



Universidad de  
**San Andrés**

**Universidad de San Andrés**

**Departamento de Humanidades.**

**Licenciatura en Humanidades.**

**“¡Está loca!”: la mujer histórica en el cine de Hollywood en la era del *blockbuster* (1980-2020)**

Autora: Greta Hirschberg

Legajo: 30114

Mentora: Lisa Ubelaker

Buenos Aires, Argentina. 29 de julio, 2022.

## Resumen

Este estudio analizará la representación de la histeria femenina en el cine de Hollywood en la era del *blockbuster*, 1980-2020. La idea de la mujer histérica ha existido desde la antigua Grecia y tomado distintas formas durante la historia. Personajes femeninos locos han estado presentes en películas hollywoodenses desde el comienzo del siglo XX, perpetrando un estereotipo dañino y sexista. Tomando la cultura masiva del *blockbuster* que comenzó a fines de los setentas y a los medios hegemónicos como Hollywood como reproductor y difusor de ideas dominantes, esta investigación permitirá entender cómo se presentó este tropo en las últimas cuatro décadas y cómo sus representaciones se relacionan al contexto político y social del momento de su producción. La tesina analiza el contexto y contenido de *Atracción Fatal* (1987), *Bajos instintos* (1992), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Knock Knock* (2015) y *Unsane* (2018). Se observa que en la época del *Blockbuster* el personaje de la mujer histérica refleja las respectivas ansiedades y miedos de los hombres en las distintas décadas. Asimismo, la etiqueta de loca/histérica sirve para acallar y menospreciar la experiencia femenina al denominarla como irracional y delirante. Estos descubrimientos permiten no solo ver la progresión del estereotipo de la mujer histérica en el cine de Hollywood, sino que también la evolución, aceptación y contestación social del movimiento feminista en los últimos cuarenta años.

Universidad de  
San Andrés

# Índice

<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b> .....	<b>4</b>
Estado de la cuestión.....	7
Marco teórico.....	11
Metodología.....	16
Alcance y marco de trabajo: la era del <i>blockbuster</i> y la producción del discurso hegemónico.....	16
Organización del cuerpo.....	18
<b><u>CAPITULO 1: CRONOLOGIA DE LA HISTERIA</u></b> .....	<b>20</b>
1.1 De la antigua Grecia al siglo XIX: la histeria y el cuerpo de la mujer.....	20
1.2 El psicoanálisis: la histeria y la mente de la mujer.....	23
1.3 Del siglo XX al presente en Estados Unidos: la histeria en la cultura popular.....	25
<b><u>CAPITULO 2: LA FELIZ MUJER DOMÉSTICA DE LOS OCHENTA</u></b> .....	<b>30</b>
2.1 Los jipis, Reagan y Hollywood.....	30
2.2 <i>Atracción fatal</i> : irrumpir en la domesticidad.....	33
2.3 La moral desviada de Alex Forrest.....	40
<b><u>CAPITULO 3: EL PODER Y LA LOCURA DE LA FEMME FATALE DE LOS NOVENTA</u></b> .....	<b>44</b>
3.1 La fuerza laboral femenina, la homofobia y el <i>noir</i> .....	44
3.2 <i>Bajos instintos</i> : el poder de la seducción.....	49
3.3 La máscara femenina de Catherine Trammel.....	54
<b><u>CAPITULO 4: LOS CHISMES Y LA MUJER LOCA (2000-2010)</u></b> .....	<b>59</b>
4.1 El chisme, los <i>tabloids</i> y el posfeminismo.....	59
4.2 <i>Vicky Cristina Barcelona</i> : la mujer en búsqueda del amor masculino.....	64
4.3 María Elena la irrazonable.....	67
<b><u>CAPITULO 5: EL FEMINISMO Y LA CONTESTACIÓN CONSERVADORA (2010-2020)</u></b> .....	<b>72</b>
5.1 la cuarta ola feminista, el internet y la ultra derecha.....	72
5.2 <i>Knock Knock</i> : Los peligros del feminismo.....	78
5.3 Las vengativas Bel y Génesis.....	80
5.4 <i>Unsane</i> : ilustrando la experiencia femenina.....	83
5.5 Sawyer, la víctima.....	86
5.6 <i>Knock Knock</i> y <i>Unsane</i> .....	89
<b><u>CONCLUSIÓN</u></b> .....	<b>91</b>
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b> .....	<b>96</b>

## **Introducción**

Hoy en día las palabras feminismo y patriarcado son escuchadas con regularidad. Tanto en marchas feministas, redes sociales, las noticias o los medios, estos temas están fuertemente presente en la agenda sociopolítica y cultural actual. Filosofas, autoras y teóricas como Simon de Beauvoir, Betty Freidan, Marry Wollstonecraft, entre otras, han teorizado sobre el llamado patriarcado. La socióloga Sylvia Walby lo define como “un sistema de estructuras sociales y prácticas donde el hombre domina, oprime y explota a las mujeres” (Walby, 1989, p.214) que ha estado presente desde hace más de dos mil años. Esta estructura opera y se consolida en diversos ámbitos sociales: laborales, culturales, políticos y económicos, y llevó a la instauración de los llamados roles de género: expectativas socioculturales que definen cómo deberían comportarse los hombres y las mujeres (Tong, 2012). Mientras que a los hombres se les exige individualidad, firmeza, ambición y determinación; las mujeres están relegadas al otro lado del espectro, se espera que sean amas de casa, sumisas, complacientes y delicadas. La estructura patriarcal establece y sedimenta estas nociones como las correctas y esperables (Tong, 2012). Mantener a la sociedad en este orden, permite que el hombre siga estando en la cabecera y que tenga poder por sobre el otro sexo. Para poder imponer y conservar estas jerarquías sociales, el sistema patriarcal dominante utiliza varios mecanismos. En esta investigación nos enfocaremos en dos: los estereotipos y los medios.

Como explica Tessa Perkins, los estereotipos son ideas, creadas por la hegemonía, sobre la personalidad y características de ciertos grupos sociales típicamente oprimidos (Perkins, 2018). Estos estereotipos se difunden en la sociedad generando prejuicios y sesgos. Históricamente la mujer ha sido un grupo oprimido, ergo hay una serie de estereotipos sobre ellas. Uno de los más relevantes y presentes durante la historia es el de la mujer histérica.

La idea de la mujer como un ser histérico ha estado presente en la sociedad desde la historia antigua clásica. Los griegos primero definieron el término histeria como una enfermedad que surgía del útero no fecundado de la mujer. Esta noción perduró desde la medicina clásica hasta la creación de la teoría psicoanalítica con muchos médicos intentando definir el término, sus causas, síntomas y remedios. Nunca llegaron a una definición ni sintomatología definitiva en ningún momento de la historia. Aunque estos fueron cambiando y discutidos en el tiempo, un factor se mantuvo firme: es propio de la mujer y, en breve, se puede definir como la oposición a la lógica (Focault, 2012). De este modo, el sexo femenino y la locura han estado conectados desde hace más de dos milenios. La popularidad del psicoanálisis a comienzos del siglo XX llevó a que mucha de su terminología entre en la esfera

social y cultural, incluyendo la cuestión de la histeria. La terminología laxa y poco definida de este fenómeno permitió que sea utilizado para definir cualquier tipo de comportamiento femenino que se oponga a la lógica hegemónica del momento. Se transformó en un término degradante y poderoso que descalificaba y desacreditaba cualquier posible reclamo o estilo de vida diverso de una mujer como irreverente, ilógico y loco. Una mujer histérica pasó a ser simplemente cualquier mujer que se oponía a la lógica del hombre y/o a los roles de géneros que debería estar cumpliendo. Por lo tanto, el cliché de la mujer histérica se transformó en una fuerte herramienta patriarcal que glorificaba a los hombres como los seres racionales en contraste a las mujeres que fácilmente pueden ser llevadas a la locura. Si bien la medicina y ciencia estadounidense descartó a la histeria como un posible trastorno psiquiátrico en 1980, la noción y el cliché de la mujer loca persistió en la cultura hasta el día de hoy.

Los medios son el producto de su cultura. Estos conectan, reproducen y le comunican a la audiencia ideas, noticias y más sobre el mundo y el momento en el que habitan. Los medios de entretenimiento buscan divertir a su audiencia, estos pueden ser medios como el cine, radio, teatro, y más. Grandes empresas se han formado en torno a este negocio lucrativo. Para poder ganar capital y más audiencia estas, generalmente, le presentan a la audiencia lo que quieren ver y escuchar. En Hollywood, la industria cinematográfica más grande del occidente, se producen películas de millones de dólares que buscan tener grandes audiencias y recuperar sus inversiones. Ergo, las historias que presentan en la pantalla grande apelan e invocan ideas propias de la hegemonía, una de estas siendo la supremacía masculina y la sumisión de la mujer. Laura Mulvey (1989) explica que el cine de Hollywood históricamente reflejó las formulaciones sociales y culturales de la hegemonía. Se estima que, en los últimos veinte años, solamente 25,5% de las productoras de cine son mujeres, y antes de esto el número era aún más reducido (Oliver, 2020). Las cinco productoras de cine más grandes de Hollywood son Universal Pictures, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Walt Disney Pictures y Columbia Pictures. Únicamente Warner Bros. Pictures tiene una CEO mujer que fue electa en el 2019 y es la primera en la historia de la compañía. Estas inmensas productoras cinematográficas, la mayoría lideradas por hombres, colaboran expandiendo y consolidando ideas patriarcales. Por estos motivos, analizar el cine de las grandes productoras de Hollywood permite analizar y teorizar sobre las distintas épocas históricas, y las ideas y visiones hegemónicas de cada momento.

Esta tesina buscará explicar y analizar la representación de la mujer histérica en el cine de Hollywood en los últimos cuarenta años y cómo esta representa las normas sociales y culturales de Estados Unidos en las distintas décadas. Nos enfocaremos desde los 1980 en

adelante, en el periodo llamado *la era del blockbuster*, donde las grandes productoras crecieron exponencialmente y buscaban expandir masivamente su audiencia. El corpus estará formado por cinco películas, una de cada década y dos de la última: las décadas de los ochenta, noventa, dos mil y dos mil diez. Estas películas fueron hechas directamente para la gran pantalla, no son adaptaciones de otras fuentes como libros u obras de teatro. Fueron producidas en Hollywood y nominadas a premios de la academia, aclamadas por la crítica y/o dirigidas por un director conocido. Pertenecen al género dramático, pero difieren en subgéneros: son de suspenso, romance, misterio y/o terror. Para los ochenta se analizará *Atracción fatal* (1987) dirigida por Adrian Lyne. De los noventa se utilizará el filme de Paul Verhoeven *Bajos instintos* (1992). Para los dos mil *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) de Woody Allen. Finalmente, para la última década se utilizará *Knock Knock* (2010) de Eli Roth y *Unsane* (2018) de Steven Soderberg. Este análisis será seguido por una conclusión.

La hipótesis que se busca probar en esta investigación es la siguiente: la representación de la histeria y locura femenina en el cine de Hollywood de los últimos cuarenta años evidencia los temores de la desarticulación del sistema patriarcal americano. Las distintas películas analizadas funcionan como un relato moral sobre lo que puede suceder si una mujer no sigue el estatus quo propuesto por los hombres en distintas décadas. Materializan el temor de lo que significa una mujer sexualmente liberada, independiente y soltera. En síntesis, una mujer puede ser peligrosa y perjudicial si no cumple con los roles de género de su momento, o como dicen, si se vuelve histérica.

En esta tesina, buscamos cumplir una serie de objetivos. Primero, indagaremos sobre cómo se manifestó social y culturalmente el sexismo en los EEUU de los ochenta a la década del dos mil diez. A partir de esto, y utilizando el personaje de la mujer loca de los filmes de cada década respectivamente, se verá cómo se construía la noción de la locura femenina en cada periodo. Analizando los filmes veremos qué comportamientos, ideas y características tienen estos personajes que llevan a que sean llamadas locas. Posteriormente, se analizará la recepción crítica de estas películas para comprender y evidenciar más profundamente cómo estas se conectan y son producto de su contexto histórico. Indagaremos sobre las distintas representaciones del estereotipo de la mujer loca en el cine de Hollywood en los últimos cuarenta años y cómo estas son el producto del ambiente en el que se fabricaron. Por último, compararemos y contrastaremos las conclusiones de las distintas décadas para analizar cómo este estereotipo evolucionó con el tiempo, qué se mantuvo constante y qué dice esto de la cultura estadounidense.

La organización de esta investigación nos ayudará a distinguir cómo fue evolucionando y cambiando la concepción de la mujer histérica en los últimos cuarenta años. La primera sección de la tesina explorará la noción de la histeria y de la locura femenina a través de los siglos, desde su invención en la antigua Grecia hasta el día de hoy. Esta sección permitirá entender lo profundamente sedimentada que está la idea de la locura femenina en la sociedad y cultura estadounidense contemporánea, junto con sus raíces y traducción del ámbito médico a la esfera sociocultural.

Cada década tendrá su propio capítulo donde se buscará responder una serie de cuestiones. Primero, ¿cómo era el contexto estadounidense durante la creación de su respectivo filme? ¿Cómo era el clima sociocultural del momento? ¿Cómo eran los roles de género? En segundo lugar, qué mecanismos propios del cine se utilizan para presentarle al espectador la locura de sus respectivos personajes femeninos. ¿Cómo se presenta? ¿Cuál es su vestuario? ¿Qué tomas utilizan para enmarcarla? También, qué mecanismos narrativos utilizan: qué dice el personaje, cómo reacciona, cómo evoluciona y cómo se contrasta a los otros sujetos de la historia. En tercer lugar, ¿Cómo fue recibida la película? ¿Qué opinó la crítica del momento del personaje femenino histérico? Finalmente, contrastaremos las distintas conceptualizaciones de la locura femenina en los distintos filmes y épocas.

## **Estado de la cuestión**

La cuestión de la histeria ha sido discutida desde hace más de dos mil años, se ha teorizado sobre su lado médico, psicológico, social, político y cultural. Del mismo modo, la cuestión de la mujer en el cine también ha sido estudiada en gran detalle<sup>1</sup>. Esta investigación pretende unir estas dos nociones en un marco más limitado y específico para poder analizar y dar cuenta de cómo se evidencian las distintas nociones patriarcales occidentales de la locura femenina en películas de Hollywood en la era del *blockbuster* en adelante (1980-)

El estado de la cuestión, de este modo, presentará libros y ensayos que indagan y analizan sobre tres temas fundamentales: la mujer en el cine y su representación; la histeria femenina; y el cine y la política cultural norteamericana. Se presentarán tres textos que fueron

---

<sup>1</sup> Ejemplos: Kaplan, E. A. (2013). *Women & film*. Routledge.

Beckman, K. R., & Redrobe, K. (2003). *Vanishing women: Magic, film, and feminism*. Duke University Press.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.

fundamentales para esta investigación. Su enfoque en el cine contemporáneo, su perspectiva feminista y análisis de la cultura política funcionaron como fuente de inspiración y guía. Asimismo, se mencionarán otros antecedentes que deben ser reconocidos que tratan con temas similares a aquellos tres estudios.

El libro *The Violent Woman* de Hilary Nelson tiene un enfoque bastante parecido al nuestro. Publicado en el 2005, Nelson busca analizar “la historia de la mujer violenta en el cine, la historia de la asesina mujer y la reacción pública a ella” (Nelson, 2005, p. 12) Al igual que esta tesina, investiga sobre este estereotipo específico de personajes femeninos antagónicos. Toma un enfoque psicoanalítico y explica cómo el estereotipo de la mujer violenta fue modelado por ideas patriarcales fundamentadas en la cultura americana. La autora explica que las narrativas siempre tienen una base ideológica, y que hay que poder separar la historia en si misma de cómo esta es contada, allí se presentan las verdaderas ideas del filme. Nelson argumenta que “la ideología generalmente tiene una cualidad narrativa clara, ya que funciona para representar relaciones sociales” (Nelson, 2005, p.7) Considera que estos relatos discursivos funcionan casi como una advertencia diciendo “si seguimos ignorando las verdaderas diferencias de los géneros, mirá como va a surgir el caos” (Nelson, 2005, p.20)

Nelson dice que en los 80s la mujer violenta se volvió un punto central en el debate público. Aunque este tipo de personaje estuvo presente desde los orígenes del cine, teniendo su auge en los 40s con el *film noir* y las *femme fatales*, los 80s le dieron un nuevo giro que siguió reproduciéndose por las siguientes décadas. Esta remodelación del personaje se debe a la segunda ola feminista puesto que “(...) estas mujeres violentas nuevas impactaban y fascinaban al público ya que estaban en el centro del debate del feminismo y de la representación filmica.” (Nelson, 2005, p.33) Nelson demuestra que la era del *blockbuster* coincide con un momento de gran tensión y cuestionamiento social sobre los roles de género y los derechos de la mujer.

Por consiguiente, los noventa y el comienzo de siglo XXI presentan otro tipo de mujer violenta, centrada en la disrupción narrativa y estética.

“Yo creo que ese trauma (a la mujer violenta) (...) en las películas de los 90s y 00s que tienen una mujer violenta- se ve en el modo filmico en la que la violenta mujer es representada y el efecto disruptivo que tienen en la narrativa” (Nelson, 2005, p. 39)



Finalmente, ella concluye que estos miedos y rechazos a la mujer violenta se deben a que “cuando una mujer se convierte en su propia protectora, ella altera el ciclo” (Nelson, 2005, p.101) Es decir, al ser fuerte y capaz físicamente, les quita el lugar a los hombres como los poderosos y a las mujeres como indefensas, así rompiendo los cimientos del poder del varón y del patriarcado.

Empero, a diferencia de *The Violent Woman*, el presente estudio también contempla la cuestión de la histeria y de la locura femenina. Mientras que Nelson analiza la reacción de la audiencia ante estos personajes, este estudio se enfoca en su creación y en las críticas que circularon en el momento de su estreno.

“The Psycho-Femme: Identity Norm Violations and the Interactional Dynamics of Assignment” de Carol Y. Thompson analiza el personaje de la mujer psicótica en películas de suspenso del cine de Hollywood del 1992 y 1993; o, como ella lo define, su estudio “se enfoca en la representación y significados de la mujer psicológicamente desviada en el cine popular” (Thompson, 2018, p.208) Thompson argumenta que “las películas le presentan a la audiencia tipos ya establecidos de ‘identidades sociales’, que se basan en cómo asumen que ciertos tipos de individuos deberían comportarse” (Thompson, 1998, p.207-208) Fundamenta que el personaje de la mujer loca es característicamente poco femenino y buscar ser erradicado, ya sea matándola o modificándola drásticamente. En resumen, ella es una amenaza al estatus quo y también funciona para mostrarle a la audiencia, en contraste con los otros personajes, cómo debería ser el comportamiento correcto y normal de las mujeres.

Thompson argumenta que “al definir lo psicótico en términos de traspasar las normas sociales demuestra el hecho de que la construcción social de la realidad está en el corazón de la etiqueta de ‘psicópata’” (Thompson, 1998, 222) De este modo, ella justifica que el término psicópata solamente surge del contraste que este tiene con lo que es socialmente definido como normal. No es un concepto en sí mismo, sino que es solo el resultado de la sumatoria de cosas que no son consideradas normales o correctas. Asimismo, se observa como la locura está inherentemente atada al orden social y a sus normas y reglas.

En sumatoria, Thompson argumenta que este personaje cristaliza el rígido sistema hétero patriarcal que busca que las mujeres sean madres y sumisas a los hombres.

“en estas películas se apoyan los roles tradicionales y se enfatiza el miedo y la incertidumbre de abrazar nuevos roles. El mensaje no tan sutil incrustado en la narrativa es que una mujer sin hogar ni familia está desesperada y desviada” (Thompson, p. 224)

Está tan desesperada al punto de que su objetivo final es el caos y la destrucción. Al no cumplir con sus deberes “correctos” (i.e.: ser madre, tener hijos, un marido, etc.) ellas pierden su rumbo y se descargan conmocionando el orden social y familiar culpando al mundo por sus desgracias. Esta idea es formativa para entender los rígidos roles sociales y de género que las mujeres se ven obligadas a cumplir para poder ser respetadas y no descreditadas como dementes.

Nuestra investigación, del mismo modo, se enfocará en los roles de género y la sedimentación del patriarcado en el cine, llevando a la creación de este tipo de personajes femeninos disruptores y “locos”. Mas, “The Psycho-Femme” solamente se enfoca en películas de suspenso de los comienzos de los noventa que tratan con la psicosis. Y nosotros nos enfocaremos en la locura femenina en general, no solo en la psicopatía. Más aún, se verán filmes que estrenaron en una ventana de tiempo más amplia y que no tienen que pertenecen a un género en particular. En síntesis, esta tesina permitirá comprender la evolución de este tropo y cómo este respondió a las distintas nociones culturales en distintos periodos históricos.

Otras investigaciones similares al ensayo de Thompson son “Fatal/Fetal Attraction: Psychological Aspects of Imagining Female Identity in Contemporary Film” de Elain Berland y Marilyn Wechter; y “Fatal Attraction: The Sinister Side of Women’s Conflict About Career and Family” de Susan Bromley y Pamela Hewitt. Ambos se enfocan particularmente en la película *Atracción fatal* y en el deber social de las mujeres de ser esposas y “criaturas” domesticas.

También formativo en el pensamiento de esta tesina es un video de *The Take* del 2020 llamado “The Crazy Woman Trope, Explained” un ensayo argumentativo expositivo que analiza al personaje de la mujer loca desde los comienzos del cine. El ensayo explica como este personaje representa una amenaza para el estatus quo y busca demostrar que los problemas de estos personajes femeninos generalmente surgen de su relación con hombres. De este mismo modo, el ensayo considera que este tropo tiene 3 posibles vertientes: la mujer loca obsesiva, *cool* o nerviosa. La primera representa una amenaza a la unidad familiar y es la pesadilla del hombre. Es un personaje que destruye todo lo que toca y que es mejor mantenerse alejado. La segunda categoría es una mujer mucho más manipuladora que cumple con la mirada y el deseo masculino. No les teme a los varones y sabe cómo controlarlos. En último lugar, el tropo de la mujer en un ataque de nervios, aunque muchas veces intenta buscar que el espectador simpatice con ella, generalmente termina causando repulsión y/o desagrado. En vez de ser la mujer ordenada y tranquila que se espera que sea, termina siendo incontrolable e irracional. Nuestra tesina se diferencia de este estudio ya que pretende discutir la cuestión de la cultura política en

distintas épocas históricas. Hacer esto nos permitirá comprender con mayor profundidad por qué estos personajes fueron contruidos de cierta forma. Qué características tienen que las lleva a tener esa etiqueta, por qué no son consideradas “normales” y cómo se relacionan con los hombres.

