhibida; Manuela (Kiki Rojo) divorciada y consumidora de drogas; Claudia (Francisca Merino), madre de tres niños y adicta a los antidepresivos e Ivana (Sofía García), la joven asistente de Olivia. La supuesta celebración del embarazo es la estratagema de Ángela para descubrir con quién de sus amigas la engaña Felipe (Nicolás Alonso), su marido. La hacienda rural se instaura como el lugar de sanación que Ángela ha escogido para sobrellevar su decepción amorosa y tener a sus mellizos, asistida por una secta de religión alternativa y la enigmática partera Soledad (Patricia López). Luego de una intensa confrontación en que las amigas niegan cualquier relación adúltera con Felipe y se muestran ofendidas con las sospechas de Ángela, deciden volver a Santiago pero se descubren confinadas a la casa de campo sin poder encender el auto o comunicarse por teléfono. Casi de inmediato el horror comienza cuando cada una de las mujeres es víctima de terribles vejaciones a manos del desquiciado trío compuesto por Soledad y otros dos fanáticos –Julio (Álvaro Gómez) y Ricardo (Pablo Krögh)– quienes buscan escarmentarlas por sus supuestas transgresiones éticas mediante vomitivos, violaciones, puñaladas, torturas y muerte. A pesar de que Ángela sobrevive a la masacre y a un parto traumático en pleno bosque, su pesadilla continúa al darse cuenta de que uno de sus mellizos le ha sido robado por Soledad quien ahora, sin duda alguna, lo criará como suyo.

La primera parte del filme pareciera ser una crítica a los vicios de la clase burguesa citadina que en su enajenación desvirtúa la sexualidad y deslegitima la maternidad, mientras la segunda, se vuelca a una exploración más ominosa de lo femenino monstruoso. En esta propuesta fílmica, la caracterización de la mujer moderna –profesional, sexualmente activa, sin hijos, con vicios– despliega la conflictiva relación con los patrones normativos impuestos a la mujer, en particular, aquéllos ligados a la maternidad. En *Motherhood and Representation*, Ann Kaplan apunta al cambio de paradigmas que ocurre en la era posmoderna y global donde la maternidad no es vista

Unidos en 1969, conocida como los *Baby Shower Murders* en el que Gayle Merrick es asesinada junto con otros cuatro adultos después de su *baby shower* del que desapareció la recién nacida. Décadas después, se descubrió que la hija desaparecida le había sido entregada a una mujer que la había criado como suya. Para más información sobre el secuestro de fetos y recién nacidos ver el artículo de Theresa Porter, “Cesarean Kidnapping: Motherhood at Any Cost” en *Women as Angel, Women as Evil* de 2012.

como algo automático o como parte natural del ciclo de vida de la mujer.²⁸ Sin embargo, estos discursos emergentes producirán una plétora de ansiedades y contradicciones que desestabilizarán el concepto de madre.²⁹ *Baby Shower* juega con la yuxtaposición sesgada y recurrente en el cine de género, la de *virgen-puta*, al mismo tiempo que baraja con arquetipos paradójicos y aterradores sobre la figura materna.

Aun cuando el drama gira en torno a la complejidad psicosomática de Ángela previa al alumbramiento, prestamos singular atención a la caracterización y progresión simbólica del personaje tutelar de la comuna campestre, Soledad, una suerte de gurú hippie que promueve en sus discursos pseudo-religiosos el “conocimiento universal” y la unión armoniosa con la naturaleza. El ciclo natural de la tierra, en el que ella se inserta, se comprueba en sus primeros parlamentos de meditación: “Todo empieza otra vez, todo florece otra vez, como en un sueño”.³⁰ Para el asombro de las amigas ciudadinas, será Soledad quien asuma el cuidado prenatal y la responsabilidad de asistir en el parto de Ángela, articulando en muchos sentidos el arquetipo de la madre arcaica como dadora de vida y también como ésta contendrá innegables atributos de la feminidad monstruosa. De hecho, la conexión maternal entre Ángela y Soledad se establece mediante el uso deliberado del plano dúo cuyo efecto es insinuar visualmente una barriga de embarazo (que no es real) en la carismática higienista (ver imagen 8).



Imagen 8

No en balde, Soledad será la guardiana de la supuesta salvación de la comuna mediante el valor supremo de la maternidad y la constricción de la sexualidad exclusivamente como vía de procreación. De ahí que las amigas de Ángela reten el sentido de comunidad y la represión sexual que esa secta profesa y a la que sus líderes masculinos, Julio y Ricardo, no logran ceñirse ya que incurren tarde o temprano en las mismas

²⁸ Cfr. KAPLAN, *Motherhood*, p. 181.

²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 182.

³⁰ ILLANES, *Baby Shower*, 00:02:19-00:02:34.

prácticas sexuales que tanto condenan. Desde el punto de vista patriarcal conservador, la autonomía económica y sexual de la mujer es un riesgo para la preservación de la familia, la pareja y sobre todo, la procreación. Está claro que la crítica subyacente en la reprobación del trío vengador advierte sobre el desafío que postulan esas nuevas disposiciones sociales y culturales para los intereses del patriarcado. Por eso resulta curioso, que junto con Ángela sea Olivia la otra sobreviviente ya que no sólo es agnóstica sino que es la que expresa más abiertamente su sexualidad dando pie a otra de las variantes de lo femenino monstruoso en la *femme castratrice*. En su desesperación por salvar su vida, Olivia intenta escapar pero se topa con Julio, el joven capataz de la hacienda con el que ha tenido un par de encuentros sexuales. En ese momento, decide persuadirlo de no matarla ofreciéndole sexo oral el cual culmina con una mordida de pene, acción que corroborará entonces la recuperación de agencia y temeridad femeninas y por ende, compendia elocuentemente el miedo masculino a la castración. En oposición a la opinión de varios críticos que sostienen la imposibilidad de goce por parte de la espectadora mujer de imágenes femeninas y de maternidad por ser cómplices de un discurso opresivo, Creed argumenta que aunque muchas de las ansiedades en el cine de horror son masculinas, el cine puede apelar a la espectadora quien quizá se sienta empoderada al identificarse con la *femme castratrice* quien controla la mirada sádica y cuyo objeto es la víctima masculina.³¹

Otro ángulo del espectro de lo femenino monstruoso en *Baby Shower* se verifica en Soledad quien con más protagonismo fílmico lleva a cabo los actos de tortura y los asesinatos tanto de las mujeres como de los hombres que interfieren en su plan maestro de apropiarse de la criatura de Ángela para así transformarse ella misma en madre. Esa obsesión por ser madre se coteja en la incidencia recurrente de casos en que mujeres encintas son víctimas de secuestro y extracción del feto mediante cesáreas violentas por parte de otras mujeres que buscan convertirse en madres para asegurarse los privilegios y recompensas sociales de la maternidad.³² Por otro lado, el filme desmiente la visión romantizada de la sexualidad de la mujer y el mito del instinto materno según los cuales “las mujeres no pueden tener perversiones porque pueden tener bebés” y “es extremadamente difícil diferenciar la feminidad de la maternidad”.³³ *Baby Shower*

³¹ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, pp. 153-155.

³² Cfr. PORTER, “Cesarean Kidnapping”, p. 3.

³³ WHELDON, *Mother, Madonna, Whore*, p. 85.

fusiona, matiza e intercambia repetidamente atributos de la mujer como monstruo y como principio vital imposibilitando una composición absoluta de lo femenino y lo materno. Por ejemplo, el vestido blanco y la aparente serenidad emocional de Soledad se contraponen totalmente a Ángela, quien no solo está vestida de rojo en la segunda parte del filme sino que su depresión preparto y exabruptos de histeria la degradan a una madre física y emocionalmente inadecuada. La polarización entre ambos tipos de mujer, reforzada por la separación de los mellizos, es esencial porque cementa la dualidad contradictoria en el arquetipo de la madre mitológica: buena y mala, creadora y destructora, vida y muerte.