Aunque el concepto de la mujer loca, la histeria femenina y el cine ha estado presente en la cultura académica desde hace años, esta tesina es única en comparación a otras investigaciones gracias a distintos factores. En primer lugar, su periodo de estudio. No hay otros estudios que busquen analizar este fenómeno exclusivamente en las últimas cuatro décadas. Esta mirada contemporánea permitirá reflexionar sobre el presente y qué cosas cambiaron y cuales se mantuvieron igual. En segundo lugar, las películas a analizar; *Atracción fatal*, *Bajos Instintos*, *Vicky*, *Cristina*, *Barcelona*, *Knock Knock* y *Unsane*; no han sido previamente estudiadas en conjunto para poder responder a una hipótesis de índole socio cultural. Estos filmes, de directores famosos y/o de grandes estudios demuestran qué historias venden y se producen en distintos momentos históricos. En último lugar, tendremos un enfoque político cultural en relación a todos estos elementos que harán a esta investigación singular gracias a un enfoque que abraza más que solo el análisis del personaje femenino histérico. También abarca su creación, construcción y reacción, evidenciando distintas normas y concepciones culturales y de género en distintos periodos de la historia contemporánea estadounidense.

### **Marco teórico**

El marco teórico utilizado para esta tesina nos permitirá poder investigar y diseñar nuestra investigación de una forma clara y delimitada. El trabajo de estudio tendrá como guía para analizar las películas las ideas que Laura Mulvey presenta en su libro *Visual and Other Pleasures* de 1998. De particular interés es lo que ella denomina el *male gaze*, cuya traducción es “la mirada del hombre”, en el cine utilizando la teoría psicoanalista freudiana. El *male gaze* refiere a cómo los hombres observan a la sociedad, a la sexualidad y al género, Mulvey indaga como se presenta este en el cine. La teórica retoma un término fundamental para nuestro análisis: la escoptofilia. Originalmente definido por Sigmund Freud, es, en breve palabras, el placer de mirar. El padre del psicoanálisis lo asocia “(...) con tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa” (Mulvey, 1989, p.16) Mulvey define que, en el cine, el *male gaze* centra a la mujer para poder cumplir con sus deseos

escoptofílicos. Este fenómeno se presenta en tres dimensiones. Primero, en el personaje varón que observa al personaje femenino. Segundo, en la cámara que la captura como un objeto de exhibición. Tercero, en el espectador que se ve inmerso en la ilusión del cine y la mira. Paralelamente, la escoptofilia tiene dos funciones: mirar al otro como un objeto sexual y la construcción personal del ego al relacionarse con la imagen que está viendo, “la primera función es la de los instintos sexuales, la segunda del lívido egocéntrico” (Mulvey, p.18) Al tomar a la mujer como objeto, el hombre puede hacer lo que quiera con ella, escribirla y capturarla como quiera y como le convenga. A partir de esto, es fundamental señalar que

“a lo largo de su historia, el cine parece haber desarrollado una particular ilusión de realidad en la que esta contradicción entre libido y ego ha encontrado un mundo de fantasía maravillosamente complementario. En realidad, el mundo de fantasía de la pantalla está sujeto a la ley que la produce” (Mulvey, p.18)

Ella conceptualiza al cine como un producto de su ambiente y de sus respectivas normas sociales y culturales en el momento de su producción. Por este motivo particular se tomará el posicionamiento crítico de Mulvey para esta investigación. Su enfoque socio cultural le permitirá a esta tesina indagar en profundidad a los personajes que serán analizados en relación al ambiente de su creación. Asimismo, Mulvey define al cine hollywoodense como un portador de ideas provenientes de la hegemonía. La hegemonía, según la define Raymond Williams, debe ser considerada como una cultura que se basa en la dominación y subordinación de clases particulares (2009, p.132) Esta surge de la clase dominante liderada por hombres heterosexuales blancos, y busca consolidarse creando un sistema de dominación que subyugue a otros a sus rígidas estructuras que les permiten mantenerse en el poder. La hegemonía configura la vida de las personas. Es un “proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes” (Williams, p.130) En resumen, se funde un sistema de valores y significados que se reproducen en prácticas sociales, reafirmando su potestad. Estas ideas serán retomadas luego cuando se presente qué es la cultura política.

Mulvey explica que “como sistema avanzado de representación, el cine plantea interrogantes sobre las formas en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer de mirar” (Mulvey, p.15). La teórica hace énfasis en cómo, particularmente el cine de Hollywood, refleja los conceptos ideológicamente dominantes (1989, p.15) Su teoría crítica feminista y psicoanalítica del cine precisa que este refleja las nociones de la hegemonía patriarcal. Sus ideas guiarán esta investigación para poder

comprender de qué modo la refleja y qué técnicas prácticas cinematográficas y narrativas utilizan.

Esta tesina utiliza una definición de la locura y la histeria basada en la que se encuentra en el libro *Historia de la locura en la época clásica I* de Michele Foucault. El filósofo francés explica que, durante la historia, se definió que “la locura es una negatividad” (Foucault, 2015, p.280). Este dictamen permitió consolidar por contraste qué es la normalidad: estos son todos los comportamientos y actitudes que permiten que la clase dominante se mantenga en el poder (Foucault, 2015). Se relaciona la racionalidad con la verdad, y la sinrazón con la locura, creando así un régimen de reglas incuestionables e irrefutables que hace que cualquiera que se salga de la norma y critique al sistema suene como un demente.

Foucault define que la histeria sucede cuando en un cuerpo “los espíritus se hayan irritados a causa de una materia que le es hostil e inapropiada (...) provocan entonces perturbaciones, irritaciones en las fibras sensibles” (Foucault, 2015, p.310) Ergo, define que este estado mental surge del entorno, no de la naturaleza de la persona, como solía ser pensado. Se creía que la histeria emerge de la propia biología femenina: del útero. De este modo, la concepción de la histeria ha crecido en el espacio del cuerpo y en la coherencia de los valores orgánicos y de los valores morales” (Foucault, 2015, p.316) La biología y la moral de una persona están inherentemente atadas, y esta enfermedad ataca más a las mujeres que a los hombres ya que se creía que “ellas poseen una constitución más delicada, menos firme” (Foucault, 2015, p.322) que permite que aparezcan los síntomas de la histeria. La mujer es mucho más frágil y fácil de corromper y debe luchar contra su propio cuerpo para poder comportarse “como debería”, es decir: normal. En resumen, Michel Foucault nos permite comprender que históricamente la histeria estuvo vinculada con la biología, las enfermedades mentales y, por, sobre todo, con la mujer y la moral. El concepto de histeria será analizado en más detalle en la primera sección del corpus.

Finalmente, para poder comprender cómo se conectan estas dos áreas de estudio y la pertinencia de esta investigación, analizaremos qué es la cultura política y qué son los estereotipos. *The Cultural Politics of Contemporary Hollywood Film* de Chris Beasley y Heather Brook es un libro que permite comprender qué es la cultura política y cómo esta está presente en Hollywood. Para poder entender la primera idea, antes definen lo que es el “poder blanco”. Los autores definen que esta es una herramienta sumamente utilizada por el gobierno estadounidense y por otras estructuras de la hegemonía lo definen como el poder que gana “los corazones y las mentes” (Beasley y Brook, 2019, p.3) Esta impacta inconscientemente en la

sociedad implantando ideas y costumbres que los individuos creen que son propios y no de alguna influencia externa.

Precisamente, las películas de Hollywood manipulan las identidades, los cuerpos y los círculos al materializar ciertos personajes y características. Debido a esto, no es deseable ni posible separar a la cultura del poder y lo político” (Beasley y Brook, 2019, p.3)

Ergo, el cine hollywoodense es un área sumamente importante para el “poder blando” porque el hecho de que es visto como entretenimiento y distracción permite fácilmente promover valores e ideas hegemónicas al público. Para que la hegemonía se mantenga en el poder siempre necesita consenso público, y estos métodos sigilosos e indirectos lo permiten.

Asimismo, Beasley y Brook explican que su enfoque es explicar “cómo el poder y las relaciones de poder están representadas en la cultura dominante utilizando (...) el cine contemporáneo de Hollywood (...)” (Beasley y Brook, 2019, 12) Una industria que ellos consideran que está “dominada por el hombre, centrada en el hombre e identificada con el hombre” (Beasley y Brook, 2019, 126) que evidencia y promulga las relaciones de poder de género sedimentadas en la cultura e instituciones americanas.

En consecuencia, la cultura política se puede definir como las actitudes, conocimientos y pensamientos de una población que surgen de su cultura que está intrínsecamente vinculada y manipulada por el sistema político hegemónico del momento.

Este libro será fundamental para poder comprender cómo el cine de Hollywood refleja, promueve y concreta ideas de género y de poder que se encuentran en la cultura estadounidense. Nuestro estudio mesclará esta noción de la política cultural con los medios de entretenimiento cinematográficos para no solo entender la representación de las mujeres en sus respectivos momentos históricos, sino también para comprender los discursos que se hicieron, en su momento, en torno al filme.

Esta relación entre cultura política y el entretenimiento masivo también figura en trabajos sobre la representación y la construcción de estereotipos en la sociedad y en los medios. Tessa Perkins en su ensayo “Rethinking Sterotypes” explica que los estereotipos son fenómenos ideológicos y señala que lo fascinante de las ideologías es que pueden hacer que “lo falso se vuelva verdadero” (Perkins, 2018, p.137) Siguiendo la misma línea de pensamiento de Laura Mulvey, Perkins habla de una política dominante con una ideología dominante que lleva a la creación de estas ideas, que, aun siendo falsas, se vuelven verdaderas gracias al consenso popular. Explica que los estereotipos trabajan inconsciente y efectivamente en la arena política para controlar relaciones y manipular y acallar a la oposición (Perkins, p.138)

Los estereotipos son simples y complejos al mismo tiempo, dice mucho de cómo es el personaje, pero muy poco de su historia (Perkins, p.139) Por ejemplo, con el estereotipo del *nerd* sabemos qué características tiene (es estudioso/a, no es atractivo/a, etc.) pero no sabemos nada realmente de este personaje, ¿cómo llegó a ser así? ¿cómo es realmente? Al final, los estereotipos son descripciones acotadas que eliminan y vuelven invisible la verdadera historia, intenciones y motivaciones de distintos sujetos. Son sumamente rígidos y resistentes, “la fuerza de los estereotipos es el resultado de una combinación de tres factores: “su simpleza, lo fáciles que son de reconocer (...) y su referencia implícita a un supuesto consenso sobre algún atributo o relaciones sociales complejas” (Perkins, p.141) De este modo, la creación de estos personajes *clichés* surge de la cultura política, son fenómenos sociales creados por la hegemonía y difundidos por las masas.

Los estereotipos no son “‘simples reflejos de valores sociales’, eso sería simplificar demasiado el caso. Los estereotipos son selecciones y arreglos de valores particulares y su relevancia para roles específicos” (Perkins, p.143) Perkins le presenta al lector que los estereotipos no surgen casualmente, son el resultado de una ideología planeada y organizada que cementa ideas sobre cierto tipo de personas y personajes para poder apoyar su causa.

“Un estereotipo probablemente se desarrollará sobre un grupo considerado problemático (...) en consecuencia, la mayoría de los estereotipos se refieren a grupos oprimidos (porque la posición del grupo dominante es relativamente estable y sin problemas)” (Perkins, p.147-148)

Esto no es solo en los medios, sino que también se presentan en la vida real. Un ejemplo histórico reciente se vio en la presidencia de Donald Trump donde se popularizó más masivamente que nunca la idea del *inmigrante violento*. Un estereotipo, y también una generalización discriminadora, que servía para acallar a sus enemigos políticos. En los medios se ve lo mismo. Los estereotipos que se ven en el cine le sirven a la causa de dominación del sistema hegemónico patriarcal. Como plantea nuestra hipótesis, trataremos de comprobar si el estereotipo de la mujer loca funciona como un *cautionary tale*<sup>2</sup> de lo que puede suceder si una mujer se revela ante el estatus quo, del orden social dominante. Otra característica de los estereotipos es que son ampliamente propagados y que están “respaldados estructuralmente, por ejemplo, por leyes, tradiciones, instituciones, etc. En consecuencia, son relativamente estables y definitivamente centrales en la socialización” (Perkins, p.147) Por último, Perkins

---

<sup>2</sup> No existe una traducción exacta al español de este término. Un *cautionary tale* es un cuento con moraleja que tiene como objetivo advertir a los oyentes de un peligro.

explica que los medios masivos colaboran con la circulación y difusión de estos ya que ellos operan sirviéndole a la ideología gobernante. Esta información es fundamental para poder argumentar cómo el estereotipo de la mujer loca, sus características y sus distintas encarnaciones, reflejan y encapsulan a la sociedad de sus respectivas épocas.

## **Metodología**

### Alcance y marco de trabajo: la era del *blockbuster* y la producción del discurso hegemónico

Hollywood es la industria cinematográfica más grande del occidente y de donde salen las películas más taquilleras de la historia. Es cine popular y comercial que busca hacer dinero. Esta tesina analizará el cine estadounidense y proveniente de esta industria dominante. El periodo temporal elegido es la era del *blockbuster* (1980-), un periodo definido por cine entretenido y de gran alcance. Durante la década de 1920, el cine creció como una industria poderosa, valiosa e influyente. Este periodo pasó a ser llamado “La era dorada de Hollywood”. En este periodo, los estudios controlaban todas las producciones. Empero, luego de la segunda guerra mundial, el sistema de productoras perdió mucho poder debido a leyes de antimonopolio que les quitó potestad a estos grandes estudios y también gracias a la invención y popularización de la televisión (Saylor Academy, 2012) En las décadas de los sesentas y setentas, junto a los movimientos anticulturales, se empezaron a producir películas que celebraban la cultura joven y que tocaban temas más sensibles como la sexualidad y las drogas. Este periodo pasó a ser conocido como “el periodo del autor” o “el nuevo Hollywood”. En palabras de Dan Langford, esta era “(...) es generalmente vista como la etapa dorada del *filmmaking*, donde directores apasionados eran dados la libertad de ir en contra de convenciones de Hollywood” (2018, p.92). Directores como Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma y Francis Ford Coppola, entre otros, aparecieron y, en parte, fundaron esta era del cine. Ahora bien, resulta paradójico el hecho de que se le otorga la responsabilidad a uno de estos directores por la caída de este periodo: con el estreno de *Jaws* de Spielberg en 1975. Este fue “(...) un ejemplo temprano de un modelo de distribución donde la película estaba en muchos cines a la vez. Agregado a esto, tuvo una masiva y exitosa campaña de marketing” (Heckman, 2020) De este modo, los ejecutivos de los grandes estudios empezaron a emplear una nueva fórmula a su producción de películas para generar más dinero y conseguir más espectadores. “El marketing y el espectáculo comenzaron a dominar en contraste a la libertad creativa y los excesos que se veían en la era del *Nuevo Hollywood* en los setentas” (tvtropes.org, n.a., n.d.) En concreto, el director y su voz creativa pasó a un



segundo plano, ahora los productores y los ejecutivos tenían la última palabra y podían tomar las decisiones finales para asegurarse que la película sea comercialmente exitosa. Finalmente, resulta importante destacar que, en los ochenta, “los grandes estudios de Hollywood (...) tendían a favorecer la puesta conservadora de lo probado y verdadero” (Saylor Academy, 2012) como resultado, comenzaron a salir secuelas de películas famosas y exitosas como las de *El Padrino*, *Indiana Jones* y *Star Wars*,

Este periodo, que muchos teóricos discuten que sigue hasta el día de hoy, vio un fuerte cambio en cómo se conceptualizó la producción de las películas. De ser un arte creativo basado en la visión de un individuo, pasó a ser entretenimiento que tenía como objetivo último y final el consumo. Los estudios, ahora a cargo de la dirección creativa de los filmes, respondieron más que nunca a la audiencia para asegurarse de que sus películas sean éxitos financieros. (Saylor Academy, 2012) El cine de esta época comenzó a responder y reproducir la ideología más hegemónica del momento, las productoras tenían como objetivo atraer espectadores, y al presentarles lo que querían ver del modo que ellos querían verlo, lograban hacer dinero. Por todos estos motivos, nuestro marco temporal será desde los años ochenta en adelante, un periodo de cine híper comercializado que responde a la cultura y política hegemónica. Esto no significa que las películas anteriores a esta década no respondían a la cultura dominante, solamente que, en este periodo, se vuelve más evidente el poder de los estudios y los ejecutivos. Del mismo modo, el estereotipo de la mujer loca también se vio en películas de antes de los ochenta<sup>3</sup>, pero la masividad y popularidad del cine de los ochenta que reaccionaba y respondía tan fielmente a la cultura política, provee un mejor marco para analizar la creación de estos personajes.

Para poder responder adecuadamente a la pregunta de investigación en cuestión, los filmes a analizar cumplen con ciertos requisitos. En primer lugar, son cinco películas, una de cada década desde 1980 hasta los 2000, y dos de la década del 2010. Esto permite construir una línea temporal cronológica que demuestra la historia y la evolución de la representación y recepción de la mujer loca en el cine y en la sociedad. Se utilizarán dos filmes para la última década ya que esta tuvo dos fuerzas opuestas muy fuertes, las anti y pro feministas, y de este modo podremos dar cuenta de estos dos discursos populares. En segundo lugar, tenían que tener un personaje principal o secundario que sea una mujer con actitudes categorizadas como

---

<sup>3</sup> Ejemplos de películas previas a los ochenta con personajes de mujeres histéricas: *Images* (Robert Altman, 1972); *The Lady Vanishes* (Anthony Page, 1979); *Strait-Jacket* (William Castle, 1964); *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958); *Raintree County* (Edward Dmytryk, 1957); *Gaslight* (George Cukor, 1944)

“locas” o “históricas”, ya sea por actitudes violentas, obsesivas, abusivas u otras. Es importante que este personaje sea central para poder observar su arco y también cómo los otros personajes responden, interaccionan y hablan de ella. En tercer lugar, son películas realistas y situadas en el “presente”— es decir, son verosímiles y plausibles. Nuestro interés en este estudio es observar cómo se reflejan ideas culturales en películas hollywoodenses, al adentrarnos a mundos de fantasía estaríamos necesitando otro tipo de análisis basado en metáforas y convenciones del mundo del cuento y del relato fantástico. Adicionalmente, al ser películas realistas y situadas en el espacio tiempo de cuando se hizo la película, se pueden observar y se ponen más en evidencia las ideas culturales y de género del momento. El hecho de que las películas cumplan con todos, o con la mayoría de estos requisitos, comprueba que son películas que buscaban ser relevantes culturalmente y tener un gran alcance. Para poder lograr esto, debían plasmas las ideas más hegemónicas y populares de la sociedad en su momento para generar tracción y ser exitosas.

Las cuatro películas seleccionadas tienen un gran alcance popular y crítico ya que todas fueron nominadas a un premio de la Academia, en posterioridad se volvieron de culto y/o son de un director aclamado; son películas con alcances masivos, un hecho importante para considerar la relación entre el cine con la cultura norteamericana. El primer filme a analizar será *Atracción Fatal* (1987), nominada a seis Oscars, incluyendo mejor película, y producida por Paramount. Luego, *Bajos Instintos* (1992) nominada a dos premios Oscar y dirigida por Paul Verhoeven (*RoboCop* y *El vengador del futuro*). Para los dos mil, analizaremos *Vicky Cristina Barcelona* (2008), dirigida por el aclamado director Woody Allen (*Annie Hall* y *Manhattan*) y ganadora de un premio de la Academia. Finalmente, tomaremos *Unsane* dirigida por uno de los directores contemporáneos más exitosos, y ganador del premio Oscar, Steven Soderbergh (*Crash* y *Ocean's Eleven*); y *Knock Knock* dirigida por el director de terror de culto Eli Roth (*Hostel* y *Cabin Fever*)

### Organización del cuerpo.

El análisis de los cuatro filmes será en orden cronológico para poder exponer más claramente los cambios y las constantes en Hollywood y en la cultura en distintas épocas. Al decir época nos referimos a la década en la cual la película fue estrenada. En suma, se analizará la relación entre el cine y la cultura y cómo estas construyen y reproducen ideas y creencias.

Cada filme tendrá su propio capítulo que tendrá tres secciones principales. En primer lugar, se explicará el contexto social, político y cultural de la época. Esto permitirá luego en la segunda y tercera sección entender las conclusiones e ideas que irán surgiendo sobre las

distintas mujeres protagónicas de las películas. Luego, utilizando el enfoque del estudio de Mulvey centrado en la escotofilia y el psicoanálisis, se analizarán las películas en detalle. Consideraremos sus personajes, narrativas y también su lado más técnico, como la elección de tomas, encuadres, vestuarios, escenografía y más, para poder comprender aún más el personaje que está siendo estudiado. En tercer y último lugar, se analizarán reseñas, entrevistas a las actrices y prensa de las distintas películas en el momento de su estreno. Esta organización ofrece una oportunidad de ubicar a las películas, y sus recepciones, dentro de su respectiva época para comprender cómo estos filmes y personajes circularon dentro de la esfera social. Ayudarán a pensar estos temas no solo como representaciones cinematográficas sino como imágenes que son recibidas y evaluadas por la sociedad.



Universidad de  
**San Andrés**

## **Capítulo 1: La cronología de la histeria**

Este primer capítulo expondrá cómo el término histeria surgió y cambió durante la historia, pero mantuvo una constante: su conexión con la mujer. Primero se va a explicar cómo nace este término como un diagnóstico médico para mujeres en la antigua Grecia y cómo la conceptualización de esta enfermedad varió hasta fines del siglo XIX. El útero y la naturaleza femenina se antagonizan y se la responsabiliza por males como la irracionalidad, el caos y la desobediencia al hombre. Luego, se va a demostrar que la creación del psicoanálisis mutó la histeria del útero a la psiquis femenina, vinculándola con su subconsciente y su sexualidad. La masiva popularidad de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud hizo que el término histeria, y su nexa con la femineidad, llegue a la esfera popular. En último lugar, se expondrá como, desde el siglo XX hasta el día de hoy en Estados Unidos, el término histeria traspasó las esferas médicas y científicas y entró en la yerga y cultura popular. Esto permitió que cualquiera pueda acusar de histérica y loca a cualquier mujer que se porte de alguna forma que considere errática o irracional. Sin embargo, paulatinamente desde la segunda ola feminista de los sesentas se comenzó a cuestionar las dinámicas de poder y de género en el diagnóstico y en las acusaciones de histeria. Hasta finalmente, en la década de los 2010, la palabra histeria sea fuertemente denunciada por una gran parte de la sociedad americana como un término utilizado para invalidar a las mujeres y enaltecer a los hombres como los sujetos racionales por antonomasia. Esto va a demostrar que la noción de la histeria mutó en su definición, causas, síntomas y esferas de conocimiento durante la historia, penetrando la cultura popular y, en consecuencia, los medios.

### **1.1 De la antigua Grecia al siglo XIX: la histeria y el cuerpo de la mujer.**

El término histeria se originó en la antigüedad clásica, y desde sus inicios se lo caracterizó como un rasgo del género femenino. La expresión surge de la palabra griega *hystera* que significa útero. En la antigua Grecia se creía que de este órgano se originaban enfermedades físicas y mentales. Para evitar esto, se recomendaba que las mujeres estén siempre embarazadas porque un útero vacío generaba comportamientos erráticos (Espach, 2017) Uno de los médicos griegos más importantes de la época, Galen, explicaba que esto era así porque si no “los óvulos no fertilizados se pudrirían dentro de su cuerpo volviéndose tóxicos y así enfermando a la mujer” (Espach, 2017) Aristóteles e Hipócrates estaban de acuerdo con el argumento que Platón escribió en su libro “Timeo” que decía que el útero se “entristece”

cuando no se conecta con el hombre y no da a luz (Espach, 2017) Ergo, la sanidad solo era alcanzable para una mujer si esta era madre.