Frente a tales contradicciones, el cine de terror se enfocará justamente en las representaciones negativas de la madre y de lo materno erigiendo en el diseño visual y simbólico a la madre arcaica que describía Creed. Por su parte, Roger Dadoun la define como “una cosa maternal situada al margen del bien y el mal, al margen de la forma organizada, al margen de todos los eventos, una madre totalizante y oceánica, una ‘unidad profunda y misteriosa’”.³⁴ Para Creed, esa figura mitológica de mujer, de madre original y fuente de procreación, es reconstruida en las prácticas patriarcales, particularmente en el cine de terror, como una figura negativa, que por estar asociada a la madre regeneradora es vista como abismo que amenaza con reabsorber todo aquello a lo que ha dado vida.³⁵ Soledad aúna los rasgos dicotómicos de esa madre. Al conectarla a la regeneración de la naturaleza, también se interconecta con la vida y la muerte, y por tanto, fascina y aterriza. Además ella desempeña una función maternal que se cumple de principio a fin, primero como madre espiritual del grupo de culto y más adelante, como madre del hijo que le roba a Ángela.

Al final de la cinta, Ángela aparece en una sala de hospital con uno de sus mellizos en brazos, horrorizada ante la desaparición de su otro hijo (ver imagen 9).

³⁴ DADOUN, “Fetishism in the Horror Film”, pp. 53-54.

³⁵ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, p. 27.



Imagen 9

Sin embargo, la última secuencia muestra un plano detalle del busto de Soledad amamantando a su nuevo “hijo” (ver imagen 10).



Imagen 10

Aquí la leche figuraría como “un flujo que mezcla dos identidades y connota el lazo entre ambos [...] es un medio común al niño y la madre, una comida que no separa, une”.³⁶ En la toma subsiguiente el lente pasa del primer plano del rostro extasiado de Soledad a un plano dorsal que la enfoca ante el sublime espectáculo del lago y la cordillera andina en clara asociación de la madre arcaica con la mujer oceánica (ver imagen 11).



Imagen 11

³⁶ KRISTEVA, *Powers of Horror*, p. 105.

Al asesinar al esposo de Ángela y por tanto, negarle la posibilidad de tener un padre a las dos criaturas e incluso a “su hijo”, Soledad se encumbra como la madre arcaica que, como sugiere su propio nombre, “concibe por ella misma” es “el padre original”, “fuera de la moral y la ley” que se localiza *sola* fuera de la configuración de lo patriarcal.³⁷ Esa vaguedad con respecto a quién es la buena madre y la mala madre se ratifica en la imagen de una Ángela golpeada en una cama de hospital, claramente incompetente y traumatizada, a tal grado que la enfermera debe sacar del cuarto a la criatura. Por el contrario, Soledad –aun después de sus abominables crímenes y gracias al uso de una iconografía visual en positivo– se epitomiza como potencia femenina regeneradora cuya capacidad extraordinaria de “dar leche” la consolida como la madre primigenia por excelencia en toda su plenitud y horror.

“Habitaciones para turistas”: El pecado de mirar y la maternidad no deseada

El tema de la maternidad ligado al discurso religioso se ejemplifica también en la ópera prima de Adrián García Bogliano (Madrid, 1980), *Habitaciones para turistas*.³⁸ Esta cinta acompaña el drama de cinco jóvenes: Theda (Elena Siritto), Lydia (Victoria Witemburg), Ruth (Brenda Vera), Elena (Jimena Kruoco) y Silvia (Mariela Mujica) que llegan desde Buenos Aires al pueblo de San Ramón en ruta hacia otro pueblo, Trinidad, con el propósito de realizarse cada una un aborto clandestinamente. La llegada a San Ramón, pueblo de gran fanatismo religioso y notable decadencia física, desata el drama de horror en el que se ven forzadas a pernoctar en casa de dos lugareños, Néstor (Rolf García) y su hermano, para esperar la salida del próximo tren a la mañana siguiente. Esa noche son acosadas por misteriosos atacantes que las persiguen por los interiores laberínticos de la desvencijada mansión y siguiendo el patrón prototípico del *slasher*, cada una de las jovencitas es brutalmente asesinada, quedando sólo Theda, quien regresa a la ciudad en una vuelta de tuerca que reconfigura la trayectoria dramática de la “chica final”. Se podría decir que el pueblo regido por la ley masculina se adjudica la

³⁷ CREED, *The Monstrous-Feminine*, pp. 26-27.

³⁸ Un filme con similar temática es *The Life Zone* (2011) de Rod Weber en el que se cuenta el secuestro de tres mujeres de una clínica de aborto para ser forzadas a esperar siete meses hasta el momento de dar a luz. En 2013, se estrena *Apio verde* de Francesc Morales, un *thriller* psicológico sobre la ilegalidad del aborto terapéutico en el contexto del Chile contemporáneo y la desconcertante agonía de una madre que debe cargar a su hijo en el vientre sabiendo que morirá al momento de nacer.

reparación moral de una maternidad transgresora. Es por esto que el pueblo lleva el nombre de San Ramón, el patrón de los partos, las matronas, los niños, las embarazadas y las personas acusadas falsamente. Tampoco es casualidad que las chicas lleguen al desolado lugar el día miércoles –día de la oración de salvación– bajo el ministerio de Horacio (Óscar Ponce) en el momento en que éste hace un exorcismo a una mujer de la congregación. Esa escena está acompañada por el inquietante llanto de un bebé, superposición simbólica cuyo efecto es anticipar la final expulsión del demonio (feto) del cuerpo de las jovencitas. Una vez que exploran los alrededores, Theda –cuyo nombre significa regalo de Dios– se detiene en la plaza a mirar una estatua de una madre amamantando a su hijo, lo cual coloca la maternidad y la irreverencia de la mirada femenina nuevamente en el centro de la represión de género (ver imagen 12).



Imagen 12

En la secuencia inicial del filme, una jovencita explora los alrededores de una casa rural para descubrir por casualidad y “error” un feto en el basurero. Más adelante, tanto la chica como la partera del pueblo son víctimas de los excesos de la violencia masculina: a la primera le quitan los ojos mientras la segunda es quemada viva frente a la mirada impasible de sus propios hijos varones. Lo que se destila de esa secuencia es el grado de dominación al que se supeditan el cuerpo y la curiosidad femeninos. En el notorio ensayo de Laura Mulvey sobre el placer visual en la narrativa cinematográfica, se establece que la mirada dominante masculina no deja lugar para el placer de mirar de la propia mujer ya que ésta sólo existe para ser mirada.³⁹ Como apunta Linda Williams, en el cine clásico mirar era sinónimo de deseo por lo que muchas de las heroínas “buenas” de las películas silentes eran figurada y literalmente ciegas.⁴⁰ Esa ceguera a la que son sentenciadas las mujeres subversivas y consideradas ateas de *Habitaciones* exterioriza la

³⁹ Cfr. MULVEY, “Visual Pleasure”, pp. 6-18.

⁴⁰ Cfr. WILLIAMS, “When the Woman Looks”, p. 15.

anulación de la mirada y del deseo femenino. Ver es transgredir y denota impureza sexual. La capacidad de Theda de *ver más allá* bien sea en sus pesadillas premonitorias en las que vislumbra a un hombre enmascarado cercenando un vientre de mujer o bien sea en su habilidad para maniobrar la sobrevivencia al escapar del lugar terrible, la convierten en un agente desestabilizador del voyerismo masculino. De acuerdo a Mary Ann Doane, la mirada inquisitiva de la mujer en el cine de horror sólo puede ser simultánea a su propia victimización.⁴¹ En otras palabras, su curiosidad tendrá que ser tarde o temprano, amonestada por exponer su libertad sexual y el acto subversivo de mirar.