Sin embargo, Foucault argumenta que durante la antigüedad clásica nunca realmente se definieron formal y científicamente las características de la histeria, a diferencia de la manía o la melancolía, por ejemplo. “Todas las características han sido invocadas de una forma contradictoria, anulándose unas a las otras” (Foucault, 2015, p.313) dejando sin definir formalmente la esencia y el carácter de la enfermedad. De este modo, al ser un término sumamente laxo, se podía diagnosticar a cualquier mujer de histérica si su comportamiento no cumplía, por cualquier motivo, con las normas sociales y de género del momento. Al hacer este diagnóstico, la única cura posible para la mujer era estar con un hombre, quien le curaría los males del útero, brindándole racionalidad.

Con el tiempo, la palabra histeria comenzó a ser usada por los médicos como un diagnóstico general que podía significar muchas cosas. Podía implicar infertilidad, comportamientos extraños, falta de docilidad y más. Alison Espach escribe que en la época medieval “se asociaba con no seguir los típicos arquetipos femeninos” (Espach, 2017), algo que se verá recurrentemente en la historia. Más aun, actitudes como desinterés en casarse e interés en el sexo, a veces también eran definidas como satánicas. “La inferioridad de la mujer se considera una consecuencia del pecado original” (Tasca, Rapetti, Carta, Fadda 2012, p.112). En el siglo XIII, muchas mujeres fueron exorcizadas para intentar curar su histeria ya que “si un doctor no podía identificar la causa de la enfermedad, significaba que había sido producida por el diablo” (Tasca, Rapetti, Carta, Fadda 2012, p.112). De este modo, estas supuestas actitudes histéricas que se creían que eran propias de la biología femenina, de su útero, también estaban relacionadas con el diablo. Se antagoniza el cuerpo de la mujer.

Durante el renacimiento, un periodo que retomó los principios culturales de la antigua Grecia y Roma, hubo una vuelta al uso de la razón y a las matemáticas para explicar el mundo y el comportamiento del hombre. Por consiguiente, se dejaron de lado las nociones satánicas pero el útero nuevamente se volvió el causante de estos comportamientos, y, así, de la inferioridad de la mujer. (Tasca, Rapetti, Carta, Fadda 2012, p.112).

Como explican Tasca, Rapetti, Carta y Fadda en el siglo XVII y XVIII se comenzó a formar un pensamiento social que delegaba a las mujeres a un rol doméstico y maternal atado a la moral. Ellas podían encontrar redención en la maternidad para intentar sanar y curar su cuerpo. (2012, p.113) Los roles sociales y de género se comienzan a definir y delimitar cultural y psicológicamente, se transforman en el deber moral y ético de una persona. Algo nuevo de este siglo es que se comenzó a diagnosticar la histeria masculina. Esta, aun así, era mucho

menos probable porque las mujeres “están más predispuestas a esta enfermedad porque son vagas y tienen una naturaleza irritable” (Cohut, 2020) como decían los médicos de la época. La histeria hasta este entonces estaba atada a la noción de mujer, a su biología, su moral y sus comportamientos, algunos hasta la relacionaron con el diablo.

A comienzos del siglo XIX, primero en Estados Unidos y luego en las Europas, comenzaron a utilizarse nuevos tratamientos y medicinas para tratar con la histeria. La más popular del momento, creada por el doctor americano Silas Weir Mitchell, fue la “cura del descanso”. Se les recomendaba a las mujeres que descansaran y comieran comidas grasosas. Pero por, sobre todo, debían vivir la vida más doméstica posible y tenían prohibido tocar lapiceras, pinceles o lápices (Espach, 2017) En contraste, para los pacientes de histeria masculina se les recomendaba ejercicio físico (Cohut, 2020). Espach describe a este tratamiento como un método para infantilizar a las mujeres y hacerlas esclavas de su rol doméstico y maternal. Hacia fin de siglo, Dr. Joseph Mortimer Granville introdujo en Inglaterra otro tratamiento que se volvió sumamente popular: una máquina vibratoria que se apoyaba en los genitales de la mujer para causar una liberación nerviosa y tranquilizarla. Fue cuestión de tiempo hasta que los médicos se dieron cuenta que la fila de mujeres en la puerta de su oficina no buscaba una cura para su histeria, sino otra cosa.

Otro típico tratamiento era oler sales que las mujeres llevaban con ellas en su cartera. Se creía que “el útero errante le disgustaba el fuerte olor y volvía a su lugar, haciendo que la mujer recupere su conciencia” (Tasca, Marangiela, Rapetti, Carta, Fadda; 2012, p.114) En 1843 en Inglaterra se lleva a cabo la primera operación para retirarle el útero a una mujer. Una operación que no casualmente fue nombrada, y sigue siendo llamada así, histerectomía.

A fin de este siglo la definición y las características de la histeria se habían expandido aún más, cualquier comportamiento fuera de la norma o errático podía llevar a una mujer a ser diagnosticada con histeria. Foucault explica que, aun así, en este momento

“el conocimiento de la histeria no había avanzado, como el de la manía, por medio de la reflexión médica (...) ha crecido en el espacio del cuerpo y en la coherencia de los valores orgánicos y los valores morales” (Foucault, 2015, p.316)

La noción de la histeria, hasta este entonces solo presente en el área médica y científica, fue un término laxo utilizado por médicos hombres para poder explicar comportamientos, que ellos denominaban erráticos, en mujeres que no seguían firmemente sus roles sociales, culturales y de género. El cuerpo femenino, particularmente el útero y sus genitales, era de donde se creían

que surgía la irracionalidad y la locura. Para poder contrarrestar estos síntomas biológicos de la mujer, ella debía estar con un varón. El hombre es la solución para que la mujer viva una buena vida, ya que él es el proveedor de la racionalidad y de la lógica.

## **1.2 El psicoanálisis: la histeria y la mente de la mujer.**

En el siglo XIX un nuevo participante irrumpe a la escena médica con una teoría innovadora que cambiará la psicología drásticamente: Sigmund Freud y la teoría del psicoanálisis. Él creó el concepto del subconsciente: aquellos pensamientos, recuerdos y emociones, difícilmente accesibles, que yacen debajo del umbral de la conciencia de un sujeto y afectan sus pensamientos y acciones. Esta idea revolucionó la psicología y cómo se analizaba la mente humana. Freud, también llamado “el padre del psicoanálisis” trabajó profundamente la cuestión de la histeria. Como explican en el libro *Women and Hysteria in The History of Mental Health*

“Hasta Freud se creía que la histeria era la consecuencia de la falta de concepción y maternidad. Freud da vuelta este paradigma (...) la falta de concepción es el resultado de la enfermedad, esto significa que una persona histérica es incapaz de vivir una relación madura” (Tasca, Marangiela, Rapetti, Carta, Fadda, 2012, p.115)

Freud teoriza que esta “enfermedad” no sale del útero, sino que es el modo en el que la mujer expresa la impotencia de la imposibilidad de cumplir con su pulsión sexual debido al complejo de Electra. Ergo, la histeria no surge del útero sino de la psiquis debido a una represión interna constante que se reflejaba en síntomas y comportamientos físicos. No obstante, Freud consideraba a la histeria como un fenómeno característicamente femenino (Devereux, 2014).

Freud definió más de una vez a la vagina como un monstruo. La asoció con Medusa por su apariencia, el monstruo mitológico griego. También el definió el término de *vagina dentata*, la imagen de que la vagina contiene dientes, y por esto la mujer debe ser controlada para que no haga daño. Barbara Creed en *The Monstrous-Feminine* explica que estas asociaciones demuestran y representan la fuerte ideología de género del momento que oponía a los sexos, celebrando a los hombres como los racionales y los héroes, y a las mujeres como monstruos antagónicos sin uso de lógica o razón. Por lo tanto, “la diferencia de la sexualidad de la mujer es una diferencia anclada en la monstruosidad que genera angustia de castración en el hombre” (Creed, 2016, p.2) Esto último refiere a la idea freudiana de la lesión femenina: la idea de que la mujer está castrada y, por consiguiente, triste que no tiene pene. Las mujeres

llegan al mundo con una sensación de pérdida y confusión. Ellas, de ahora en más, vivirán su vida queriendo un remplazo de esa pérdida, y este remplazo generalmente es tener hijos. Todos estos elementos nos llevan a acordar con lo que plantea Cecily Devereux: la mujer en el psicoanálisis solo se define gracias a su contraste con el hombre, “las mujeres se constituyen siempre como el anverso negado de los hombres” (Devereux, 2014, p.25) La angustia de la castración vendría a ser el miedo que los hombres le tienen a ser mujeres y a perder su órgano reproductor masculino. Perder su cualidad de hombre que lo hace lógico, moral y un ser con razón.

En su libro “Fragmento de análisis de un caso de histeria” Freud entra en detalle en la cuestión de la histeria utilizando como referencia el caso una paciente suya llamada Ida Bauer, aunque es más conocida por su seudónimo Dora. Su padre la envió a hacer sesiones por tres meses ya que estaba teniendo varios síntomas propios de la histeria: ataques de toz, descargas vaginales, pérdida de voz y pensamientos suicidas. Estos comenzaron después de que Dora haya rechazado un avance sexual de un amigo de la familia llamado Herr K. Luego de contarle esto a su padre, él fue a confrontar a Herr K, pero negó el suceso. El padre le creyó y continuó teniendo relación con él. Este suceso catalizó la “enfermedad” de Dora.

Este caso, que sigue siendo estudiado, ha sido también muy criticado. Como explica Elaine Showalter, Freud habla por Dora, en ningún momento hay dialogo directo de ella, “ella nunca es el sujeto, solo un objeto en la narrativa de Freud” (Showalter, 2013, p.27) El caso está contado exclusivamente desde la perspectiva del hombre, desde el *male gaze*. El varón es quien históricamente denomina a la histeria como una enfermedad femenina y la definió, y aquí Freud hace exactamente lo mismo.

Freud llega a la conclusión de que Dora rechazó a Herr K para ocultar su verdad: que inconscientemente sí se excitó cuando él trató de besarla. Asimismo, Dora le pidió a su padre que corten la relación con la familia K porque en realidad ella era lesbiana y estaba enamorada de su madre y de Frau K, la amante de su padre, su madre postiza. Aunque Dora le explicó más de una vez que esto no era así, Freud insistió en sus conclusiones. Él se rehusó “(...) sistemáticamente a considerar la sexualidad femenina como un deseo activo e independiente” (Moi, 1981, p.27), quería creer que surgía del subconsciente y que estaba constantemente reprimido. Finalmente, es importante señalar que el psicoanalista explicó que el relato de ella estaba sumamente fragmentado y que era su deber como médico reorganizarlo para que sea coherente,



“al hacer esto, el no solo llenaba los huecos de la su historia, sino que también superar cualquier tipo de resistencia que ella le ponía a su interpretación narrativa. En orden para que la terapia funcione, la histérica tenía que aceptar y creer la historia del analista” (Showalter, 1993, p.26)

Finalmente, Freud cuenta que Dora se casó y pudo volver a, las que él llama, realidades de la vida. Nuevamente, el hombre define, delimita y diagnostica la normalidad y la locura. Se puede observar como la teoría psicoanalítica que trata con la mujer no surge de ninguna voz ni observación femenina, sino de la mirada de un hombre que quería que se cumpla su teoría echando de lado las experiencias y la posibilidad de razonamiento de las mujeres.

Finalmente, reconstruyendo la historia del término histeria, se observa cómo la teoría psicoanalítica considera a la histeria como naturalmente femenina, atada a la sexualidad y a su represión, y a la lesión femenina que la afecta constantemente. La fuente de la histeria pasó de ser solamente el útero y los genitales femeninos, a ser también, y en su mayor parte, su psiquis y subconsciente. Aunque cambia el origen específico de esta “enfermedad”, esta sigue surgiendo del cuerpo de la mujer. Empero, es importante destacar que, Freud nunca pudo finalmente definir exactamente la histeria como una enfermedad diagnosticable ya que se manifestaba de maneras muy variadas (Braun, 2020)

La popularidad de la teoría psicoanalítica fue masiva. Esta nueva forma de terapia se expandió rápidamente por Europa y las Américas. Más aun, los libros y ensayos de Freud se vendían en grandes cantidades y muchos apasionados aprendían del tema (Braun, 2020) Por consiguiente, muchos términos psicoanalíticos pasaron a la esfera popular, uno de ellos siendo la histeria. Su definición vaga y características varias lo transformó en un término paraguas utilizado por hombres para caracterizar a mujeres que, para ellos, se estaban comportando de un modo errático o irrazonable. Las sufragistas, la primera ola de mujeres feministas que buscaban obtener derecho de voto a fines del siglo XIX, fueron extensamente denominadas como histéricas y locas ya que su comportamiento no encuadraba con los rigurosos estándares y roles de género de la época. Ergo, se puede argumentar que etiquetar su comportamiento como histérico fue una herramienta sexista para desacreditar sus avances, evidenciando los miedos y ansiedades de los hombres de esa época frente a mujeres que desafiaban su autoridad.

### **1.3 Del siglo XX al presente en Estados Unidos: la histeria en la cultura popular.**

En el siglo XX en EEUU el término histeria era usado tanto para hacer diagnosis médicos como para describir a una mujer y su comportamiento. En 1952, la Asociación estadounidense de psiquiatría publicó la primera edición del “Manual diagnóstico y estadístico

de los trastornos mentales”, conocido como el DSM. Este, que sus posteriores ediciones se utilizan hasta el día de hoy, contenía criterios y descripciones de distintos trastornos mentales para que médicos psiquiatras puedan diagnosticar a sus pacientes con diversos trastornos psiquiátricos. La primera edición de este contenía a la histeria como un trastorno diagnosticable.

La popularidad del psicoanálisis había hecho que el término “histeria” traspase la esfera médica y científica y entre a la cultural y social. De este modo, la palabra pasó a ser utilizada como un simple y descriptivo adjetivo. Aunque la asociación de la mujer con la locura ha estado presente desde la historia antigua clásica, el gran alcance y masividad de la teoría y los textos psicoanalíticos expandieron esta noción a nuevos ámbitos más allá de la medicina. Los nuevos movimientos feministas, comenzando con las sufragistas, conmocionaron y desconcertaron a una gran parte de la sociedad. Generaron ansiedades y miedos sobre las estructuras de poder y supremacía masculina.

Los medios, siendo un producto y reflejo de la cultura, comenzaron a utilizar el término histeria y la nueva imagen popular de la mujer irracional y loca que surgió de las reacciones a los movimientos feministas. Películas como *Vertigo* (1958), *Black Narcissus* (1947), *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), *Sunset Boulevard* (1950), entre otras, tenían dentro de sus protagónicos una mujer histérica que se oponía y/o causaba el final trágico del personaje masculino principal. Este tipo de personajes también se vio en libros como en “Una vuelta de tuerca” de Henry James, “Un tranvía llamado deseo” de Tennessee Williams y “Vida y amores de una diablesa” de Fay Weldon, para nombrar algunos ejemplos. Canciones populares como *Evil Hearted Woman Blues* de Johnny Shines (1946), *Hard Headed Women* de Elvis Presley (1958) y *Devil in Her Eyes* de Heavy Pettin’ (1983) también divulgaban este estereotipo. Estos ejemplos sirven para ilustrar el alcance y la popularidad del término. Que aparezcan en distintas partes de la esfera cultural y mediática demuestran que la noción de la mujer loca y destructora era conocida y abalada por el público que consumía con gran esmero estas películas, libros y canciones.

En contestación al desafío del poder por parte de las feministas de la segunda ola, los medios describían a estas mujeres como “dramáticas”, “histéricas” e “irracionales” (Braun, 2020, p.29) ya que argumentaban que estaban exagerando y victimizándose porque ya había igualdad en la sociedad. Utilizaban estas palabras porque desvalorizaban su discurso, ya que, al definir las como locas, su palabra perdía agencia debido a no ser racional. Sin embargo, Cecily Deverux explica que, a diferencia de las sufragistas, estas feministas decidieron apropiarse de la palabra histeria y comenzar a cuestionarla. La redefinieron como una

condición cultural, no médica, de la represión y opresión del patriarcado expresado de distintas formas en el cuerpo de la mujer (Devereux, 2014, p.20)

En el siglo XX, la histeria, históricamente relegada a ser una enfermedad de mujeres, se empezó a ser identificada en muchos hombres. Los soldados y veteranos de las dos guerras mundiales, la guerra de Vietnam y de Corea, traumatados por sus vivencias, eran diagnosticados con este trastorno ya que su comportamiento era ilógico y errático (Tasca, Rapetti, Carta, Fadda 2012, p.116) Sin embargo, este diagnóstico fue remplazado por trastorno de estrés por traumático, depresión y/o ansiedad ya que estos tenían características identificables y claras, a diferencia de la histeria que nunca pudo ser definida claramente y que funcionaba como un término paraguas.

Asimismo, la medicina y la psiquiatría avanzaron rápidamente durante este siglo llevando a que síntomas que solían ser atribuidos a la histeria, como la epilepsia e infertilidad, sean desasociados con esta y explicados de una forma científica y fáctica (Winstead, 1984, p.89) Estos nuevos conocimientos científicos y el descubrimiento de nuevas enfermedades mentales llevaron a una gran disminución en los diagnósticos de histeria. Consecuentemente, la Asociación americana de psiquiatría eliminó de la tercera edición del DSM a la histeria como un trastorno mental.

Si bien, hacia fines del siglo XX y en el siglo XXI, la histeria ya no era un término médico ni científico, el término sobrevivió en la esfera social y cultural, actuando como una descripción de uso común de comportamientos femeninos. Al ser una expresión adaptable y flexible a distintos posibles comportamientos, continuó siendo utilizada para poder explicar distintas conductas femeninas que estaban fuera de la norma de género. Con el feminismo, las mujeres comenzaron a tener más poder y voz en todas las áreas de la vida privada y pública. No es casualidad que el término histeria se utilizaban en especial para describir a las feministas, a aquellas que no querían tener hijos, que estaban solteras o que eran homosexuales (Espach, 2017) ya que estas exactas acciones y creencias se oponían al patriarcado y a la sumisión al hombre. Al calificar a estas mujeres como histéricas y locas, se devaluaba y minimizaba su capacidad y potestad como un producto de su irracionalidad. Más allá de que traspasó el ámbito científico, la histeria continuó siendo utilizada como una herramienta sexista en el ámbito social que servía para desacreditar comportamientos femeninos que peleaban o desafiaban contra la supremacía masculina. Asimismo, aunque ya se había desarticulado la unión de la histeria con el útero, siguió sedimentada la polarización entre la mujer y el hombre, donde ella terminaba siendo, por su naturaleza, menos racional y más impredecible.

El término histeria y la asociación de la locura con la mujer persistió en la jerga común, en la cultura y en los medios americanos. Sin embargo, la cuarta ola feminista de la década del dos mil diez, que tenía como uno de sus objetivos eliminar estereotipos dañinos femeninos, comenzó a cuestionar con más fuerza la histeria. Esta ola tuvo una circulación más grande que las anteriores, y transformo al feminismo en una ideología popular en vez de controversial. El internet y las redes sociales hicieron que se vuelva parte central del debate político, económico y social en todo el mundo. La etiqueta feminista dejó de tener una connotación negativa asociada a la hostilidad y violencia, y pasó a ser llevada con orgullo por tanto hombres como mujeres. Este movimiento logró, en parte, desarticular la asociación de la mujer con la locura demostrando que esta vinculación les permitía a los hombres mantener poder mientras que las mujeres eran relegadas a posiciones de sometimiento porque eran caracterizadas como naturalmente ilógica e irrazonables. Ahora bien, este feminismo se enfrentó, y se sigue enfrentando hasta el día de hoy, a una gran fuerza opuesta. El crecimiento del feminismo se dio a la par de movimientos conservadores que pretendían seguir con la dominación masculina y relegar a las mujeres a tareas domésticas y/o de sometimiento. De este modo, desde el 2010 en adelante, la noción de la histeria como una característica femenina permaneció en una parte de la sociedad y fue discutida y eliminada de la otra. Estas fuerzas opuestas se enfrentaron y aunque esta noción de histeria no fue eliminada completamente de la jerga popular, sí comenzó a ser cuestionada y mal vista por una gran parte de la sociedad.

A modo de síntesis, aunque los orígenes y características de la histeria variaron durante la historia, su asociación con la mujer siempre se mantuvo firme. En sus comienzos, se creía que la histeria surgía del cuerpo de la mujer, de su útero y sus genitales. Hasta el siglo XIX esta creencia, en gran parte, se mantuvo, creyendo que para poder curar esta enfermedad se necesitaba de alguna forma la intervención de un hombre, generalmente casándose con ella o embarazándola. La teoría psicoanalítica de Sigmund Freud trasladó la histeria al norte del cuerpo femenino: a su mente. Su subconsciente, confundido por su sexualidad y por la lesión femenina, podía llevar a que una mujer actúe de formas anormales y rebeldes. La popularidad de esta teoría traspasó el término y la noción de la histeria a la esfera cultural y social donde pertenece hasta hoy. El DSM abaló esta enfermedad con su primera edición, mas los avances científicos y psiquiátricos llevaron a que en 1980 la histeria no sea más considerada una enfermedad. De todos modos, este término ya era notorio en la cultura estadounidense y continuó siendo usada, no como un diagnóstico médico, pero como un adjetivo laxo fácil de usar

para caracterizar a las mujeres. Aunque hoy en día el término es más cuestionado, la locura y la mujer siguen estando entrelazados para una gran parte de la sociedad americana.

La medicina antigua y clásica y el psicoanálisis tuvieron un impacto en la cultura americana como se evidencia en el diagnóstico de histeria planteado por la Asociación estadounidense de psiquiatría en el primer DSM. Del mismo modo, la gran flexibilidad y adaptabilidad del término junto con la popularidad de la teoría psicoanalítica llevó a que sea usada por muchos miembros de la sociedad, penetrando en la cultura. La utilización de la palabra histeria propagaba la idea de que las mujeres eran seres irracionales, ilógicos e insensatos, desacreditando y desvalorizando sus experiencias y reclamos, permitiendo que los hombres se mantengan en el poder. Al atar la locura con la *sinrazón* y lo femenino, como dice Foucault, la verdad y racionalidad solo la pueden cargar los hombres, los únicos seres libres de útero y sin un cuerpo frágil. Shola von Reynolds dice que “la ‘histeria’ es fundamentalmente un término de género, cultural y socialmente de género, etimológicamente de género” (2016) La sensibilidad de las mujeres está ligada con la locura y esto termina siendo una herramienta social biopolítica que está constantemente en acción: las mujeres no quieren ser consideradas locas/ histéricas, entonces no muestran su sensibilidad ni descontento, solo buscan cumplir con los ideales del sistema acallándose y volviéndose sumisas.