Según Williams en los filmes de terror se establece una conexión entre mujer y monstruo por la diferencia anatómica que comparten y debido a que el monstruo se mantiene fuera del campo de visión, tal afinidad se hace más contundente y da paso a la identidad de la mujer como el monstruo cuyo cuerpo mutilado es el único horror visible.⁴² Una escena que sustenta esa conexión es cuando Theda grita aterrada al ver el rostro de una mujer ciega –con los ojos mutilados– en la ventana de su habitación. Ante el espanto de la joven, Horacio la tranquilizará aclarando: “no hay por qué tener miedo, es Tamara, a veces se desorienta”.⁴³ Dicha noción de desvío se repite en las palabras del predicador al reconocer a “las turistas” varadas en el pueblo: “Ustedes deben ser las chicas que *perdieron* el tren”⁴⁴ (la cursiva es mía). Esa intempestiva aparición en la ventana de la siniestra casa se muestra para Theda e incluso para el espectador como una presencia monstruosa que debe ser, literal y moralmente, (re)orientada por los hombres del pueblo porque “pierde” el “camino correcto”. Al oponer visualmente a Tamara y a Theda en una misma toma, tiene lugar un efecto de espejo en el que se prefigura la repetición del destino “oscuro” y la monstruosidad que al fin y al cabo las unirá (ver imagen 13).

⁴¹ Cfr. DOANE, “The ‘Woman’s Film’”, p. 72.

⁴² Cfr. WILLIAMS, “When the Woman Looks”, p. 31.

⁴³ GARCÍA BOGLIANO, *Habitaciones*, 00:28:07-00:28:12.

⁴⁴ *Ibid.*, 00:28:28-00:28:30.



Imagen 13

Theda correrá una suerte similar a la joven víctima del inicio (¿Tamara joven?) que por causa de la curiosidad llega a ver el cadáver de un infante entre los desechos de basura – estampa paradigmática de lo abyecto– probablemente resultado de un aborto y motivo de la escabrosa muerte de la partera del pueblo (ver imagen 14).



Imagen 14

Es crucial discutir el ajuste que ocurre en *Habitaciones* con relación al tratamiento de la chica final del *slasher*, quien solía permanecer virgen mientras los demás pagaban su promiscuidad con la vida. A pesar de no ser virgen, Theda consigue escapar con vida gracias a su aguda e impía “visión”, pero su éxito es transitorio ya que una vez Horacio la regresa a su casa en Buenos Aires, el alivio es inmediatamente opacado por el horror de escuchar (pero ahora en la ciudad) los gritos ¡arde, arde! –en una congregación de la misma secta fanática y misógina de San Ramón–. Estos gritos nos remiten a la violencia contra la mujer emblemática en la partera quemada y en la ceguera de Tamara. No sólo el padre de Theda será asesinado en plena vereda ante sus propios ojos, sino que segundos después los anónimos atacantes le mutilarán los ojos, dejándola ciega y desfigurada (ver imagen 15). La cicatriz en las cuencas de los ojos será el estigma de la transgresión y al mismo tiempo de su escarmiento.



Imagen 15

El discurso religioso-moralista que se infiltra en todo el filme se engrana con los significados del espacio y los roles de género. De hecho, las definiciones de lo monstruoso elaboradas en el horror moderno, de acuerdo a Kristeva, están arraigadas en antiguas nociones religiosas e históricas –sobre todo en abominaciones religiosas como la inmoralidad sexual y la perversión, la alteración corporal, el asesinato, los desechos corporales, el cadáver, el cuerpo femenino y el incesto–.⁴⁵ En cuanto a las coordenadas espaciales, Carol Clover destaca el papel clave que cumple en el *slasher* y en sus narrativas de violación-venganza, el sistema binario ciudad-campo.⁴⁶ Por ejemplo, el horror rural o el *backwoods horror* ubica al bosque como un artificio similar al de la casa embrujada, sólo que esta vez está habitada por seres incestuosos, homicidas y psicópatas. En cuanto a la significación del espacio en *Habitaciones*, Risner recalca que a través de un conjunto de elementos fílmicos se representa el campo como el lugar terrible masculinizado especialmente hostil y misógino.⁴⁷ Es más, aclara que la alegoría nacional sobre el aborto se lleva a cabo a partir del sistema binario ciudad-campo en relación directa con el sistema binario de género masculino-campo y femenino-ciudad.⁴⁸

El sujeto masculino (de campo) es quien arbitra y fiscaliza la moral sexual de la mujer (de la ciudad) a través de las restricciones religiosas disponiendo, de ese modo, los castigos físicos que deberá sufrir en pago a sus transgresiones corporales. Desde el pastor hasta sus feligreses, en la estación, en la bodega, en la casa para turistas, en la iglesia, son siempre hombres los que buscan domesticar y erradicar la amenaza que presenta para la comunidad cerrada la sexualidad femenina, concretada en los cinco embarazos indeseados y en los deseos sexuales que las mujeres gatillan en los hombres

⁴⁵ Cfr. CREED, *The Monstrous-Feminine*, p. 9.

⁴⁶ Cfr. CLOVER, *Men, Women and Chainsaws*, pp. 26-30.

⁴⁷ Cfr. RISNER, “Killers on the Pampa”, p. 13.

⁴⁸ Cfr. *ibid.*, p. 10.

y que la religión reprime. En la aproximación de Sarah Arnold, el término “mala madre” no sólo es un producto del imaginario patriarcal o es representativo de una pesadilla del inconsciente sino también una figura transgresora que se resiste a la conformidad y a la asimilación, es decir, una insatisfacción con respecto a las estructuras psicosociales de la familia.⁴⁹ El mensaje final es que la misoginia y la omnipresencia del poder patriarcal permean todos los espacios por los que se desplaza el sujeto femenino, ya sea el campo o la vuelta a la ciudad, como constata el trágico regreso y la falsa victoria de la chica final. La desnaturalización de la madre en *Habitaciones*, insinuada en el deseo de abortar de las jóvenes, da cuenta del ejercicio opresivo de las imperantes normativas sexuales instauradas por los hombres que deforman a la mujer rebelde y visionaria en una entidad abominable.

Una feminidad en asedio

En los ejemplos del cine de terror discutidos en este ensayo, los roles reproductivos y biológicos de la mujer contemporánea se flexibilizan pero al mismo tiempo crean discursos y percepciones ambivalentes que son reflejados en muchas de las propuestas cinematográficas del género ya sea mediante representaciones arquetípicas, sesgadas o subversivas. La continua represión expresada en *Baby Shower*, *En las afueras* y *Habitaciones* transcurre en el extrarradio de la ciudad con el propósito deliberado de establecer no sólo la dicotomía civilización versus barbarie, sino para conectar el espacio con los roles de género en geografías cargadas de significancias y tensiones.

Como arguye Vivian Sobchack, “el filme de terror es una amenaza al orden de las cosas, al caos moral, al orden natural (asumido como el orden de Dios) y a la armonía del hogar y la familia”.⁵⁰ Es aquí que entrarían en juego las conflictivas imágenes y atributos de la mujer, en términos de su sexualidad y su capacidad reproductora. En todas las entregas las mujeres están traumatizadas, consciente o inconscientemente, por la maternidad ya sea por incesto, robo de hijos, embarazos indeseados o incluso la infertilidad o el deseo desmedido de ser madre. El problema reside en que todas ellas están siendo oprimidas por una masculinidad prevalente y ubicua que constriñe las posibilidades de subversión y/o libertad femeninas. Sin

⁴⁹ Cfr. ARNOLD, *Maternal Horror Film*, p. 69.