Este recorrido histórico es importante para el análisis de la representación de la mujer histérica en el cine porque permite comprender lo extensamente ligada que está en la cultura estadounidense la locura con la mujer y con su sumisión al patriarcado. Más aún, es importante comprender que la histeria siempre fue definida en contraste al comportamiento deseado por los hombres para las mujeres. Este término flexible y maleable penetró en el imaginario colectivo funcionando como una herramienta biopolítica y como una denominación degradante y desacreditadora. Es importante entender que la noción de la mujer loca e histérica es sumamente reconocida en la sociedad estadounidense y resuena con el espectador. Su categorización degradante y humillante enaltece al hombre y acalla a la agencia femenina. En suma, los medios representan y reflejan la cultura de su respectiva época ya que le brindan a la audiencia lo que quieren ver y cosas con las que están familiarizados. Por estos motivos, este recorrido histórico da una base para poder analizar y argumentar como estos filmes con personajes femeninos histéricos definen esta locura acorde a los roles de género y las actitudes esperadas de una mujer en el momento de su creación.

## Capítulo 2: La feliz mujer doméstica de los ochenta

“Si te vuelves a acercar a mi familia, te mataré, ¿entendiste?” - *Atracción fatal* (Lyne, 1987, 01:33:10)

### 2.1 Los jipis, Reagan y Hollywood

Cuando la directora ejecutiva de Paramount, Sharry Lansing, recibió el primer borrador de *Atracción fatal* a mediados de los ochenta, se entusiasmó, pensando que quizás iban a poder producir una película con un tinte feminista. Donde la responsabilidad y la culpa caiga en las acciones del hombre y que en cambio la audiencia simpatice con la mujer (Thompson, 1992, p.6). No obstante, el resto de los ejecutivos de Paramount no estaban de acuerdo con este enfoque y se comunicaron con el guionista, James Dearden para que cambie el guion así la audiencia podía simpatizar con el hombre y no con la mujer (Jacobsson, 1999) Esta no era una idea extraña para la época. Los movimientos feministas contraculturales de los sesentas y setentas generaron una fuerte reacción en la sociedad estadounidense que resultó en el resurgimiento de ideas conservadoras. Esta ideología tenía en el centro de su agenda terminar con el feminismo y volver a los típicos roles de género de la familia nuclear: el hombre trabaja y la mujer es sumisa a él y hace las tareas domésticas. Los cambios en el guion de *Atracción fatal*, en este sentido, ilustran también una tensión en la sociedad norteamericana de la época entorno a la concepción del hombre y de la mujer. Este capítulo utilizará el aclamado filme *Atracción Fatal* (Lyne, 1987) para ver la representación de la mujer histórica en un contexto de desdén por el feminismo y conservadurismo. En la primera década de la era del *blockbuster*, observaremos la construcción de este personaje y cómo este representa distintas nociones de género de los ochenta y cómo *Atracción fatal* colabora al mantenimiento de la estructura social patriarcal al presentar a una mujer liberada como una mujer triste y frustrada que busca desesperadamente un tipo de vida tradicional.

Primero, se hablará del contexto político, social y cultural americano de esta década: cómo surge el movimiento conservador, qué buscaba, cómo figuraba en la política americana, cómo se veía representada en los medios. Segundo, se presentará un análisis de la trama de *Atracción Fatal* y del personaje Alex Forrest (Glenn Close), y, en tercer lugar, se demostrará cómo este personaje y su narrativa resaltan ideas del contexto sociopolítico de la época. Finalmente, se analizará la reacción de los críticos de este filme para observar cómo fue percibida tanto el filme y Alex Forrest por la audiencia contemporánea.

Los sesenta y setenta revolucionaron la cultura y la sociedad americana. Una nueva contracultura surgió caracterizada por el nomadismo, las drogas psicodélicas, la música rock y la liberación sexual. Como nunca antes, jóvenes adolescentes de todos los rincones de la sociedad estadounidense se escapaban de sus casas oponiéndose a sus padres y se unían a este movimiento y estilo de vida. Junto con este movimiento de jóvenes y su masiva popularidad, distintas ideas progresistas comenzaron a ocupar un lugar central en el debate político, económico y social: el feminismo, los derechos civiles, el medio ambiente y más, que reflejaron y causaron cambios en la sociedad. La unidad familiar del llamado *sueño americano*, típicamente formada por un padre, madre y dos hijos o más, el arquetipo del mundo de pos guerra, se empezó a desestructurar. En 1975 el número de divorcios superó el de casamientos, hubo un record de un millón de divorcios. La tasa de natalidad cayó más de la mitad desde 1957 a 1975 (United States Bureau of the Census, 1980). Para 1980, 40% de las mujeres con hijos pequeños también trabajaban, un aumento del 20% desde los sesentas (prb.org, 2001) En 1973 se legalizó el aborto después del caso de Roe V. Wade, un triunfo histórico para el movimiento feminista que puso en manifiesto su creciente poder (Pichler, 2006, p.1) Del mismo modo, la ley de derechos civiles en 1964 prohibía la discriminación y segregación racial de cualquier tipo. Estos acontecimientos demostraban el apoyo masivo y la popularidad de los movimientos feministas, jipis y de derechos civiles de la época que brindaban nuevas ideas revolucionarias y contraculturales que se cuestionaban el sistema político y cultural de EEUU.

Un gran grupo de estadounidenses no estaba conforme con como su país, costumbres y tradiciones se radicalizaron y cambiaron tan rápidamente. En los setentas sucedieron una serie de turbulentos como el escándalo de Watergate y de los papeles del Pentágono, la guerra fría y una crisis económica causada por disputas en el medio oriente en el petróleo. Esto llevó a un aumento en el crimen, disputas por la política exterior e inflación. (Foner, 2016) En contestación a estos acontecimientos y a las nuevas ideas y agrupaciones progresistas se formó un gran movimiento conservador que resultó en la elección de Ronald Reagan en 1980.

Hacia fines de los setentas comenzaron a aparecer figuras y grupos políticos religiosos y conservadores que fueron centrales para la elección presidencial del 1980 y para el cambio social de la década. Las uniones Moral Majority y Christian Coalition, junto con los esfuerzos de la auto proclamada anti feminista Phyllis Schlafly popularizaron el movimiento conservador por todo Estados Unidos. Su popularidad, en gran parte, se debió a el debate en torno a Roe v. Wade. Este suceso generó mucha tensión en el ámbito político y social, y para muchos demostró que EEUU ya no seguía los valores cristianos y familiares que solía tener. Sentían que su identidad y moral americana estaba desapareciendo. Susan Bromley y Pamela Hewitt

explican que la resurgencia de los roles de género y la familia nuclear fueron la contestación a la segunda ola feminista (1992, p.17)

El periodista Conor Friedersdorf para poder comprender el conservadurismo americano hizo una lista de veintiún puntos que explican en groso modos ideas centrales de esta ideología. A nosotros nos importan cuatro puntos en particular que tratan con la cultura familiar y sociopolítica americana. El primero de ellos es el rechazo al cambio. Consideraban que la tradición y las normas sociales preexistentes eran sabias y virtuosas. Este punto se conecta con el siguiente que es “la creencia de que es imperativo preservar la moral tradicional tal cual como se articula en la Biblia, utilizando normas culturales y el poder del estado” (Friedersdorf, 2012) En tercer lugar, apoyar y celebrar el localismo, los lazos comunitarios y familiares. Finalmente, “el deseo de volver a como las cosas solían ser” (Friedersdorf, 2012) Estas cuatro ideas permiten entender al conservadurismo americano como un movimiento centrado en una conceptualización particular de la moral y la ética. Utilizan una lectura de la biblia como guía para delimitar qué está bien y qué está mal delimitando un orden y jerarquía social como la correcta y natural. De un modo gerontocrático, el pasado es sabio, y cualquier cosa que nos aleja de él es inmoral. El pasado está más cerca de Dios, quien construyó la unidad familiar, definió que la mujer debe dedicarse a sus hijos y el hombre al trabajo. Se unen las nociones familia, moral y Dios para definir lo estable y lo sabio.

El presidente Ronald Reagan ofrecía una promesa de esta estabilidad. Su campaña giraba en torno a la idea de que él recuperaría los valores familiares y cristianos que hacían que Estados Unidos vuelva a ser el gran país que solía ser. Sus promesas resonaron con un vasto público que lo votó como presidente dos veces y en 1989, al final de su segundo mandato, tuvo el índice de aprobación más alto desde Franklin D. Roosevelt. Se evidencia que el conservadurismo estuvo presente y activo tanto en la política como en la sociedad durante toda la década de los ochenta.

La cultura popular de los ochenta también reflejaba las tensiones de la sociedad estadounidense en momento reincorporación de valores tradicionales y una vuelta al hogar después de una era de ideas liberales y contraculturales. Sitcoms populares como “The Cosby Show”, “Family Ties”, “Roseanne” y “Married... with Children” contaban la historia de distintas familias que vivieron estos cambios, siendo afroamericanos afluentes, ex jipis o con una nueva mirada a la sexualidad. Sin embargo, al final de los capítulos o de distintos conflictos, la unión y el amor familiar es lo que siempre triunfaba. “Los críticos consideran que desde los cuarentas las películas no promovían el hogar, la maternidad y tener hijos con semejante urgencia” (Berland y Wechter, 1992, p.35) Del mismo modo, Hollywood es una



política tecnológica que plasma y reproduce ideas hegemónicas en la gran pantalla. Así pues, *Atracción fatal* es el perfecto ejemplo para demostrar como “los filmes tanto evocan y resuelven tensiones internas sobre los roles de género en tiempos inciertos” (Berland y Wechter, 1992, p.35)

## **2.2 Atracción fatal: Irrumpir en la domesticidad.**

*Atracción Fatal* estrenó en 1987, durante el segundo mandato de Reagan y en el auge del conservadurismo americano. En este contexto, y cómo veremos en esta sección, la película capitaliza los miedos de la sociedad frente al nuevo grupo de mujeres trabajadoras, solteras y sexualmente liberadas que entraron a la esfera pública antagonizándolas y advirtiendo sobre el peligro que significan, y a la vez, santifica y celebra a la típica unidad familiar. La nuevamente popular estructura familiar estática se presenta en el centro de la película como un elemento sagrado que debe ser protegido ante las fuerzas destructoras de la mujer trabajadora. Contemplando esta tensión, es relevante señalar que *Atracción fatal* es una película de suspenso, que busca causar miedo y ansiedad. La teóricas Measley y Brooks identificaron un género cinematográfico que define claramente la narrativa y las intenciones de *Atracción fatal*: las películas de miedo. Son aquellas

“(…) películas que tienen como intención principal incomodar o asustar, y que también tienen varios elementos o formas de mitologías política. Ergo, en películas de miedo vemos a las defensas sociales atacadas, dejando que monstruos, desconocidos, gérmenes, demonios, desintegración, caos, enfermedades y muerte avance a nuestra puerta” (Beasley y Brook, 2019, p.80)

El orden y la normalidad corren peligro. Demuestran que lo seguro y lo familiar puede ser permeado por lo impredecible y lo inesperado. Representan ansiedades culturales colectivas: presentan lo problemático y lo malo de la sociedad. En términos psicoanalíticos, “es el regreso de lo reprimido”, de las fuerzas físicas y sexuales que los humanos en sociedad reprimen para vivir ordenadamente. En resumen, este género es una vuelta de tuerca al género de terror que, en vez de preocuparse por lo sobrenatural o extremo, se cuestiona lo político, la normalidad, la moralidad y cómo se debería vivir en comunidad. En este sentido, y utilizado el miedo, *Atracción Fatal* evidencia y pone en manifiesto las ansiedades y tensiones de la ideología conservadora frente a los nuevos movimientos liberales.

La primera toma de *Atracción fatal* nos presenta a Beth Gallagher (Anne Archer), la madre de Ellen y esposa de Dan Gallagher (Michael Douglas). Mientras que ellos dos miran la

televisión, Beth termina de hacer tareas domésticas y se prepara para salir con Dan. Van a una gala del trabajo de Dan, es el abogado de una editora. Aquí aparece por primera vez Alex Forrest, sentada sola, tomando alcohol y fumando. Rápidamente nos enteramos que ella dejó plantada a su cita y vino sola al evento, y que trabaja para la compañía. La construcción de este personaje se da en gran parte en su yuxtaposición con Beth. La presentación de la esposa es en un ámbito doméstico, hablando de temas típicamente femeninos como cuando le pregunta a Dan si su pelo luce bien y cuando le recuerda que debe sacar al perro a la noche. En cambio, Alex, que tiene un nombre de varón, aparece en una posición típicamente masculina: sola en un bar y en un evento de trabajo. Lo que resulta más amenazante de este personaje es al final de la escena cuando los Gallaghers se van de la gala y Alex lo observa a Dan con deseo, ella adopta el *male gaze*. El hombre pasa a ser el objeto de observación, Alex traspassa el orden binario de los géneros y quiere quitarle este poder al hombre.

El primer encuentro de Dan y Alex pone en manifiesto el poder del *male gaze* al dárselo a una mujer, y lo peligroso que puede ser para el bienestar del hombre. La siguiente vez que vemos a Alex es en una reunión de trabajo donde también está Dan. Ella viste un traje, un típico atuendo masculino. El siguiente encuentro que tienen ellos dos es cuando termina la reunión y ella va con su paraguas a cubrirlo a Dan de la lluvia. Él la invita a cenar, y aquí ella comienza a tomar la iniciativa sexual. Durante la escena “ella es quien domina la situación (...) él es la víctima” (Jacobsson, 1999, p.15) Él es el objeto de sus deseos y fantasías. Luego de que le dice que su familia está en el campo visitando a sus suegros, ella le responde: “¿Y vos estás acá con una mujer extraña siendo un chico malo?/ ‘No creo que tener cena una con alguien sea un crimen’/ ‘todavía no’” (Lyne, 1987, 00:15:58) Ella le abre la puerta a la posibilidad de un encuentro sexual. La escena de la cena es abruptamente interrumpida por una escena de sexo de ellos en la cocina de Alex. Este encuentro es hedonista y erótico. Pasan la noche juntos y al otro día Dan vuelve a su casa. Beth lo llama y luego de preguntarle que hizo ayer, él rápidamente le responde que se juntó con sus amigos. No parece haber ningún tipo de remordimiento por sus acciones, ni interés de decirle la verdad. Esa noche se juntan nuevamente Alex y Dan, y tras tener relaciones sexuales, él dice que se tiene que ir porque a la mañana llega su esposa. Alex se enoja y le dice que quiere que se quede y trata de quitarle la camisa y tirarlo en la cama. Ante esto, Dan le dice “se razonable” (Lyne, 1987, 00:33:25) Esta es la primera vez que se cuestiona la racionalidad de Alex y que se la presenta como ilógica. Una herramienta que utilizará repetidamente la película para antagonizar y desacreditar a Alex es hacerla parecer irracional. Dan le pide que sea razonable porque lo lógico es que

vuelva para cuando llegue su esposa. A diferencia de que lo sensato sea no tener un amorío, él cambia la narrativa a que lo prudente es que ella no se entere.

Rápidamente se evidencia que la mujer no puede sostener el *male gaze* por mucho tiempo, y eventualmente la naturaleza de Alex se hace notoria. Cuando Dan está yendo hacia la puerta, Alex, que solía estar desnuda, aparece con un camisón blanco, que remite a los uniformes de los pacientes psiquiátricos, y con las muñecas cortadas. Él la ayuda y una vez que está ya más tranquila en su cama, se vuelve a su casa. Eva-Maria Jacobsson argumenta que al hacer esto “Alex pasa a ser la mujer pasiva, ya no tiene control de la situación, mientras que Dan ahora gana más poder” (Jacobsson, 1999, p.15) Se vuelve a la jerarquía de poder tradicional evidenciando que la condición de mujer de Alex hace que sea insostenible que tenga el *male gaze*. En suma, se comienzan a hacer notorias distintas facetas ocultas de su personalidad como mujer independiente y no doméstica.

Este primer y segundo encuentro nos permite, como espectadores, ver distintas facetas de la personalidad de Alex. En primer lugar, es una mujer que subvierte estereotipos femeninos: toma iniciativa como un hombre, es sexualmente liberada y trabaja. En segundo lugar, tiene poder. Ella atrapa y encanta a Dan, una pobre víctima que no puede contener sus impulsos. En tercer y último lugar, es inestable. Se ve como ante situaciones angustiantes, ella no puede controlar sus acciones y se auto lesiona. Este episodio, que es propio de personas con enfermedades mentales, luego será utilizado como un indicio de su futura histeria y locura. En vez de presentarlo como una acción que comprueba que ella necesita ayuda médica, terminará siendo representado como un síntoma de su locura y deseo de poseer a Dan.

El segundo acto de *Atracción fatal* resalta la diferencia de la mujer doméstica, feliz y tranquila, contra Alex, independiente, loca e histérica, y cómo estas afectan la vida del hombre. Cuando Beth y Ellen vuelven de su viaje, la vida de Dan continúa como si nada hubiera pasado. No obstante, cuando va a la oficina, allí está Alex esperándolo. Tiene puesto un saco negro grande que semeja un chaleco de fuerza. Ella fue a pedirle perdón y a invitarlo a ver una ópera juntos. Dan, después de explicarle que lo suyo ya no va a volver a suceder, rechaza la invitación. En la siguiente escena vemos a Alex sentada sola en su departamento, con el mismo camisón blanco que antes, escuchando la ópera y prendiendo y apagando un velador. Este plano se yuxtapone con una escena de Dan y Beth divirtiéndose con sus amigos jugando al *bowling*. La audiencia ve a Alex como una mujer con una vida triste y solitaria, que tiene solo un objetivo: conseguir a Dan. Nuevamente, una imagen que debería causar simpatía y pena en el espectador, se utiliza para encuadrarla como una persona maliciosa y perversa. Dan, finalmente, recupera el poder, ya no está bajo el hechizo de Alex. Vuelve a aparecer el *male*

*gaze*, y este, como lo define Mulvey, “es el elemento fundamental para la construcción de la subjetividad” (1989, p.5), y esta escena lo comprueba.

La siguiente secuencia evidencia claramente la teoría de la escotofilia de Mulvey. El espectador observa, desde la misma perspectiva que Dan, a Beth sentada en su ropa interior maquillándose y mirándose al espejo. Contrasta con Alex que ahora es una figura que da repulsión, Beth se transforma en el objeto de placer del hombre, y, por lo tanto, del espectador. Se transforma en una figura erótica, pero “no es amenazante a la masculinidad de Dan. Beth es la esposa perfecta, ella no tiene carrera ni desea ser la figura con poder en la familia” (Jacobsson, 1999, p.22) Cuando Beth ve que Dan la está observando, él le dice “Solo déjame mirarte, eres muy hermosa” (Lyne, 1987, 00:52:25) Explícitamente dice que observarla le causa placer, ella se vuelve una figura pasiva que sirve exclusivamente para satisfacer la mirada del hombre y para usar de contraste con Alex. Beth es inadvertidamente hermosa, su belleza es natural y su marido la mira idílicamente mientras ella se prepara. En cambio, Alex es una mujer glamurosa, que siempre utiliza maquillaje pesado y prendas de ropa típicamente masculinas. Se romantiza a la mujer en su estado natural siempre en cuando ella cumpla con los deseos eróticos y sensuales del hombre, porque cuando Alex aparece sin maquillaje y en ropa de entre casa, se la presenta como descuidada y su estilo alude a los uniformes de un hospital psiquiátrico. La mujer racional y correcta, Beth, es involuntariamente sensual, mientras que Alex necesita una máscara de maquillaje para poder conseguir al hombre. De este modo, la locura, como se encapsula en el personaje de Alex, es peligrosa porque es desafiante al poder masculino. Adicionalmente, al construir a estos dos personajes de formas tan opuestas, donde una es naturalmente bella y la otra debe usar mucho maquillaje para poder serlo, se busca generar una reacción en la audiencia: atracción hacia Beth y repulsión hacia Alex. Estos sentimientos van más allá de su apariencia, sino también de su personalidad. Como se ve en las escenas siguientes del filme, Alex también causa rechazo porque es demasiado sensible y obsesiva, mientras que Beth es sumisa y tranquila. Se encapsula la locura en un personaje repulsivo que alude al feminismo; Alex es independiente, soltera y trabajadora; propagando una idea despectiva y degradante de las nuevas mujeres feministas como destructoras y desagradables.

Se presenta que otra de las cualidades de la histeria es ir en contra de las órdenes del hombre. La conexión del hombre con la lógica y lo razonable hace que, al oponerse a sus ideas, una mujer sea catalogada como loca e incoherente. Alex llama a los Gallaghers en muchas ocasiones distintas para poder comunicarse con Dan. Cuando él finalmente accede a juntarse una de las primeras cosas que le dice es “Necesitas un psiquiatra” (Lyne, 1987, 00:56:55) En

este momento aparece explícitamente la cuestión de la locura. Dan la trata como una histérica por seguir interviniendo en su vida. Otra vez más, se considera que lo razonable y lógico es que Beth no se entere y que Alex controle sus emociones y sentimientos hacia Dan, no que él tome responsabilidad por sus acciones. Ella le dice que está embarazada. Por primera vez desde sus encuentros sexuales, se ve a Dan simpatizar con Alex y la abraza. Cuando ella finalmente adopta una característica de una mujer “bien”, la maternidad, recién ahí él logra empatizar con ella y comprenderla. Aun así, él rápidamente le dice que va a pagar por el aborto, y cuando ella le dice que se lo quiere quedar, él le responde “vos no vas a tener este bebé” (Lyne, 1987, 00:58:40) Dan no puede tolerar que Alex sea quien tiene el poder aquí. Él quiere tomar control sobre su cuerpo y sus decisiones, pero Alex le dice que no y le responde que él debe aprender a tomar responsabilidad por sus acciones. Esta secuencia final no hace que el espectador reflexione sobre las acciones de Dan. En cambio, al ser un hombre atractivo y cordial y ella, al ser ilustrada como una persona irracional, se cambia la narrativa a que Alex está deliberadamente intentando arruinarle su vida y familia perfecta. Se la condena por no seguir con los deseos de Dan de abortar. La siguiente escena es Dan observando a su esposa leyéndole a su hija. Nuevamente, se contrastan dos momentos que funcionan para caracterizar una buena y una mala mujer, una mujer que conoce su lugar y otra que no: Beth es el objeto de placer, es pasiva y hace sus deberes mientras que Alex quiere tener poder por sobre la figura masculina, causando caos y alboroto.

Dan no confía en Alex y entra a su departamento en secreto donde encuentra pruebas de embarazo positivas. Unas escenas más adelante, él vuelve del trabajo a su casa y la ve a Beth tomando un té con Alex, quien supuestamente fue para ver el departamento de los Gallaghers que está a la venta. Dan luego va a la casa de Alex donde de nuevo le dice que está enferma. Ambos fueron a la casa del otro, más aún Dan lo hizo ilegalmente agarrando una llave escondida, sin embargo, supuestamente Alex es quien realmente pasó la raya: ella irrumpe en su vida doméstica y en su familia perfecta. Lo inaceptable no es la acción criminal de Dan, sino que Alex hable tranquilamente con Beth en su hogar. Otra vez más se justifican las acciones de Dan y se condenan las de Alex, aunque sean técnicamente las mismas. Él es quien debería tener el poder y ella no se está comportando como debería: pasiva y obedientemente.

A medida que la película continua, la tensión creada por la locura de Alex aumenta, no solo está en peligro Dan, sino que también su familia. Alex perturba e interfiere en la vida de los Gallagher. Le tira ácido al auto de Dan, le deja casetes en la oficina para que escuche y mata al conejo de Ellen. Este último suceso hace que Dan finalmente le cuente a Beth lo que sucedió. Su primera reacción es llorar, se entristece ante esta noticia. Solamente muestra enojo

ante su marido cuando él le dice que Alex está embarazada. Lo que realmente le causa ira a Beth no es la infidelidad, sino es la destrucción de su unidad familiar. Dan llama a Alex y Beth agarra el teléfono y le dice “si alguna vez te vuelves a acercar a mi familia, te mataré, ¿entendiste?” (Lyne, 1987, 01:33:10) Ella no tiene sed de venganza, solo quiere proteger a su familia. Esto se ve aún más claramente en la siguiente secuencia cuando Alex secuestra a Ellen después del colegio y la lleva a un parque de diversiones. Beth, desesperada buscando a su hija, choca y termina en el hospital. La desazón era tan abismal que ya ni le importa su vida, solamente quiere asegurarse que su hija este bien. Dan entra violentamente a la casa de Alex rompiéndole la puerta de entrada. Él procede a ahorcarla, pero justo antes de que ella muera, frena, logra controlarse, a diferencia de Alex que después lo trata de atacar con un cuchillo, pero falla. Como dicen Elaine Berland y Marilyn Wechter “la trama de *Atracción fatal* se desarrolla para resaltar el conflicto de intereses que hace que Alex parezca perturbada mientras que constantemente se reafirma que Dan es razonable” (Berland y Wechter, 1992, p.40) La estructura de la película está construida para que el espectador vaya a la par con Dan viendo a Alex al comienzo como una mujer sensual y luego como una loca irracional.

El final de *Atracción fatal* reivindica el orden social conservador con el triunfo de la familia sobre la disrupción del orden clásico, personificado en la figura de Alex. La película termina con los Gallaghers en su casa en los suburbios. Mientras que Beth, con moretones y lastimaduras por el accidente, se prepara un baño, Dan le prepara un té y Ellen duerme. Repentinamente aparece Alex con un cuchillo y ataca a Beth. Dan escucha sus gritos y sube y procede a ahogar a Alex en la bañera. Aquí sus ojos se vuelven completamente blancos, es una imagen monstruosa que hace que el espectador asocie a Alex con el demonio. Alex deja de moverse y parece haber muerto. Repentinamente salta y trata de atacar a Dan cuando Beth le dispara dos veces y la mata. Esta aparente “resurrección” de Alex la relaciona más aun con la monstruosidad ya que es típico de películas de terror, es una herramienta de tensión que se utilizaba normalmente en los *slashers* de los ochenta. Beth no vacila y la mata con dos tiros perfectos al corazón, hace lo que debe hacer: proteger a su familia. Se justifica su acción y “por un breve momento, se le otorga el poder fálico, pero solamente para deshacerse de la amenaza de Alex, que significa la amenaza y los miedos de la masculinidad y el patriarcado. Al final, se restablecen los roles del hombre y la mujer” (Jacobsson, 1999, p.23) El filme termina con una imagen de Beth y Dan abrazándose y con un close-up a un retrato familiar de los Gallaghers: triunfa la familia.

El contraste entre este abrazo final, de seguridad y amor, y la última imagen de Alex, ensangrentada y sola, sirve a modo de catarsis para la audiencia que terminó sintiendo odio

hacia Alex por su sed de poder y caos. Alex Forrest se introduce como una mujer con características de hombre en un mundo de hombres: utiliza trajes, es sexual, trabaja, vive sola, y más. Por sobre todo, aparece en control y el hombre no puede tolerar eso. Mulvey argumentaba que la figura masculina no puede ser el objeto del deseo sexual, el *male gaze* debe ser protegido para que los hombres puedan mantener el poder. Se observa como Alex comienza teniendo el *gaze*, pero rápidamente se lo quitan y se lo devuelven al hombre al transformarla en una mujer psicótica y monstruosa. De este modo, a medida que la historia avanza, Alex lentamente pierde sus características masculinas, se vuelve irracional y celosa: se transforma en una mujer histérica. A medida que pierde su masculinidad, pierde la racionalidad. No solo la despojan del *gaze* y de distintas características de su personalidad, como su moda, firmeza y ética laboral, sino que también se la castiga por haber tenido ese poder y la transforman en una mujer repulsiva y demente.

Como decía Mulvey, Hollywood “reafirma las posiciones y las estructuras de la psiquis masculina. Son los deseos y miedos inconscientes del patriarcado lo que define la narrativa” (Jacobsson, 1999, p.7) *Atracción fatal* abala y sedimenta la estructura patriarcal social al demostrar como una mujer independiente y liberada vive una vida de frustración y desesperación al no tener una vida tradicional doméstica, dócil y de familia. Cuando Alex queda embarazada es cuando se vuelve violenta, es el momento en el que nota qué le estaba faltando en su vida (Jacobsson, 1999) Ella está sufriendo las consecuencias de sus elecciones y ahora se está dando cuenta que se está quedando sin tiempo para poder armar una familia, ella le dice a Dan que tiene treinta y seis y que quizás esta sea su última oportunidad para ser madre. Mas Alex, la mujer trabajadora y liberada, se transforma en una persona imposible de amar. Ella quiere todo: la carrera, el marido, los hijos, la sexualidad; pero como vimos con Beth, para realmente sentirse completa debe elegir correctamente. Y esta elección es finalmente la sumisión al hombre. Jacobsson teoriza que el filme “pasa la idea de que cuanto más liberada e independiente sea la mujer, menos chances tiene de casarse y de ser feliz” (1999, p.12) La domesticidad es la clave para la felicidad.

El personaje de Beth es central porque sirve para entender cómo falló Alex. Ella representa el rechazo de la vida trabajadora a favor de una doméstica y maternal (Bromley y Hewitt, 1992, p.21) Su cualidad fundamental es su dependencia a Dan, cumple con sus deseos escotofílicos y se encarga de su hija. Solamente se ve su independencia y poder cuando mata a Alex y aun así solamente lo hace para poder proteger a su familia y seguir con su vida del sueño americano. Este filme no solo contrasta al hombre y a la mujer, sino que también a dos tipos de mujeres distintas: a la ama de casa y la mujer trabajadora (Willis, 1997).

Una vez que la película fue finalizada, se la mostraron a una audiencia de prueba. En el final original Alex se suicidaba y plantaba evidencia para que la policía pensara que Dan la mató. Sin embargo, la audiencia no estaba a gusto con este final trágico porque consideraban que Alex debía ser más castigada (Thompson, 1998) Paramount pagó u\$3,000,000 para volver a filmar el final que conocemos hoy donde a Alex no solo la matan una vez, sino que dos veces cuando la ahogan y le disparan. Este cambio “(...) demuestra la necesidad de una liberación sexual y emocional que solo se puede lograr con un acto de violencia contra la mujer que la audiencia fue manipulada a odiar” (Thompson, 1998, p.13) Los argumentos de Alex, que Dan tome responsabilidad por haberla dejado embarazada, son válidos, mas Adriane Lyne estructura y captura el filme para que ella parezca una mujer loca e histérica haciendo pedidos irracionales, celosos y meramente vengativos. Mientras que Dan no es condenado por sus acciones y termina siendo celebrado por que vuelve a su familia.

Lyne logra manipular a su audiencia creando un personaje que alude directamente a los miedos y las ansiedades de los hombres. El espectador termina condenando a Alex por su locura, y descredita por completo el adulterio de Dan, porque él (y su familia) es la víctima de Alex que es más monstruo que mujer. Lo compulsiva y extremista que es hace que cualquiera de sus argumentos sean rápidamente descartados. Lo que podría haber sido una película sobre las consecuencias de las acciones de uno termina siendo una advertencia sobre lo peligrosa que puede llegar a ser una mujer liberada.

### **2.3 La moral desviada de Alex Forrest**

La trama y el conflicto de *Atracción fatal* refleja una tensión y una pregunta presenta en el discurso político social sobre la moral y la ética. Como se ve en la última sección la película se encarga de culpar a Alex por su moral desviada y no a Dan por su amorío, poniendo en evidencia el fuerte escrutinio que sufrían las mujeres en los ochenta en comparación a lo rápidamente perdonado que era el hombre. Las asociaciones sociales y políticas conservadoras proclamaban que los nuevos estilos de vida iban en contra de lo que decía en la biblia. La derecha política cristiana argumentaba que “el aborto, el feminismo y la homosexualidad representaba un ataque multifacético a la familia, que la definían como la institución fundamental de la familia, una estructura inmutable establecida por el Creador” (Dowland, 2009, p.607) En estos discursos, la moralidad, Dios y el orden de la familia están interconectadas. Phyllis Schlafly, una conservadora popular, decía que el feminismo iba en contra del orden familiar tradicional ya que eliminaba el concepto del padre como el sostén económico y la mujer como ama de casa y esto acotaría la maternidad a solamente los nueve



meses de gestión. Estas ideas, ella argumentaba, iban a llevar a la legalización de la prostitución, proteger a los bigamos y más (Dowland, 2009, p.621) Las agrupaciones conservadoras veían al movimiento feminista como un ataque directo a la familia y al vínculo entre el hombre y la mujer, ergo, a la moral. Alex, cuya forma de vida remite a los ideales feministas de independencia y liberación sexual femenina, es en quien recae la culpa del amorío de Dan. Él, en cambio, era un buen hombre de familia que se vio tentado por ella, fue un simple error que le podría haber pasado a cualquier hombre. Mas las acciones de Alex y su forma de vida es una elección constante que tormenta al sueño americano y cristiano de estas buenas familias.

En la película, el estratégico cambio de roles y de culpa funciona efectivamente para criticar a los movimientos feministas de la época: ellas son quienes van a irrumpir y destrozarse el orden, la unidad familiar y los matrimonios con sus pedidos irracionales y manías histéricas. El filme hace “un esfuerzo inconsciente y consiente para preservar el orden patriarcal, la ideología patriarcal” (Jacobsson, 1999, p.22) El *male gaze* define quién tiene la culpa, y quién es el bueno y el malo, centrándose en sus nociones anti feministas y sexistas. Finalmente, que Beth lo perdone y la última toma del primer plano del retrato familiar funciona como testamento del poder de la familia y los valores cristianos. Que Beth mate a Alex nuevamente demuestra el triunfo de lo tradicional sobre lo nuevo. Y como ser una profesional o una madre y esposa son dos formas de vida contrarias e incompatibles. Se observa como la locura femenina en *Atracción Fatal* se presenta como el resultado de obviar las verdaderas tareas y formas de vida femeninas en un intento de independizarse e irrumpir en el mundo de poder masculino. El triunfo de la familia Gallagher, representados en la última toma como una familia unida y feliz, y la muerte de la desesperada y triste Alex Forrest, muestra la fuerza y la resiliencia de la unidad familiar, es lo que realmente brinda felicidad. Alex estaba loca porque nunca pudo ser feliz.

Las críticas del filme en el momento que estrenó ilustran las nociones patriarcales de la época al definir a Alex como una villana demente que buscaba el caos, mientras que a Dan como un buen hombre de familia quitándole toda responsabilidad de sus acciones. Cuando estrenó la película, críticos como Janet Maslin, de *The New York Times*, y Roger Ebert la alabaron por su construcción de suspenso y por sus personajes. Maslin escribió que la película

“jugaba excelentemente con el creciente énfasis social en la familia y el matrimonio, ofreciendo varias visiones: la desesperación de una mujer soltera, la imprudencia de un marido supuestamente satisfecho y las preocupaciones de una esposa traicionada” (Malin, 1987)

Este pasaje demuestra cómo, hasta en el momento de su estreno, las intenciones y los temas de esta película eran evidentes, se insertaban directamente en el centro del debate conservador. Asimismo, el personaje de Alex se describe como desesperada, nuevamente implicando que está en un estado frenético y de desazón.

Las críticas del momento también prescinden las acciones de Dan y condenan las de Alex. Ebert escribe que Alex es quien se encarga de acercarse a él y que “ella ve que él está dispuesto a ser seducido y así ellos terminan teniendo sexo salvaje y apasionado” (Ebert, 1987) Maslin, del mismo modo, también argumenta que Dan es la presa y Alex la cazadora. “Los espectadores que vieron venir la seducción también podrán ver sus resultados, una racha de persistencia y venganza de la mujer que se considera agraviada” (Maslin, 1987) Nuevamente, las acciones de ella son consideradas ilógicas y que solamente salen de su estado anímico y emocional, no racional. Ebert hasta utiliza el verbo “capturar” para describir las acciones de Alex y para referirse a Dan utiliza la palabra “carnada”, remitiendo a la culpabilidad de la mujer y a la inocencia del hombre. Se asocia sus encuentros sexuales y los manierismos de Alex a la animalidad. Sus modos y forma de vivir su sexualidad se relacionan a la pérdida de moral y de razonamiento, de locura. Ella le contagia su locura a Dan y por este motivo él pierde el control y tiene este encuentro amoroso, ignorando a su familia. Por último, él finaliza su crítica hablando de la actuación de Close como “la terrorífica, pero siempre plausible, ‘otra mujer’” (Ebert, 1987) Alex Forrest, entonces, no es un monstruo de una película de terror, pero sí es una amenaza de una película de miedo. Temerle no es irracional o fantasioso, es por el contrario lógico y prudente. Las críticas coinciden con la visión conservadoras de la época que antagonizaba y acusaba a las nuevas mujeres que cuestionaban las normas y roles de género del momento: son una amenaza para el orden y la paz.

Michael Medved explica que mientras los políticos y asociaciones de los 80s se encargaban de transmitir el mensaje del conservadurismo, “las películas de grandes estudios se encargaban de hacer el trabajo de moralizar a la audiencia” (Medved, 1988, p.1) Los rápidos cambios en la cultura americana llevaron a una ideología social restrictiva abalada y reproducida por este tipo de filmes. “La popularidad fenomenal de *Atracción fatal* funciona como testamento de la reacción antifeminista de la época y proporciona información importante sobre la nueva cultura social” (Bromley y Hewitt, 1992, p.17) Alex simboliza la amenaza de esta “nueva mujer” feminista y liberada, sedienta de poder y caos. Ella es la villana, y Beth es la heroína, es quien se encarga de mantener la santidad de la familia y los valores

cristianos como el perdón y la maternidad. La mujer trabajadora soltera debe morir para que se puedan preservar estos elementos virtuosos en la sociedad.

No tener hijos ni marido termina presentándose como una condición que lleva a la locura y a la histeria (Jacobson, 1999) Al quitarle cualquier tipo de racionalidad y/o lógica a las acciones de Alex, ella es el problema en la película, no Dan, así reduciendo las ansiedades del espectador masculino. El problema empieza y termina en ella: en una mujer firme, sexualmente liberada y que sabe lo que quiere. Cuando Dan, llega a la conclusión de que Alex está “enferma”, el no muestra ningún interés en tratar de ayudarla, por el contrario, automáticamente pierde su valor y se transforma en un bien desechable sin posibilidad de salvación. Y esto se lo busco sola al quererlo todo: el trabajo, la independencia, el marido, la sexualidad, el hijo y más. Al final del día, “tener un *yo* y ser mujer termina siendo una contradicción en el corazón de la construcción social de los roles de género en la sociedad contemporánea” (Berland y Wechter, 1992, p.43) Alex obtuvo lo que se merecía.

Se presenta con gran potestad la teoría mulvileana del *male gaze* ya que el verdadero poder, y lo que la hace realmente terrorífica a Alex, es su capacidad de apropiarse de esta mirada. La única posible solución para que vuelva a haber paz y estabilidad es destruyéndola y devolviéndole este poder al hombre, donde pertenece.

*Atracción fatal* termina funcionando como una advertencia para el hombre, la mujer y para la unidad familiar. El hombre debe tener cuidado y no confiar en mujeres que “no saben cuál es su lugar” ya que relacionarse con ellas puede llevar a que pierdan su capacidad de racionalizar. Por el otro lado, las mujeres deben entender el riesgo de no cumplir con su rol social. Se santifica la maternidad y la estructura familiar tradicional. Si una mujer no sigue este camino, podría terminar como Alex: triste, loca e histérica.

En resumen, Alex Forrest encapsula las ansiedades masculinas de la época al aludir a la ideología feminista. Se teme a la mujer que quiere irrumpir y desarticular el circuito interno masculino, donde recae el poder y el *male gaze*. Al luego darle cualidades propias de la histeria, una “enfermedad” históricamente relacionada a la mujer y a su irracionalidad, el espectador nota como sus deseos eran irreverentes e incoherentes, igual que ella. En síntesis, Alex Forrest está codificada como una de las nuevas mujeres feministas: es fuerte, independiente y trabajadora; ergo, se debe mostrar como ella irrumpe en la felicidad y la paz de una buena familia. *Atracción fatal* colabora con la ideología conservadora al buscar que la audiencia simpatice con Dan, se enamore de Beth e impugne a Alex como una mujer loca e histérica que solo trae problemas y que nunca será feliz

### **Capítulo 3: El poder y la locura de la *femme fatale* de los noventa.**

“Están lidiando con alguien muy peligrosa y muy enferma” –

*Bajos instintos* (Verhoeven, 1992, 00:19:50)

#### **3.1 La fuerza laboral femenina, la homofobia y el *noir*.**

*Bajos instintos* es indudablemente uno de los neo *noir* más importantes de los noventa. Este filme de 1992 dirigido por Paul Verhoeven ayudó a renacer el difunto género de cine *film noir* de los cuarenta. Caracterizado por sus misterios y tramas oscuras, algo fundamental del *noir* es la figura de la *femme fatale*: una mujer seductora y misteriosa que atrae tanto al protagonista como a la audiencia (Hofmann, 1998) Catherine Trammel, la *femme fatale* de *Bajos instintos*, protagonizada por Sharon Stone, tiene esas características, entre otras, adaptadas al mundo contemporáneo de los noventa. Un mundo pos guerra fría que sufría las consecuencias de esta larga y turbulenta disputa llevando a una falta de esperanza y negatividad en la sociedad estadounidense. En suma, este fue un periodo de cambio, en el que más mujeres que nunca entraron al mundo laboral y a la política, a diferencia de los ochenta donde se esperaba que las mujeres sean amas de casa antes de trabajadoras *Bajos instintos*, frente a este panorama de desilusión hacia la humanidad y al avance de las mujeres al área profesional, presenta un personaje femenino loco a modo de advertencia por este avance. Catherine Trammel, una mujer independiente, rica y poderosa es la sospechosa principal de un asesinato violento. El filme le alerta a la audiencia sobre el peligro de esta nueva estructura social que le otorgaba nuevos roles sociales a las mujeres, y lo dañino que puede ser para un hombre confiar y entregarse a ellas, ya que uno nunca sabe que ocultan. En *Bajos instintos* la locura se presenta en modo de psicopatía, presentando la posibilidad de que el hombre sea la víctima de algún crimen en las manos de una de estas mujeres.

Este capítulo primero presentará la década de los noventa en los Estados Unidos haciendo hincapié en la política, el avance de la mujer en la política y el área laboral, y la crisis del VIH/SIDA. Estos temas particulares servirán para comprender en qué espacio socio temporal se creó el personaje de Catherine Trammel y cómo este responde a distintas nociones de sexualidad, género y poder en los noventa. A partir de esto, expondrá el renacimiento del género *noir* y cómo este tomó forma en la última década del siglo XX. A partir de aquí, se introducirá *Bajos instintos* y analizaremos su trama y el personaje de Catherine Trammel, sus vestuarios, características y diálogos. Temas centrales para el análisis del filme serán el sexo, la homosexualidad, la manipulación y el sadomasoquismo. Finalmente, veremos críticas de la

época para revelar ver como Trammel fue recibida como una *femme fatale* peligrosa y seductora que puso en riesgo la vida y salubridad de Nick gracias a su sed de poder y costumbres homosexuales.

La década del noventa comienza con la caída del muro de Berlín, la disolución de la USSR y el fin de la guerra fría. Estados Unidos salió victorioso y había esperanza de paz y tranquilidad. Sin embargo, detrás de este clima optimista de posguerra había una oscuridad latente. Distintos sucesos de esta década demostraban que, en realidad, más allá del fin de la guerra fría, seguían sucediendo sucesos violentos y hostiles: la guerra del Golfo<sup>4</sup>, las revueltas en Los Ángeles por la brutalidad policial<sup>5</sup>, la crisis del VIH/SIDA y más; que ponían en manifiesto que la violencia del hombre continuaba.

A comienzos de los ochenta un nuevo virus comenzó a esparcirse. El 5 de junio de 1981 se reportó el primer caso de lo que luego pasaría a ser conocido como SIDA. Desde ese año hasta 1993, los casos escalaron potencialmente en EEUU hasta llegar 757,000 personas infectadas (cdc.gov, 2022). Para fines de los ochenta los términos VIH (virus de inmunodeficiencia humana) y SIDA (Síndrome de inmunodeficiencia adquirida) ya eran conocidos por gran parte de los estadounidenses y era un tema central en la agenda política social (cdc.gov, 2022). Esta enfermedad surge de un virus que ataca el sistema inmune del cuerpo humano y se transmite por sangre u otros fluidos corporales, no tiene cura y en sus inicios este diagnóstico significaba una muerte lenta y temprana. La mayoría de los infectados en los ochenta y noventa eran hombres gays que se contagiaban por tener relaciones sexuales sin protección. De este modo, esta enfermedad quedó ligada con la comunidad gay. Esto llevó a una homofobia masiva y generalizada por muchos sectores de la sociedad estadounidense que veían a esta enfermedad como un castigo divino por su sexualidad perversa y/o porque asociaban a los homosexuales con enfermedades letales. Erin Ruel y Richard T. Campbell llevaron a cabo un estudio cuantitativo que analizaba como cambiaron las actitudes de la sociedad hacia los hombres y mujeres homosexuales en este periodo.