⁵⁰ SOBCHACK, “Bring It Back Home”, p. 144.

embargo, a pesar de las imágenes de explotación y marginalidad presentadas en estas propuestas cinematográficas, se cumple la teoría de Clover sobre el *slasher*, en el que la combinación de agresividad-pasividad en las protagonistas junto con el énfasis en el punto de vista de la víctima da pie al “visible ajuste” en las representaciones de género.⁵¹

Por último y a pesar de la gama social y generacional de mujeres en las cintas – adolescentes, universitarias, marginales, niñas, esposas, divorciadas, solteras, madres, burguesas, etc.– se ratifica la ambigüedad y el terror que denota, según las coordenadas del patriarcado, la relación con el cuerpo femenino, la maternidad y la sexualidad. En muchos sentidos, el tratamiento del sujeto femenino en el cine de terror tiende a privilegiar matices y propiedades de lo femenino monstruoso pero, al mismo tiempo, parece ofrecer oportunidades para posibilitar una liberación y/o replanteamiento de esas representaciones tópicas a través de formas inusitadas pero no menos complejas.

⁵¹ CLOVER, *Men, Women, and Chainsaws*, p. 64.

Bibliografía

Fuentes:

GARCÍA BOGLIANO, ADRIÁN: *Habitaciones para turistas*, Argentina 2004.

ILLANES, PABLO: *Baby Shower*, Chile 2011.

VALLADARES, PATRICIO: *En las afueras de la ciudad*, Chile 2012.

Literatura crítica:

ARNOLD, SARAH: *Maternal Horror Film*, London: Palgrave Mcmillan 2013.

BUTLER, JUDITH: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge 1993.

CLOVER, CAROL, J: *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, N.J.: Princeton UP 1992.

— “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, en: BARRY KEITH GRANT (ed.): *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996, pp. 66-113.

CREED, BARBARA: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge 1993.

— *Phallic Panic: Film, Horror, and the Primal Uncanny*, Melbourne: UP 2005.

— “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”, en: BARRY KEITH GRANT (ed.): *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996, pp. 35-65.

DADOUN, ROGER: “Fetishism in the Horror Film”, en: *Enclitic* 1.2 (1977), pp. 55-56.

DOANE, MARY ANN: “The ‘Woman’s Film’: Possession and Address”, en: MARY ANN DOANE/PATRICIA MELLENCAMP/LINDA WILLIAMS (eds.): *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, Md.: University Publications of America 1984, pp. 67-82.

GROSZ, ELIZABETH: *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana UP 1994.

KAPLAN, ANN: *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London: Routledge 1992.

KRISTEVA, JULIA: *Powers of Horror*, New York: Columbia UP 1982.

MULVEY, LAURA: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan Press 1989, pp. 14-28.

PORTER, THERESA: “Cesarean Kidnapping: Motherhood at Any Cost”, en: ANDREA RUTHVEN/GABRIELA MADLO (eds.): *Women as Angel, Women as Evil: Interrogating the Boundaries*, Oxford: Inter Disciplinary Press 2012, pp. 3-21.

- RISNER, JONATHAN: "Killers on the Pampa: Gender, Cinematic Landscapes, and the Transnational Slasher in Adrián García Bogliano's *Habitaciones para turistas* (2004) and *36 Pasos* (2006)", en: *Hispanet* Volumen 4 (2012), pp. 1-28.
- SOBCHACK, VIVIAN: "Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange", en: BARRY KEITH GRANT (ed.): *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996, pp.143-163.
- TUDOR, ANDREW: *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Basil/Oxford: Blackwell 1989.
- WHELDON, ESTELLA: *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of Motherhood*, Karnac: London 1988.
- WILLIAMS, LINDA: "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly*, 44/4 (1991), pp. 2-13.
- "When the Woman Looks", en: BARRY KEITH GRANT (ed.): *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996, pp. 15-34.
- WOOD, ROBIN: "An Introduction to the American Horror Film", en: BILL NICHOLS (ed.): *Movies and Methods*. Volumen 2, Berkeley: University of California Press 1985, pp. 195-219.