---

<sup>4</sup> Una guerra contra la República Iraquí entre 1990 y 1991. Para más información véase: s.a. (s.f.) *The Gulf War*. Office of the Historian. <https://history.state.gov/milestones/1989-1992/gulf-war>

<sup>5</sup> Después de que un video viral donde cuatro policías golpeaban a un hombre afroamericano llamado Rodney King, se hicieron una serie de revueltas en Los Ángeles contra la brutalidad policial. Para más información véase: Krbechek A. S, Bates, K.G. (26 de abril, 2017) *When LA Erupted in Anger: A Look Back At The Rodney King Riots*. NPR. <https://www.npr.org/2017/04/26/524744989/when-la-erupted-in-anger-a-look-back-at-the-rodney-king-riots>

“Describimos que los hombres homosexuales tenían razón al preocuparse por una reacción violenta tras el inicio de la epidemia del SIDA. (...) La enfermedad aumentó significativamente la intolerancia hacia los derechos civiles de los homosexuales (...) y aumentó la intolerancia hacia la moralidad de la homosexualidad durante el periodo de difusión de la enfermedad” (Ruel, Campbell, 2006)

Esta epidemia hizo que se vuelva más visible la comunidad LGBT americana por dos motivos: por ser los más afectados y porque fomentó activismo dentro de la comunidad LGBT para combatir la falta de recursos de salud, el estigma y para demandar más acción del gobierno. Por ejemplo, se formó el grupo activista ACT UP que hacía protestas y boicots por todo Nueva York demandando atención del gobierno y más tratamiento para el VIH y el SIDA (Aizenman, 2019). En paralelo, el conservadurismo americano seguía fervientemente presente en este momento bajo la presidencia del republicano George Bush Sr. Este movimiento de derecha, atado a nociones tradicionales y cristianas, aprovechaba esta epidemia y nuevos movimientos políticos LGBT para hacer campaña a favor de la familia tradicional heterosexual. Muchas de las propagandas de la campaña de Bush lo mostraban jugando y riéndose con su esposa e hijos (Thelivingroomcandidate.org, s.f.). Esto apelaba a las masas conservadoras que se veían espantados por estos nuevos movimientos.

Aunque los hombres gays eran quienes estaban más en el foco de atención y del odio, las mujeres lesbianas también sufrieron esta contestación social. Las lesbianas han sido discriminadas y relegadas en EEUU desde los comienzos de la vida colonial. Se cree que en el siglo XVII se hizo la primera condena por lesbianismo en EEUU cuando dos mujeres, Sarah White Norman y Mary Vincent Hammon, fueron condenadas por “comportamiento lascivo” (lgbtqhistory.org, s.f.) Desde entonces hasta el fin del siglo XX, las mujeres lesbianas eran vistas como perversas y poco femeninas. Esta comunidad históricamente discriminada se enfrentó a escrutinios tanto sociales como médicos durante la epidemia del VIH. Carles Schable, quien estaba a cargo de estudiar la transmisión del VIH en el Centro de control de enfermedades, decidió que no era necesario llevar a cabo estudios de si se podía transmitir el virus de mujer a mujer ya que argumentaba que las mujeres no tenían mucho sexo (Day, 2018) Cuando en realidad sí podían contagiarse, pero fueron pasadas por alto gracias a prejuicios sociales que consideran a las mujeres como seres no sexuales. Cuando la realidad era drásticamente distinta:

“En octubre de 1993, el departamento de salud pública de San Francisco publicó una encuesta femenina que demostraba que mujeres lesbianas y bisexuales tenían una tasa de

infección de VIH/SIDA tres veces mayor que la de la población general de mujeres” (Day, 2018)

En paralelo a estos sucesos, los noventa son sin embargo considerados años importantes para la inclusión de la mujer en la fuerza laboral. Allison Yarrow explica que las hijas de las feministas de la segunda ola, que ahora se adentraban al mundo laboral, tenían muchas más posibilidades que sus madres. Podían “retrasar el casamiento y tener hijos, perseguir una educación superior, encontrar empleos y tener una identidad e independencia afuera de su hogar” (2018) El *National Center for Educational Statistics* declaró que en 1995 ya casi no había una brecha educacional entre hombres y mujeres. La mujer ama de casa era algo del pasado, ahora ambos padres trabajaban para proveer a sus niños (Yarrow, 2018) En 1993 pasó el *Family and Medical Leave Act* que prohibía echar a una mujer embarazada de su empleo. 1992 fue titulado “El año de la mujer” en EEUU ya que, por primera vez, cuatro mujeres fueron electas para el senado y veinticuatro a la cámara de los representantes (Issa, 2020).

Los medios reflejaron este cambio de paradigma. En televisión pasaban programas como “*Clarissa Explains It all*”, “*Murphy Brown*”, “*Seinfeld*” y “*Friends*” que tenían a mujeres influyentes, capaces e inteligentes como protagonistas.

Hacia el final de los 90s, sin embargo, se evidenció que esta supuesta igualdad entre hombres y mujeres era acotada y superficial.

“La promesa de igualdad para la mujer se reveló como algo entre una falsa esperanza y un cruel engaño (...) Cuanto más poder asumían las mujeres, más poder se les quitaba a través de una cultura popular nociva que celebraba la hostilidad hacia las mujeres y comercializaba su sexualidad e inseguridad” (Yarrow, 2018)

Los movimientos feministas fueron cooptados por el sistema patriarcal que, bajo la fachada de incorporarlas al mundo laboral, las acallaba y continuaba tratándolas como objetos sexuales y seres inferiores. Por ejemplo, la secretaria de estado Madeleine Albright decía que ella nunca era llamada por su título de trabajo, a diferencia de sus colegas varones (Cohen, 2018) Al hacer esto, se le quitaba poder y agencia a su posición y transmitía la idea de que no era tomada en serio en su trabajo. Este periodo mezclaba la esperanza y las ansiedades sobre el nuevo mundo por venir, después de la USSR y la guerra fría. Ya que era un momento de cambio e innovación, el movimiento feminista tenía la fe de que los roles e ideas de género pudieran cambiar drásticamente, querían “anclar ideas de género sobre nociones heredadas del pasado para poder proporcionar cierta estabilidad en el cercano futuro incierto” (Wildermuth, 2014, p.138) Empero, “Las mujeres pioneras de los años noventa fueron criticadas por una sociedad

profundamente sexista” (Yarrow, 2018) que pasó de ver a la mujer en los ochentas como fieles amas de casa a, en los noventa, percibir las como meros objetos sexuales inferiores, a pesar de sus nuevas posiciones laborales y de poder. La autora Allison Yarrow en su libro “90s Bitch”, explica que el sexismo y la objetivación se usaba para desacreditar y descarrilar las carreras y ambiciones de mujeres que buscaban posiciones de poder (Cohen, 2018) Este trato y pensamiento funcionaba para tranquilizar y reasegurar a los hombres que ellos seguían manteniendo el verdadero poder.

Los medios colaboraron para expandir esta idea representando a las mujeres como no grandes trabajadoras e intelectuales, sino como objetos sexuales que cumplían estereotipos misóginos. El cine, la televisión y el internet dieron paso a un mundo mediático que reformuló la feminidad de obediencia y domesticidad a sensualidad y erotismo, no a igualdad con el hombre. La cultura seguía estando bajo el control del hombre. Frente a este nuevo mundo cambiante, ellos querían “restablecer su jerarquía de género inducidas por el estado de seguridad” (Wildermuth, 2014, p. 149) Entonces, toleraban la ambición femenina siempre en cuanto se mantenga dentro de sus parámetros acotados que no cuestionaban ni daban lugar a cuestionarse el sistema.

La oscuridad latente de posguerra a fines del siglo XX también dio fruto a que resurja el *film noir* para poder representar las emociones reprimidas de la sociedad. El *film noir* surgió por primera vez a fines de los cuarenta después de la segunda guerra mundial. *Film noir* significa película negra en francés. Estos filmes “solían tratar con cosas fuera de lo cotidiano, como asesinatos espeluznantes, gánsteres y romances góticos. Muchas veces se enfocaban en problemas sociales y tienen tintes melodramáticos” (Hellerman, 2021) El fin de la guerra fue un momento festivo y celebratorio, mas el *noir* representaba un sentimiento reprimido de que algo estaba mal, “es una negación oscura que busca hacer la contra a las afirmaciones optimistas de la cultura pública de la época” (Hibbs, 2011, p.30)

Los cuarenta y los noventa comparten esa sensación de oscuridad y descontento tapada por una fachada de celebración y fiesta. Aunque EEUU triunfó en la segunda guerra mundial y en la guerra fría respectivamente, había una sensación de que en realidad la maldad nunca iba a ser del todo erradicada. Distintos sucesos como las bombas atómicas y el comienzo de la guerra fría en los cuarenta, y la guerra del golfo y el incidente de Rodney King en los noventa evidenciaban esto. Estos paralelismos sociales, políticos y anímicos dieron lugar al *neo noir*. Reapareció el género, que no había estado en pantallas desde fines de los cincuenta, para transmitir y representar estas sensaciones y pensamientos de la época. Los espectadores



“querían estas morbosas pequeñas historias sobre morbosas pequeñas personas, con quienes se relacionaban más de lo que se querían admitir” (Raftery, 2021)

El cine *noir* tiene un estilo particular: es oscuro, dramático e impredecible. Brian Raftery considera que los mejores filmes *noir* son aquellos que transmiten una sensación de amoralidad y de lealtades desviadas (2021) El protagónico generalmente es un hombre que podría haber sido un héroe, pero en el mundo desviado y corrupto en el que vive esto no es posible. Él tiene que descubrir un enigma oscuro que termina engañándolo y, muchas veces, destruyéndolo.

Un elemento central del *noir* es el personaje de la *femme fatale*, la traducción al español es “la mujer fatal”. Ella tiene este título ya que muchas veces es quien causa la caída del héroe. Es un mujer seductiva y magnética, que sabe utilizar su sexualidad e ingenio para capturar no solo al protagonista, sino que también a la audiencia. La creación de este personaje en los cuarenta fue en respuesta a las nuevas mujeres trabajadoras. Ya que un gran número de hombres de la fuerza laboral fueron a combatir a la guerra, muchas mujeres se vieron obligadas a comenzar a trabajar. “La *femme fatale* estaba profundamente atada a los miedos masculinos de que las mujeres habían conseguido demasiado poder e independencia fuera del hogar” (TheTake, 2020, 00:04:17) Funcionaban como una advertencia para los espectadores hombres: debían tener cuidado de no dejarse engañar por estas mujeres poderosas, sensuales y atractivas. Ellas no conforman los típicos estándares femeninos de querer ser madre y tener una vida doméstica, sus deseos sexuales son puramente hedonistas y esta exuberante sensualidad tapa algo siniestro.

La *femme fatale* es poderosa y enigmática. Como dice Thomas S. Hibbs en su libro “Shows About Nothing”, en los *film noirs* muchas veces hay un doble objetivo: descubrir el misterio del villano y de la mujer (2011, p.30) Al tener tanta potestad y control por sobre el personaje varón ella es una amenaza hacia el *male gaze* y al poder fálico. “Ella es la seductora que va a desviar el héroe de su trayectoria narrativa invitándolo a su mundo imaginario donde el sujeto masculino no tiene poder” (Hofmann, 1998, p.31) Retomando términos psicoanalíticos, ella es la figura fálica y quien castra al hombre. En resumen, si hay una característica que define a la *femme fatale* es que es peligrosa. Es peligrosa para el protagonista, para la narrativa y para el espectador.

### **3.2 Bajos instintos: el poder de la seducción.**

*Bajos instintos* presenta en su trama y personajes distintas nociones de género de los noventa, particularmente el temor de la nueva y masiva fuerza laboral femenina. El género *noir* y la *femme fatale* permiten construir una atmosfera siniestra y oscura que remite al clima de su

época, donde el hombre se ve amenazado por estas nuevas mujeres, malvadas, manipuladoras y locas, que quieren tomar su poder. La película comienza con una escena de un hombre y una mujer teniendo relaciones sexuales. Ellos se encuentran en una cama que tiene sobre ella, en el techo, un espejo. Este elemento funciona en dos niveles. Primero, para demostrar que el acto que se está llevando a cabo no sale del amor sino del hedonismo, remite a películas pornográficas. En segundo lugar, representa la idea de dualidad que estará presente durante todo el filme. Ella le ata las manos al marco de la cama con un paño blanco y cuando el hombre está por llegar al orgasmo, la mujer, a quien nunca se le ve la cara solamente el pelo rubio, agarra un picahielos y lo asesina. Bernard Wienraub escribió para *The Globe* el año del estreno del filme que un ejecutivo de la industria dijo que la primera escena donde “una mujer haciendo el amor con un hombre y luego matándolo con un picahielos fue obviamente hecho para hacer que la gente gritara” (1992, p.2) Lo terrorífico de esta escena no es solo el asesinato en sí, sino el hecho de que lo haga una mujer en una situación sexual que es considerada sagrada. Asimismo, el arma utilizada es sumamente fálica. No utiliza una soga o una pistola, sino un picahielos que repetidamente penetra el cuerpo del hombre hasta dejarlo sin vida.

Uno de los detectives a cargo de este caso es Nick Curran (Michael Douglas), el protagonista de la película. Nos enteramos que el hombre asesinado, llamado Johnny Boz, estaba de novio con una mujer llamada Catherine Trammel. Nick, junto a su compañero Gus (George Dzundza), van a buscarla a su hogar. Allí se encuentran con Roxy (Leilani Sarelle), la amante de Catherine, y les dice que ella se encuentra en su casa en la playa.

La primera aparición e interacción de Catherine Trammel pone en evidencia que es una mujer particular que no le tiene miedo a la autoridad ni a ser crudamente honesta. Actúa directamente en contra de lo que es esperado de una mujer: es fría, calculada y poco sensible, que sirve para contrastar con la aparición del segundo personaje femenino importante y el más tradicional: Beth. Trammel aparece por primera vez sentada, mirando al océano, fumando un cigarrillo. Es una mujer brutalmente honesta y particularmente hermosa, su pelo rubio y ojos celestes están en el centro de la escena para llamarle la atención al espectador. Les explica que ella no estaba saliendo con Johnny, simplemente tenían sexo. Cuando Nick le pregunta si está triste por su muerte, ella responde “Sí, me gustaba acostarme con él” (Verhoeven, 19992, 00:12:18) La mera introducción de este personaje nos demuestra que es una mujer distinta. No conceptualiza al coito como algo romántico y no parece sentir mucha aflicción por la muerte de su amante. Es un personaje intrigante y particular, no cumple con los típicos estereotipos femeninos: no es sensible, cálida ni romántica. Una vez vuelto a la oficina, Nick va a ver a Beth (Jeanne Tripplehorn), la psicóloga del departamento de policías. En su reunión nos

enteramos que Nick solía ser alcohólico y abusaba de drogas, fue a rehabilitación después de que, en una persecución, sin querer le disparó fatalmente a dos turistas. En adición, aprendemos que Beth y Nick solían estar juntos. Ella es más suave y predecible que Catherine. Es más complaciente de Nick y se ríe de sus chistes. Es una mujer profesional, ordenada e inteligente.

La siguiente escena, en la que los detectives se reúnen para discutir el perfil de Catherine, interpela directamente al espectador que, tras quedar anonadado por su belleza y autoridad, es presentado con una realidad oscura que ella oculta, indicando desde el comienzo del filme que no deben ser engañados por ella ni por su apariencia. Sus dos padres fallecieron en un accidente de auto y así heredó una fortuna de 110 millones de dólares. Su ex marido también murió y tiene una licenciatura en psicología. Beth llama a un psiquiatra forense para que les explique a los detectives que tipo de perfil tiene Trammel. Él les dice que “están lidiando con alguien muy peligrosa y muy enferma” (Verohoeven, 1992, 00:19:50) Esta es la única vez que se mencionará la posibilidad de que Catherine esté clínicamente loca. Por lo general, las femme fatales, por cuan atroces sean sus acciones, no son diagnosticadas con ningún tipo de enfermedad. La causa de sus acciones es su naturaleza, que al ser mujeres es naturalmente errática y, muchas veces, siniestra.

*Bajos instintos* pasó a la cultura popular en gran parte gracias a la escena de interrogación de Catherine que funciona en dos planos: atrayendo tanto a los detectives como al espectador. Ambos son manipulados por la apariencia y seducción de Trammel, quien, al hacer esto, toma el poder del *male gaze*, transformándose en una verdadera amenaza que deja indefensos a sus observadores. Nick y Gus van a buscar a Catherine para llevarla a un interrogatorio. Ella pide ir a cambiarse para ponerse algo más adecuado para la situación y Nick la observa por el reflejo de un espejo donde vemos que ella no utiliza ropa interior. Aparece la escotofilia. Una vez de vuelta en la estación de policía, Catherine se encuentra en la sala de interrogación frente a varios detectives. Esta escena evidencia el poder de manipulación y control que tiene Catherine, “controla no solo el lenguaje, el *gaze* y la acción, pero eventualmente también el personaje del detective” (Hofmann, 1998, p.61) Para poder tomar las riendas de esta situación ella decide transformarse en un espectáculo para tanto los detectives masculinos como para la audiencia del filme. Utiliza un vestido blanco apretado, sin ropa interior, y descruza las piernas mostrando su vagina. Habla abiertamente de sexo y de qué cosas sexuales le gustan. Reconoce que su sexualidad es su arma más fuerte para desestabilizar el balance de poder, los termina sometiendo a su *gaze* controlador (Hofmann, 1998, p.56) La autora Dra. Sharon Willis compara a Catherine con medusa, explicando que esta escena no solo se trata de su sexualidad sino de su condición de mujer:

“aún más sorprendente, esta famosa secuencia conecta la autoridad verbal y visual de Catherine con su sexo, no con su sexualidad. Su mirada fascinante funciona en perfecta simetría con sus genitales, mientras le expone sus genitales causalmente a los interrogadores. Voz, *gaze* y sexo, entonces, están completamente coordinados en este momento ‘medusificante’” (1997, p.91)

Catherine, de este modo, reconoce que ella es la fantasía del hombre: hermosa, sensual y en una posición de sumisión ya que son policías. Lo que ella hace es aprovecharse de esto y transformarlo en un arma, que los debilita y le permite a ella ser quien tiene el poder. Los detectives toman agua, empiezan a transpirar y se mojan los labios, se hiperboliza la atracción que tienen hacia ella. El que parecería estar más controlado es Nick, mas después del interrogatorio va a un bar y vuelve a beber alcohol. Empieza a caer en sus antiguos vicios.

Beth, en gran parte, sirve para mostrar la caída trágica de Nick. Este personaje se transforma, en su mayoría, en un simple objeto que sirve para demostrar el recorrido del personaje masculino principal, haciendo que ella sufra las consecuencias de su comportamiento y de su asociación con Catherine. A posteriori del interrogatorio, él va al departamento de Beth. La agarra apasionada y violentamente y la empieza a besar. Le rompe la remera y la agarra con fuerza. Ella no parecería estar muy conforme con lo que está sucediendo, pero no le pide que frene. Después de tener relaciones sexuales ella le dice que él nunca había sido así antes. Le dice: “no me estabas haciendo el amor a mi/ ¿A quién le estaba haciendo el amor? / No estabas haciendo el amor” (Verohoeven, 1992, 00:38:25) En respuesta a esto, él le dice que necesita un cigarrillo. Sigue cayendo en sus antiguos y malos vicios. A diferencia de Catherine, Beth si ve las relaciones sexuales como un acto de amor y compasión, no solo de “acostarse” y divertirse con el otro. Nick desquita toda la tensión sexual que tenía acumulada por Catherine en Beth. Él “se mueve de su mundo al de ella [Catherine]” (Hofmann, 1998, p.60) un mundo de alcohol, drogas y violencia. En este encuentro nos enteramos que Beth compartía algunas clases en Berkeley con Catherine.

De un modo similar al de Beth, el jefe de Nick, el teniente Nilsen, también sufre la misma fe de exclusivamente servir para mostrar el recorrido del protagonista. Ellos dos entran en una alteración física, y esa misma noche Nilsen aparece asesinado. Suspenden a Nick por un tiempo indefinido y cuando vuelve a su departamento está Catherine, que, tras una conversación seductora, lo invita a una disco. El lugar es ruidoso y excéntrico. La gente baila frenéticamente, parecen estar drogados, y hay muchas parejas homosexuales. Nick observa como Catherine y Roxy toman cocaína y luego se besan y bailan sensualmente. Luego, Catherine y Nick se besan.

La siguiente escena es de ellos dos teniendo relaciones sexuales en la casa de Catherine, esta escena remite a la primera secuencia de la película. Hay un espejo en el techo, están en la misma posición y ella le ata las manos. Aunque la audiencia no sabe si la asesina es realmente Catherine, el espectador no puede evitar, pero sentir miedo por Nick ¿Está corriendo peligro? Él tampoco sabe si ella es la asesina o no, pero no le importa, está completamente entregado a ella. Nick va al baño y allí está Roxy que lo amenaza con matarlo si no se aleja de Catherine. Nick le dice que, hablando “de hombre a hombre” (Verhoeven, 1992, 01:16:53), no va a dejar de verla. Roxy, debido a su inclinación sexual y género, no es tomada en serio por Nick, ni como una amenaza real. En cambio, se ríe de ella. La siguiente noche, un auto trata de atropellar a Nick, y tras una persecución, este auto cae de un puente. La que estaba manejando era Roxy que estaba intentando matarlo con su auto, un típico objeto masculino. Roxy muere y, a pesar de ser burlada y humillada por su sexualidad, su cuerpo, aunque acaba de caer 20 metros de altura, está en perfecto estado, no tiene sangre ni moretones. Ahora que Roxy no es más una amenaza, se la presenta bella y pacífica, en vez de lastimada como debería estar. El *male gaze* triunfa transformándola en una chica linda que descansa en paz dándole otra imagen bella a la audiencia masculina para que observe.

A medida que avanza la película, Nick funciona como una personificación en el filme del espectador: se siente indudablemente atraído a Catherine pero no sabe si puede confiar en ella. La audiencia simpatiza con él porque entiende sus sentimientos hacia Trammel, pero observa su caída trágica, haciéndolo reflexionar sobre las verdaderas intenciones de ella y el peligro de asociarse con una mujer así. Nick va a lo de Catherine, donde por primera vez la vemos sintiendo algo: está llorando por la muerte de Roxy. Ella le cuenta que cuando estaba en la universidad salía con una chica llamada Elizabeth Garner que se obsesionó y se hacía pasar por ella. Tras hacer una corta investigación, Nick descubre que esta mujer era Beth. La confronta y Beth le dice que no le había contado antes porque le avergonzaba que sepa que ella estuvo con una mujer. Nick no le cree y empieza a sospechar que en realidad Beth es la asesina.

La secuencia final del filme pone en manifiesto lo peligrosa que puede ser una mujer como Catherine, no solo para el hombre, sino que para el orden en general, y como mucha gente termina sufriendo en su intento de conseguir poder y salirse con la suya. Gus llama a Nick y le dice que lo acompañe a buscar a la ex compañera de cuarto de Catherine de la universidad. Gus entra y sube al cuarto piso donde se suponía que vivía la compañera, y es asesinado por una persona rubia, que no se le ve la cara, con un saco negro utilizando un picahielos. Nick sube y lo encuentra muerto y al darse vuelta ve a Beth que dijo que estaba ahí porque le había llegado un mensaje que tenía que encontrarse a Gus ahí en ese horario, Nick le

dispara y la mata. Las últimas palabras de Beth son “Yo te amaba” (Verohoeven, 1992, 01:54:32) Cuando llega la policía encuentran una peluca rubia y un saco del departamento de policías en la escalera de emergencia que tiene en el bolsillo el picahielos con la sangre de Gus. En el departamento de Beth encuentran revistas y fotos en las que está Catherine. Asimismo, los policías le dicen a Nick que era una pista falsa lo de la compañera ya que ella falleció hace dos años de cáncer. Finalmente, se cierra el caso concluyendo que Beth fue la asesina.

Nick vuelve a su departamento y allí se encuentra a Catherine. Ella le dice que no lo quiere perder. Vuelven a tener relaciones, se abrazan y hablan de su futuro. Vuelven a besarse y la cámara se desliza hacia abajo de la cama rebelando un picahielos escondido. Catherine era la asesina. Esta última toma revela las verdaderas intenciones y la maldad de Catherine. El espectador, que se veía representado en Nick, es metafóricamente asesinado por la ilusión de que una mujer como ella; rica, poderosa y hermosa; pueda ser buena y honesta. La mujer inocente, Beth, y el hombre sufren las consecuencias de tener en su vida alguien como Catherine: una mujer engañosa que no parará hasta conseguir poder y salirse con la suya.

### **3.3 La máscara femenina de Catherine Trammel**

Catherine Trammel aprovecha su apariencia para alimentar a la fantasía masculina y al *male gaze* manipulándolos para salir impune. Nick no termina investigando tanto el asesinato de Johnny Boz, como a Catherine. “La película referencia las convenciones del *film noir* al tener ambos extremos del arquetipo femenino, con Catherine siendo la seductora asesina y Beth la redentora rejuvenecedora” (Hofmann, 1998, p.61) Catherine es bisexual, exhibicionista, toma drogas y alcohol y es fría. Beth, en cambio, es cálida y solo intenta ayudar a Nick. Se arrepiente y se siente avergonzada de su pasado, cambia su nombre y sigue su vida como debería ser: siendo una mujer heterosexual que responde a las normas patriarcales.

Catherine utiliza una serie de herramientas para poder salirse con la suya. En una entrevista con *The Chicago Tribune*, Sharon Stone dijo que “el sexo, matar, y la manipulación son las meras herramientas que [Catherine] utiliza para conseguir lo que quiere” (Blair, 1992, p.2). En nuestras palabras, ella toma el *male gaze* y el deseo masculino y se lo apodera para poder tomar control. Mulvey decía que los hombres creaban el significado mientras que las mujeres estaban obligadas a cargarlo (Hofmann, 1998,p.9), y Catherine desarticula esto. Se transforma en la *castratrice*: la mujer que castra. En un contexto donde los hombres temían que las mujeres tomen sus posiciones de autoridad, la figura de la *castratrice* apela directamente a un miedo de la época. Le quita la potestad y la mirada al hombre, y al final del día, termina ganando. Mientras que Beth es la mujer fálica que luego es castrada, ya que antes

tenía relaciones homosexuales, pero ya no, Catherine es la *castratrice* que aterroriza al hombre con sus transgresiones de género y sexualidad.

La sexualidad y la relación de Catherine con el sexo es central.

“Ella tiene sexo por placer, no simplemente como una expresión de amor, y, por consiguiente, los hombres la ven como fría. Ella es honesta sobre esto y aun así se la considera una transgresora. Ella es más activamente masculina en su conceptualización de la sexualidad” (Hofmann, 1998, p.51-52)

Ingrid Hofmann continua a explicar que Catherine termina siendo una figura más fálica que los personajes masculinos en el filme, ella juega a sus mismos juegos de ingenio y les gana. Este tipo de transgresión no puede ser tolerada. El personaje de la *femme fatale* explora distintas facetas del deseo masculino y la sexualidad femenina entorno a estructuras de poder blandas donde no queda claro quien domina y quien es sumiso.

La feminidad de Catherine es una fachada, y el sexo es la trampa. El uso de espejos durante el filme sirve para remarcar la noción de la duplicidad de la mujer. Tanto Catherine como Beth ocultan una segunda vida, no son confiables. Ambas no solo son sospechosas del crimen, sino que también de una sexualidad perversa.

El espectador termina notando que la atracción y deseo que Nick sentía por Catherine no era mutua. En cambio, él era nada más una herramienta para ella para poder cumplir su objetivo, vengarse del rechazo de Beth, y salirse con la suya. “El deseo lésbico está en el corazón de este misterio y la heterosexualidad es una mera máscara que permite tapar y llevar a cabo sus verdaderos deseos” (Sherwin, 2008, p.177) Catherine sirve para demostrar lo frágil que es el poder del hombre y lo fácil que es de corromper. Demuestra como una mujer independiente, bisexual, rica e inteligente puede prontamente descarrilar la vida de un hombre, apoderarse del *gaze* y salirse con la suya. Trammel desplaza al hombre del centro del filme y se apodera de la narrativa, desarticulándola y manipulándola a su favor.

Ingrid Hofmann enfatiza que el *film noir* es importante para el estudio del cine y de género ya que “es uno de los géneros más reconocidos por representar a una mujer independientemente sexual y transgresiva” (Hofmann, 1998, p.12) El espectador, al elegir ver esta película, sabe que está por ver y quiere ver a esas mujeres dentro de la ilusión y el contenido mundo del cine. Gaylyn Studiar explica que hay un placer masoquista en este tipo de películas. Los espectadores hombres pueden vivir sus fantasías sexuales de ser dominados y controlados por mujeres. Ceden su poder momentáneamente para entregarse a la fantasía fílmica sin temer perder su poder, ya que saben que, en el mundo real, ellos siguen teniendo el control.

Pese a todo, *Bajos instintos* no es solamente una película sexual que cumple con fantasías masoquistas masculinas, en cambio, esta cristaliza los miedos de la época ante la creciente fuerza laboral femenina poderosa. Nick, un hombre fuerte y astuto, no es capaz de evadir la sexual y peligrosa figura de la *femme fatale*. La película le dice a los espectadores: “Y ustedes, ¿podrían?” Las ansiedades sobre los cambiantes roles sociales y de género se evidencian en el *filme* al mostrar lo verdaderamente vulnerable que puede ser el hombre frente a una mujer poderosa.

Tanto Catherine como Beth son bisexuales. En un contexto donde la homosexualidad tenía un estigma negativo y era categorizada como una perversión, hacer que los dos personajes femeninos no sean heterosexuales, hace que la audiencia automáticamente sienta desdén y rechazo hacia ellas. Aun así, ambas son hegemónicamente hermosas. Se alimenta la fantasía masoquista masculina al tener el imaginario de estas dos mujeres haciendo actos sexuales lésbicos, mientras que, al mismo tiempo, se las muestra como una amenaza. Nick sucumbió a estas fantasías y, al hacerlo, pasó por alto estas características que funcionaban como pistas de su maldad y locura. De este modo, el filme eventualmente también muestra a Beth como una manipuladora engañosa al igual de Catherine. Ocultó su pasado perverso lésbico de Nick y le hizo creer que ella sí cumplía con las características esperadas de una mujer blanca: ser suave, cálida y entregada.

La apariencia y astucia de Catherine ocultan su locura. Típicamente definida como una psicópata, ella tiene la capacidad de leer una situación y manipularla fácilmente. Como ya vimos, la histeria y la locura en el caso de la mujer son términos intercambiables. El filme, en su superficie, tapa las actitudes y acciones histéricas de Trammel, las cubre para transformarla en una figura sexual asesina que alimenta el fetiche masoquista. Es calculada y no es errática. Sin embargo, el espectador con una rápida introspección puede reconocer claramente sus acciones histéricas: persigue a Nick, es violenta, impredecible y más. Como dice Foucault, un elemento fundamental de la histeria es la falta de moral. Catherine es el epitome de la inmoralidad, no parece lastimada cuando muere Johnny Boz, es bisexual y no encuentra problema con manipular a la gente. La única vez que la vemos mostrando una emoción clara, es cuando llora por la muerte de Roxy. Lloro por su amor homosexual, más inmoral aún. En una entrevista para el *Chicago Tribune* Stone dijo que la relación de su personaje con Roxy es “la más pura de la película” (Blair, 1992, p.2)

Las críticas de la película en el momento de su estreno, aunque variadas, coincidían que el peligro que significaba Catherine se cristalizaba en dos características suyas: su sexualidad



y erotismo. Roger Ebert opinaba que la mejor escena es la del interrogatorio donde ella “coquetea sin vergüenza y juega con los libidos masculinos” (Ebert, 1992) Y esto es lo que la hace tan irresistible. El crítico explica que, aunque ella es claramente peligrosa y puede ser la asesina, Nick no puede evitar sentirse atraído a ese peligro y a su “magnetismo sensual” (Ebert, 1992) Nick cede a sus deseos masoquistas y así comienza su caída trágica. De este modo, el espectador, que también está cumpliendo con sus deseos sexuales escotofílicos, puede darse cuenta de lo peligroso que es entregarse a sus impulsos sexuales. Uno nunca sabe lo que realmente oculta una mujer.

Janet Maslin escribió en 1992 para *The New York Times* que, en el momento de la crisis del SIDA, tener a un hombre heterosexual tener relaciones con dos mujeres bisexuales le suma al elemento del peligro. Le presenta a la audiencia qué este tipo de mujeres, seductoras y poderosas, pueden llevar a un hombre por el camino equivocado. Esto se evidencia aún más cuando Nick va a la disco gay por Catherine. Se mete en un ambiente que, en su momento, era considerado perverso, maligno y perjudicial. Catherine lo encanta a Nick hasta tal punto que él pone su salubridad y vida en peligro.

Los noventa cambiaron el panorama laboral y político de género. Los nuevos roles femeninos en ámbitos históricamente de hombres comenzaron a generar miedos y ansiedades dentro de la población. En adición, el feliz pero oscuro panorama de los noventa le sumaba a esta sensación generalizada de que algo debía estar mal en el fondo. Este último sentimiento llevó a la resurgencia del *film noir*, un cine que le presenta a la audiencia “héroes que están más allá del bien y del mal, pero que están imposibilitados al heroísmo en un mundo hostil” (Wildermuth, M, 2014, p. 31) Los *noir* de los noventa proveían tanto un escape, como una reflexión sobre el mundo cambiante en el que fueron producidos. Los *neo noir* buscaban reflejar y manifestar en pantalla la época y la sociedad del momento, son filmes verosímiles. Catherine Trammel no supone ser un personaje fantástico, mujeres como ella pueden existir y estar directamente debajo de las narices de los espectadores.

La *femme fatale*, entonces, se presenta no como un producto de la industria cinematográfica, sino como una posibilidad. Las *castratrice* existe, se opone al orden simbólico y sale ganando. Aprovecha su nueva adquirida posición social, gracias a las mujeres que ahora tenían más puestos de trabajo de alto rango, y poder para manipular y engañar a buenos hombres. Su heterosexualidad es una máscara y una mera herramienta que, a lo contrario de lo que se solía pensar en las décadas anteriores, no completa los deseos de la mujer. Los hombres son prescindibles, y ellos no tienen ningún tipo de poder por sobre estas mujeres. Catherine

utiliza una herramienta fálica, un picahielos, para matar hombres. Ella es quien los penetra, les gana y los castra. La película “ilustra el poder de la seducción y que peligroso puede ser para el hombre (...)” (Hofmann, 1998, p.64)

*Bajos instintos* presenta a la nueva mujer de los 90s, una mujer trabajadora y ambiciosa, en una *femme fatale* psicopática y bisexual. Se asocia la nueva independencia femenina con la locura y la desviación sexual, en un contexto de altísima homofobia. Estas mujeres son un verdadero peligro. En una década de celebración y festejo por el fin de la guerra fría, hay una sensación oscura latente formada por crisis médicas, revueltas en las calles y una desestabilización del poder patriarcal con las nuevas mujeres trabajadoras que uno nunca sabe que ocultan.

Del mismo modo que en los ochenta, la histeria y la locura femenina se presenta en un personaje llamativo que apela a una enfermedad mental. Los atuendos y comportamientos obsesivos de Alex Forrest remiten a pacientes psiquiátricos, mientras que la capacidad de manipular de Catherine hace creer que ella pueda llegar a ser una psicópata. Mas en los noventas, esta mujer es más calculadora e ingeniosa. Alex es más impulsiva y maníaca ya que la creación de este personaje se hace en oposición a la idea de tranquilidad y domesticidad de los ochenta. En cambio, Catherine, en una coyuntura donde se comenzaba a disputar el poder entre el hombre y la mujer, es más ocurrente y hábil para poder escalar la jerarquía social del poder de una forma sigilosa para poder salirse con la suya.

Universidad de  
San Andrés

## **Capítulo 4: Los chismes y la mujer loca (2000-2010)**

*“Él tuvo una fuerte relación con una mujer hermosa que estaba loca. Peleas violentas, un divorcio complicado que salió en el diario”*

*Vicky, Cristina, Barcelona. (Allen, 2008, 00:07:23)*

### **4.1 El chisme, los *tabloids* y el posfeminismo.**

El fin de milenio trajo consigo un cambio en los medios de noticias, donde el público, que previamente estaba más que nada interesado en noticias duras como política y economía, demandaba más las llamadas noticias blandas, donde se habla de celebridades y deportes (Johansson, 2008) Los *tabloids*, revistas de chismes, y los programas de *reality* crecieron en popularidad. Estrellas pop y celebridades constantemente agraciaban sus páginas y los editores se encargaban de comentar en su apariencia, estética y personalidad. El público seguía la vida de estas celebridades, incluso a sus lados más oscuros como sus adicciones y enfermedades mentales. Rápidamente se volvió evidente que esos temas le interesaban a la audiencia, que este tipo de drama era una de las temáticas que más vendía. Los *tabloids* y *realities* lucraban de estas narrativas y presentaban en primera plana las enfermedades, adicciones y alteraciones con la policía de celebridades a modo de chisme y entretenimiento (Johansson, 2008). Estos temas, en vez de ser considerados serios y causar simpatía por la persona, eran tomados con liviandad y como entretenimiento.

Otro elemento central de la primera década del nuevo milenio era la creencia en el posfeminismo. Como lo define Angela McRobbie en su ensayo “*Post-feminism and popular culture*” este “sugería que la igualdad ya había sido conseguida, para instalar todo un repertorio de nuevos significados que enfatizaba que ya no se necesitaba, era una fuerza gastada” (McRobbie, 2004, p.254) En otras palabras, era la creencia de que la igualdad de género ya estaba establecida en la sociedad, y que entonces ya no había más utilidad para el movimiento feminista. Este mito imposibilitaba que las mujeres hablen y denuncien los tratos injustos, roles de géneros y los rigurosos estándares que debían cumplir para poder ser respetadas, ya que rápidamente podían ser desacreditadas como locas histéricas irracionales y malagradecidas.

En 2008 el aclamado director Woody Allen estrenó su filme *Vicky Cristina Barcelona*. Esta trata del viaje de dos amigas, Cristina (Scarlett Johanson) y Vicky (Rebecca Hall), en Barcelona y como se enamoran de Juan Antonio (Javier Bardem), un gran artista español. Empero, su ex esposa María Elena (Penélope Cruz) sigue presente en su vida. Esta comedia romántica, en esencia, trata de la fascinación de tres mujeres por el mismo hombre. El personaje de interés para esta investigación es el de María Elena, una mujer mentalmente inestable que

solo parece querer interferir en la vida y felicidad de su ex esposo. En un contexto supuestamente posfeminista, donde desvalorizar, criticar y menospreciar a mujeres se había vuelto un negocio lucrativo, la locura se plasma en un personaje humorístico y difamado para acallar su testimonio y experiencia con Juan Antonio. Al catalogarla como loca e histérica, se le quita agencia a su discurso, dejando bien parado a su ex marido y silenciándola a ella. A diferencia de los ochenta y los noventa donde la locura femenina se presentaba en filmes de terror y suspenso, en los dos mil aparece en comedias para entretener al espectador.

En primer lugar, este capítulo estudiará la década de los dos mil a dos mil diez en Estados Unidos, haciendo hincapié en la cultura, los medios y las ideas de género, para contextualizar y hacer un análisis profundo del personaje de María Elena. A posteriori, se analizarán los personajes y la trama *Vicky Cristina Barcelona*, profundizando en María Elena, su locura y su relación con Juan Antonio. Finalmente, se expondrán críticas de la época que evidencian como se menosprecia y mitiga la agencia de María Elena como un personaje cómico e irreverente.

Desde los noventa estaba sucediendo un cambio en los programas de noticias y en sus espectadores y lectores. Este proceso pasó a ser llamado “tablodización”, la autora Sofia Johansson lo definió de la siguiente manera:

“[es] un término paraguas que define una serie de cambios en la producción y en el contenido de medios contemporáneos (...) los medios de noticias, tradicionalmente considerados como los que salvaguardaban las prácticas democráticas proveyendo información en temas de interés público, fueron percibidos como cada vez más volcados hacia el entretenimiento y al ámbito de los asuntos privados” (Johansson, 2008, p.403)

Los *tabloids* y los programas de *reality* se vieron sumamente beneficiados con este incrementado interés en las noticias blandas, volviéndose más populares y masivos que antes. Como explica Johansson, algo central de los *tabloids* es que debían ser divertidos (2008), el entretenimiento era la clave del éxito para estas revistas y para los *realities*. La televisión comenzó a plagarse de programas de reality como *The Simple Life*, *Extreme Makeover* y *Queer Eye for the Straight Guy* para proveer este entretenimiento liviano y cómico que el público deseaba. Uno de los programas más vistos a comienzos de los dos mil era *Survivor* (2000), donde un grupo de participantes debían sobrevivir solos en lugares remotos. La gran popularidad de este programa se debía a que la audiencia disfrutaba del drama y de ver como los participantes cada vez se enloquecían más en ese contexto (Jordan, 2006). Rápidamente se

hizo evidente que el drama, la locura y el conflicto vendían. En este contexto, también se popularizaron los *tabloids*, revistas que, en esencia, tratan de celebridades, chismes y secretos.

Las mujeres en los dos mil ya eran una gran parte de la fuerza laboral y el movimiento feminista se había disipado en su mayoría. Se creía que estaban viviendo en un mundo posfeminista, donde las mujeres ya tenían todo lo que podían desear y que había igualdad entre los sexos. Distintos sucesos llevaron a esta creencia. Desde el 1990 al 2000 más de ocho millones de mujeres entraron en la fuerza laboral (dol.gov, 2019). En el 2001 cuatro mujeres fueron electas para el congreso (cawpdata.rutgers.edu, s.f.) y del 1989 la 2007 el número de mujeres en el congreso aumentó por veinte (McCarthy, 2018) Este tipo de estadísticas demostraba un mejoramiento en la posición social de la mujer, llevando a la creencia de que la igualdad ya había sido conseguida. Como dice la socióloga Angela McRobbie

“había pocos rastros de las batallas peleadas, de las luchas de poder emprendidas, o de las persistentes desigualdades que todavía marcaban las relaciones entre hombres y mujeres. Todo esto se borró de la existencia sobre la base de que, como afirmaban, la ‘política de la emancipación’ había dado paso a la vida política” (McRobbie, 2004, p.260)

Sin embargo, se puede argumentar que seguía habiendo desigualdades entre el hombre y la mujer, particularmente en sus tratos y en qué se esperaba de ellas. Esto se evidenció particularmente en los medios. Las mujeres comenzaron ser más sexualizadas que nunca, por ejemplo, un estudio de Erin Hutton y Mary Nell Tautner del 2013 demostró que, en las cuatro décadas anteriores, las mujeres en la portada de la revista *Rolling Stone* fueron constantemente más sexualizadas, y más que nunca en los dos mil, mostrándolas en poca ropa y en poses provocativas. Un ejemplo de estas se observa en la *figura 1*. Esta era una de las revistas más importantes de la época y este ejemplo sirve para ilustrar una cultura donde la sexualización estaba normalizada. El problema que implicaba esta era que llevaba a que estas mujeres sean tomadas menos en serio y pasen a ser vistos como meros objetos de entretenimiento y placer visual. Más aun, ellas se veían obligadas a cumplir con rigurosos estándares de feminidad y de belleza. Las *figuras 2 y 3* sirven como ejemplo de como el cuerpo y la apariencia



Figura 1. La portada de una edición de 2000 de la revista *Rolling Stone* donde se puede ver a Britney Spears posando sobre una cama en ropa interior. Era menor de edad cuando esta foto fue tomada.

de las estas celebridades femeninas era un tema de discusión, y como estar por fuera de los estándares de belleza podría llevar a ser criticada públicamente.



Figura 2. Una portada de la revista National Enquirer del 2009 donde se discute que celebridades subieron y bajaron más de peso.



Figura 3. Una portada de la revista Star en el 2006 donde se cuestiona si Mary-Kate Olsen tiene un desorden alimenticio por su figura flaca.

El mito del posfeminismo hizo que sea imposible denunciar el sexismo de la época, ya que supuestamente “las mujeres ya lo tenían todo”, y quejarse solo las haría parecer como divas, exageradas, o más aún, locas e ilógicas. La figura 4 sirve como ejemplo de esta creencia. Este artículo de una edición del 2003 de la revista Maxim titulado “Cómo curar a una feminista” les enseña a los hombres como transformar a una mujer de una feminista que definen como “vegana militante, quejosa que no se depila” a una “verdadera mujer”. Estos artículos sedimentaban la idea de que las feministas eran mujeres indeseables e irrazonables que vivían protestando y quejándose.



Figura 4. Artículo del 2003 de la revista Maxim titulado "Cómo curar a una feminista"

La creencia del posfeminismo surge en respuesta a las olas feministas del siglo XX (Karileva, 2021) Se les hizo creer a las mujeres que ya tenían todo lo que podían pedir, acallándolas mientras que las seguían encuadrando en los típicos estereotipos femeninos que respondían al deseo masculino y al *male gaze*.

Muchas celebridades mujeres estaban constantemente bajo escrutinio social. Tenían tantos fans como gente que las odiaba, y los *tabloids* alimentaban a ambos grupos. Se las celebraba y se las criticaba por igual. Menospreciar y criticar a las mujeres se había transformado en un negocio lucrativo que se dio a la par de la creación de las redes sociales y el internet. La industria de las celebridades y del chisme era inmensa, y las mujeres famosas estaban en su centro. Los paparazis las perseguían a todos lados y cualquier cosa que hicieran terminaba siendo publicitado, y todo era criticable.

Las celebridades mujeres estaban obligadas a siempre estar impecables y acordes a la fantasía masculina. Mas esta constante presión que sufrían estas mujeres para mantener una imagen inauténtica y forzada eventualmente llevó a que muchas de ellas tengan trastornos mentales, problemas de conducta o adicciones. Por ejemplo, Lindsay Lohan terminó en rehabilitación más de una vez, Paris Hilton fue varias veces arrestada y Britney Spears sufrió una crisis nerviosa en el 2007 donde se rapó el cabello y atacó un auto con un paraguas. Este último episodio salió en la portada de todos los *tabloids* y diarios del mundo, un ejemplo se ve en la *figura 5*. La periodista Emma Van Winkle en su artículo *How Pop Culture Built and Destroyed Women's Careers in the Early 2000s* dice que el público, en vez de responder con simpatía a Spears, la tomó como una persona inestable e histérica, en vez de notar que estaba pidiendo ayuda desesperadamente. Del mismo modo, las adicciones de Lohan, Hilton, y muchas más, eran publicitadas en los *tabloids* a modo de chisme y de burla, en vez de compasión y amabilidad.



Figura 5. Portada de la revista *Daily Mirror* del 2007 sobre el ataque de nervios de Britney

En los dos mil las mujeres eran *el* entretenimiento. Los *tabloids* y *reality shows* le brindaban noticias, chisme y entretenimiento al costo de la salud mental de muchas mujeres. En esta supuesta era posfeminista, quejarse de los rígidos estándares sociales y de belleza podría llevar a que sean catalogadas como quejosas o ingratas. La constante presión e

intromisión en sus vidas privadas llevó a muchas a tener severos problemas y enfermedades mentales. Las cuales, en vez de ser tomadas como patologías legítimas, simplemente eran presentadas como ataques de locura cómicos y lucrativos.

#### **4.2 Vicky, Cristina, Barcelona: La mujer en búsqueda del amor masculino.**

*Vicky Cristina Barcelona* provee una perspicacia dentro de la década de los dos mil y las costumbres y roles de género de esta época. El filme pone en evidencia la fascinación de la época en torno a las relaciones amorosas de mujeres y la indiferencia frente a su salud mental que es tomada como entretenida y humorística. Las nociones posfeministas de la época menosprecian la experiencia femenina de María Elena al caracterizarla como una mujer loca que se queja innecesariamente de Juan Antonio, quien el filme presenta como un artista y amante excepcional. Este lente que enaltece a la figura masculina y descredita a la femenina, desvirtúa y desprestigia todo lo que María Elena tiene por decir. Así pues, en *Vicky Cristina Barcelona* la locura e histeria femenina se utiliza para descreditar y desvalorizar a la experiencia femenina para no manchar la reputación del hombre. Esta enfermedad se presenta en un personaje femenino que solamente quiere compartir su experiencia y denunciar a Juan Antonio de sus malos comportamientos, mas solo es tomada como un personaje humorístico, ilógico e irracional.

El comienzo del filme y la exposición de sus protagónicos femeninos presenta dos características fundamentales de la película: es narrada por un hombre y la idea de que las mujeres buscan amor. La película es narrada por una voz masculina que le cuenta al espectador no solo lo que está sucediendo en escena de un modo expositivo, sino que también que piensan y que anhelan los personajes. El presenta a dos amigas, Vicky y Cristina, que acaban de aterrizar en Barcelona. La primera de ellas dos es escéptica, seria y vive acorde a valores más tradicionales, está por casarse y está terminando su master. Cristina, en cambio, se la podría definir como un alma libre. Es aventurera y sensible. No sabe a qué dedicarse, pero si hay algo que si sabe es que está en búsqueda del amor. El narrador le deja en claro a la audiencia que, si hay algo que estas mujeres, drásticamente diferentes, tienen en común es que ambas anhelan el amor.

La presentación formal de Juan Antonio difiere de la de Vicky y Cristina porque él se presenta solo, se confía en su discurso y objetividad para presentarse en escena y al espectador, a diferencia de las mujeres que necesitan un intermediario e interpretador masculino. En una exposición de arte, ellas conocen a Juan Antonio. Uno de los invitados les cuenta que “él tuvo una fuerte relación con una mujer hermosa que estaba loca. Peleas violentas, un divorcio



complicado que salió en el diario” (Allen, 2008, 00:07:23) Una de las invitadas les cuenta que su esposa intentó matarlo. En la siguiente escena, Juan Antonio se le acerca a Vicky y a Cristina en un restaurant, se presenta, y las invita a pasar el fin de semana en la ciudad de Oviedo. Cristina acepta y Vicky la acompaña, aunque no quería ir. Cristina se besa con Juan Antonio, pero luego debe pasar dos días en cama por una úlcera. Al siguiente día, Vicky y Juan Antonio hacen el amor. Vicky decide no decirle nada a Cristina ya que está por casarse y le fue infiel a su pareja. Las mujeres en el filme persiguen y anhelan estar con Juan Antonio. Esto se ve no solo en la historia, sino que en los aspectos prácticos del filme. Cuando por primera vez él habla con las estadounidenses en el restaurant, él está utilizando una remera roja, mientras que Vicky y Cristina utilizan tonos neutros y apagados. El rojo simboliza la pasión, y le llama la atención al espectador, funcionando como indicio de que él es quien va a liderar la trama. Durante su estadía en Oviedo, Juan Antonio menciona y habla repetidas veces de su ex esposa María Elena. La audiencia termina creando una imagen mental de cómo debe ser ella gracias a lo que él cuenta: es artista, hermosa y violenta. El *male gaze* y la perspectiva masculina es quien introduce a este personaje. Esta caracterización suena interesante para la audiencia y espera a que aparezca en pantalla. Ansía a saber más de ella y de su vida con Juan Antonio, este interés en su vida privada nuevamente remonta a las noticias de los *tabloids*.

El regreso a Barcelona pone en evidencia que los sentimientos de Vicky y Cristina hacia Juan Antonio iban más allá de un amorío circunstancial, y la posterior aparición de María Elena profundiza la grandeza y el atractivo del hombre. Cuando vuelven a la ciudad, Cristina y Juan Antonio comienzan a salir y rápidamente se mudan juntos. Una noche, él recibe una llamada del hospital diciendo que su ex esposa, María Elena, intentó suicidarse y que él era su contacto de emergencia. Ya que está en un mal estado físico y mental, ella se muda a la casa de Juan Antonio con Cristina. Al principio las dos mujeres no se llevan bien pero luego los tres terminan en una relación poliamorosa. Mientras tanto, Vicky esta conflictuada por sus sentimientos hacia Juan Antonio. Eventualmente, Cristina se da cuenta que ella no quiere estar más con María Elena y Juan Antonio y los deja. Unos días más tarde, ellos dos se separan nuevamente. Juan Antonio invita a Vicky a almorzar y cuando vuelven a la casa de él y comienzan a besarse entra María Elena con una pistola y les comienza a disparar. Nadie sale herido ya que Juan Antonio la logra frenar mientras que ella grita que ya no quiere vivir más. Vicky finalmente le cuenta todo a Cristina y ella empatiza con su amiga. Vuelven a EEUU del mismo modo que llegaron a Barcelona: pensando en el amor.

El filme, en esencia, se trata de tres mujeres enamoradas del mismo hombre y ellas dependen de él para poder tener una historia. Juan Antonio se presenta a la audiencia como un

hombre libre, artístico y atractivo. Los tres personajes femeninos no se introducen de forma independiente al espectador, cada una es introducida por un discurso masculino. El narrador presenta a Vicky y a Cristina y Juan Antonio introduce a María Elena. El uso de voces y perspectivas masculinas para introducir a las mujeres del filme hace que ellas terminen dependiendo exclusivamente del hombre. Ellos son quienes le dieron lugar a su existencia e identidad. Particularmente la historia de Vicky solo avanza gracias a su interacción y conflicto con los personajes masculinos de la película. Algo similar sucede con Cristina. Un alma libre e impredecible, pero que tiene una fijación y obsesión por el amor romántico y las relaciones.

María Elena es el personaje que más depende del hombre y de cómo este cuenta su historia. Depende tanto de Juan Antonio como del director Woody Allen. El espectador, antes de su primera aparición física, escucha mucho de María Elena. Sabemos que supuestamente intentó matar a Juan Antonio y que tuvieron una relación sumamente tóxica y violenta como les cuentan a Vicky y Cristina en la galería de arte a comienzo del filme. Juan Antonio les cuenta mucho a Vicky y Cristina, hasta el narrador dice que él habla mucho de ella. Juan Antonio le dice a Vicky: “ella siempre será una parte de mí, es una persona importante en mi vida, pero para nosotros dos algo no estaba funcionando” (Allen, 2008, 00:30:23) Cuando Juan Antonio visita a su padre, él le pregunta por María Elena. Le dice que esa mujer era lo mejor y que, aún en su adulta edad, sigue teniendo sueños eróticos sobre ella.

Allen se encarga de presentarle a María Elena a la audiencia de una forma disruptiva y exagerada. La audiencia la ve por primera vez cuando Juan Antonio la va a buscar al hospital y la trae a su casa, donde también está Cristina. Ella está despeinada, tiene el maquillaje corrido y es errática, grita y habla en español aun cuando Juan Antonio le dice que debe hablar en inglés para que entienda Cristina. Ella, en cambio, está prolija, peinada y limpia. La creación de este contraste permite que el espectador rápidamente las compare y vea a María Elena como una enferma mental.

Esta primera impresión es fundamental ya que permitirá que luego se descredite rápidamente cualquier cosa que ella diga porque está “loca”. En un contexto donde la locura es tomada como chisme y entretenimiento, que María Elena esté caracterizada así hace que la audiencia no la trate como a los otros personajes, ya que no solo está ligada a la irracionalidad, sino que también al humor. Ergo, María Elena se transforma en un simple entretenimiento cuyo discurso y agencia termina siendo pasado por alto, dejando solo al discurso del hombre como el válido y racional que merece atención.

#### **4.3 María Elena la irrazonable.**

En esencia, la inestabilidad y clara enfermedad mental de María Elena tiene tres funciones claves: entretener a la audiencia, acallarla para menospreciar sus reclamos y discursos como irracionales e ilógicos, y, para poder así, enaltecer el discurso masculino. Durante su estadía en lo de Juan Antonio, María Elena cuenta que ella también era una artista, y que Juan Antonio le robó su estética y visión artística, y que le debe toda su carrera. Más adelante en el filme, cuando Vicky va al estudio de Juan Antonio, ella piensa que todos los cuadros son de él, mas hay varios de María Elena. Esta escena demuestra que sus estilos son sumamente similares y que lo que había dicho María Elena posiblemente era cierto, sin embargo, debido a su locura y manía, el espectador no confía en ella y sí en Juan Antonio. Su estado mental no solo lleva a que se la etiquete como frágil e inestable, sino que también como mentirosa. Ella también dice que Juan Antonio le tiró una silla a la cara y que fue violenta con ella, empero el filme en ningún momento muestra a Juan Antonio como alguien que podría llegar a ser peligroso. En cambio, se lo presenta como el hombre perfecto, el poético amante exótico ¿Por qué la audiencia no debe confiar en María Elena? En ningún momento se presenta que ella es mentirosa, pero, aun así, para poder seguir con la fantasía de la película y del gran Juan Antonio, María Elena debe sufrir esa etiqueta.

El personaje de Cruz es el resultado de un estereotipo negativo femenino que se encuentra en la cultura popular desde hace décadas: el de la ex novia loca. Es la pesadilla de cualquier hombre: Una mujer que no lo puede dejar atrás y superarlo, y así constantemente intenta sabotearle su vida y su felicidad. Este estereotipo está sumamente sementado en la cultura popular. De base, como explica Patricia Minilla Leyva, está la idea de que el comportamiento del hombre es la norma y que la mujer debe acomodarse a él de muchas formas: no solo sirviéndole, sino que también desapareciendo cuando le pide que ya no este. Películas como *Atracción Fatal*, *Obsessed*, *Swimfan*, *Sleeping with the Enemy*, *Vanilla Sky* y muchas más tienen en su narrativa una mujer que no puede dejar atrás a su ex pareja. Cómo vimos en el segundo capítulo, este estereotipo surge de la histórica concepción de que la locura y la histeria son naturalmente femeninas (Spratt, 2021). Más aun, a este personaje se le quita cualquier tipo de contexto para explicar su comportamiento. Esto invalida cualquier tipo de acción y termina definiendo que su comportamiento surge plenamente de su naturaleza errática e ilógica y no por algún motivo coherente.

El estereotipo de la ex novia loca, aunque esté presente en la cultura social imaginaria y mediática desde hace décadas, no se presenta en la vida real con tanta frecuencia. Estudios demuestran que las mujeres heterosexuales corren mucho más peligro de violencia de su ex pareja, que hombres heterosexuales (thehotline.org, n.d.) Ergo, este fantasioso estereotipo fue

creado por dos motivos. En primer lugar, funciona para demostrar cómo las mujeres deben comportarse presentando a la ex novia loca como una mujer indeseable e imposible de amar. Qué cosas deben o no hacer para poder conseguir el deseo de cualquier mujer: el hombre de sus sueños. María Elena se contrasta con Cristina, una joven lista para cualquier aventura a la que la lleve Juan Antonio. María Elena, en cambio, es firme y no tiene miedo de contradecirlo. Gracias a que el filme en ningún momento se da el lugar de explicar el comportamiento de María Elena o su pasado con Juan Antonio y si él también la maltrató o no, estas actitudes naturales y humanas son etiquetadas como histéricas. En segundo lugar, la etiqueta loca “es a la vez condenatoria y vaga, aprovechando los prejuicios preexistentes contra las emociones de las mujeres” (McDermott, 2018) Esta etiqueta lleva a que estas mujeres sean automáticamente estafadas de cualquier posibilidad de ser vistas como lógicas y racionales. El hombre, aunque comprobadamente más violento como vimos en el estudio del *National Domestic Violence Hotline* de EEUU, es juzgado como inocente. La mujer, la verdadera víctima, termina siendo la culpable. Ella es la perpetradora de la violencia y del abuso, aunque en la vida real se demuestre lo contrario. Esto permite acallarlas y desacreditar sus discursos, cualquier mujer que se queje o que denuncie a su ex pareja es porque tiene una obsesión y porque está loca.

El personaje de María Elena combina las típicas características del estereotipo de la ex loca; no deja a su ex pareja en paz, es violenta, ilógica e histérica; con las nociones de feminidad y locura de los dos mil. Es una mujer hermosa e inteligente, que evidentemente padece de enfermedades mentales, más sus intentos de suicidio y comportamientos extraños solo sirven para alimentar el ambiente cómico del filme. Un ejemplo es la crítica de Sam B. Girgus, un importante crítico de la revista *Cineaste*, del filme. Él escribió “la actuación cómica de Cruz es una de las mejores que vi, semeja a las de Carole Lombard” (Girgus, 2008) También la describe como “neurótica”, “frenética” y “manipuladora”. Al igual que en los *tabloids* del momento, mujeres que necesitan ayuda desesperadamente, son consideradas exageradas, perturbadas y, por sobre todo, no son tomadas en serio.

Resulta importante destacar que María Elena en un punto del filme comienza a comportarse de una forma más tradicionalmente femenina, sumisa, tranquila y complaciente, y esto es cuando vuelve a estar con Juan Antonio y tiene una vida doméstica estable, aunque no sea una pareja tradicional ya que están en una relación poliamorosa con Cristina. Aun así, esta relación sigue siendo comandada por el hombre, más específicamente por el *male gaze*. La relación de ellas dos responde al deseo escotofílico masculino que sexualiza al lesbianismo. Se podría argumentar que el personaje de Cristina está construido en torno al *male gaze* y al deseo masculino: persigue a un hombre, es dócil, hermosa, y alimenta a la fascinación

masculina de relaciones sexuales entre mujeres. Esta relación es exclusivamente el resultado del *male gaze* que no surge de un lado inclusivo y feminista ya que Cristina y María Elena están juntas nada más para poder estar con Juan Antonio. En ningún momento se presenta algún tipo de emoción o sentimiento entre ellas más allá del deseo físico sexual. En palabras del crítico Michael Szymanski “(...) esta perfecta relación bisexual se termina bastante rápido para Cristina, y como todas las cosas buenas, debe llegar a un final. Pero, es divertido verlo *voyeurísticamente* mientras tanto” (2010) Aquí, más que en ningún otro momento del filme, se presenta la escoptofilia de una forma clara y evidente.

Se observa que, a diferencia de los noventa, en los dos mil ya no se antagoniza la homosexualidad. En cambio, el lesbianismo se sexualiza para el placer del ojo masculino. Por ejemplo, en *Bajos instintos* los tres personajes no heterosexuales: Beth, Catherine y Roxy, son antagonizados en algún momento del filme. Beth oculta su pasado, se comprueba que Catherine es una asesina y Roxy intenta matar a Nick. En cambio, en *Vicky Cristina Barcelona* las mujeres tienen sexo entre ellas y esto no las categoriza como pervertidas, sino que complacientes al deseo del hombre de querer tenerlas a las dos.

El buen vínculo entre Cristina y María Elena tiene utilidad: permite la domesticidad y poder estar con el hombre de sus sueños. Eventualmente cuando Cristina decide terminar su relación con ellos dos, María Elena vuelve a caer en sus tendencias violentas y autodestructivas ya que perdió la estabilidad doméstica que era lo que le permitía estar con Juan Antonio. Hacia el final del filme, cuando María Elena les dispara a él y a Vicky bajo el grito de que ya no quiere vivir más, se ve aún más su necesidad intrínseca de estabilidad y de tener a Juan Antonio. La domesticidad doma a esta mujer que si no es un riesgo para la sociedad, pero más aún, para la libertad y el goce del hombre. Juan Antonio le dice a María Elena “Le he dedicado mi tiempo a tus fobias, a tus locuras, a tus mierdas. Eso afecta mi trabajo” (Allen, 2008, 01:22:26) Ella perturba todas las áreas de su vida.

Aun en el mundo del posfeminismo, una narrativa predominante sugiere que las mujeres siguen estando insatisfechas si no tienen un hombre, como se ve en esta película. Aun por cuantos logros o aptitudes tengan, la felicidad sigue siendo el producto del amor con un varón y la sumisión a él. Él es quien permite la sanidad mental de la mujer. Asimismo, que esta pérdida a su amor implica que su locura se despliega en su forma más pura con una sed de venganza que busca destruir y perturbar cualquier elemento de la vida del hombre. La ex novia o esposa loca responde, no solo a la creencia de que la locura es femenina, sino que también a la idea de que las mujeres son naturalmente dependientes del hombre. La naturaleza histérica de la mujer

debe ser controlada por la racionalidad y lógica masculina, generándole estabilidad e inhibiendo cualquier síntoma de locura que pueda tener.

Se ve claramente lo poco en serio qué es tomada María Elena en las críticas del momento que califican a la actuación de Penélope Cruz, quién luego ganó un premio de la Academia por su papel, como una gran actuación cómica. Roger Ebert, en su síntesis del filme, dice que “la tragedia es que ella [María Elena] y Juan Antonio siguen estando profundamente enamorados – pero no pueden vivir juntos sin que termine en violencia” (Ebert, 2008) Y la culpable de esto es María Elena. Como dice el autor Mike Szymanski, esto se debe a que es “peligrosamente salvaje e impredeciblemente loca, suicida y homicida, y sumamente confundida” (2010), o “loca (...) [y] neurótica” (Kimmel, 2008, p.1) como la define el crítico Daniel M. Kimmel. *The New York Times* también utilizó términos similares como “inestable” (Dargis, 2009) y “Loca” (Dargis, 2009) La crítica de *Vicky, Cristina, Barcelona* parece ser bastante homogénea a la hora de hablar del personaje de Cruz. La caracterización de este personaje empieza y termina en que es una mujer histérica y loca que no le permite la felicidad a su ex pareja. Aparte de su belleza, no tiene ninguna otra característica redimible. Este tipo de crítica sobre un personaje femenino refleja el discurso mediático y cultural entorno a las celebridades mujeres de la época. Los *tabloids* festejaban y criticaban la apariencia de mujeres jóvenes, famosas, y “locas”—hablaban de su estilo, vida amorosa y más. Estaban desinteresados en su inteligencia, logros académicos o creencias. Del mismo modo que celebraban su belleza, se burlaban de sus adicciones y enfermedades mentales o simplemente las utilizaban para atraer lectores, como se ve en la *figura 3* que aparece en la portada de un *tabloid* una foto de Mary-Kate Olsen con las palabras “¿Anoréxica de nuevo?!” para llamar la atención. La humillación pública generaba dinero y chisme, el público estaba más interesado en buenos temas de conversación que en apreciar sus avances y éxitos, sin importar que repercusión podría tener en el individuo. Existe una resonancia entre esta cultura de fascinación y el humor de *Vicky, Cristina, Barcelona*, en particular cuando se habla de María Elena: una mujer que empuja la narrativa, pero no tiene ninguna cualidad redimible más allá de su habilidad de interrumpir la vida de Juan Antonio, generar conflicto y drama con su “locura”; aunque se nombra que es inteligente y una gran artista, estas dos cualidades se borran y pasan a segundo plano al lado del espectáculo de su locura. El espectador está interesado en drama, conflicto y risas, y María Elena es el vehículo para ese entretenimiento.

A modo de resumen, el contexto de los dos mil en EEUU permite analizar a *Vicky Cristina Barcelona* en profundidad considerando la popularidad del chisme, el mito del

posfeminismo y el uso de la narrativa de enfermedades mentales como entretenimiento. *Vicky, Cristina, Barcelona* cuenta la historia de tres mujeres persiguiendo al mismo hombre y parte de la creencia de que el deseo y objetivo final femenino es estar con un hombre. Esta premisa podría ser un chisme de un *tabloid*. La línea narrativa de Vicky solamente gira entorno a que no sabe qué hacer con sus sentimientos por Juan Antonio, Cristina no sabe qué hacer con su vida, pero sabe que tiene que ser a la par de una pareja romántica, y María Elena pierde su sanidad mental gracias a su ex esposo. Los personajes femeninos en *Vicky, Cristina, Barcelona* necesitan a los personajes masculinos para poder impulsar su trama.

María Elena comparte características con las *it girls* del momento: es hermosa, magnética y seductora a la par de ser inestable e histérica. Su deplorable salud mental no es tomada en serio, es simplemente parte del *performance* cómico de Cruz en vez de una demostración de lo peligroso que es tomar a la ligera problemas semejantes ya que puede llevar a intentos de suicidio u homicidio. María Elena termina siendo un personaje unidimensional que la audiencia automáticamente asocia con el tropo de la ex loca. Hay una tergiversación intencional en la narrativa que le quita cualquier tipo de justificación a las acciones de María Elena ya que el espectador solo es presentado con el lado de la historia de Juan Antonio y nunca el de ella. Encapsularla en este estereotipo le quita cualquier tipo de respetabilidad y de posibilidad de entendimiento.

A diferencia del peligro de la seducción femenina que se vio en los noventa, en esta década se presenta que el hombre es quien debe tener cuidado con su propio poder de seducción. Todas están en búsqueda del amor heterosexual y uno nunca sabe cómo pueden llevar a comportarse, son erráticas e impredecibles. La mujer histérica en los dos mil surge de la creencia de la utopía del posfeminismo. Esto acalla y le quita el valor de queja y de palabra a las mujeres que tienen algo que decir o de quejarse. Se invalida la experiencia femenina ya que cualquier demanda es automáticamente etiquetada como irreverente o producto de su locura. María Elena termina siendo una adaptación del estereotipo sexista y sobre uso de la ex esposa/novia loca, y solamente alimenta al discurso masculino de que las mujeres se comportan mejor en el ámbito doméstico y que siempre bordean la histeria.

## **Capítulo 5: El feminismo y la contestación conservadora (2010-2020).**

*“¿Sabes qué es gracioso?, nunca dicen que no, sin importar quienes son, sin importar cuanto amen a su familia. Ustedes son todos iguales”-Knock Knock (Roth, 2015, 01:31:14)*

*“Debo estar loca” -  
Unsane (Soderbergh, 2018, 00:52:21)*

### **5.1 La cuarta ola feminista, el internet y la ultra derecha.**

La última sección de la investigación analizará dos filmes: *Knock Knock* (2015) de Eli Roth y *Unsane* (2018) de Steven Soderbergh. Principalmente, esto se debe a que en la década de los dos mil diez hubo una puja notable entre el movimiento feminista y el conservadurismo en Estados Unidos. En esta década cambió el paradigma de lo que significaba ser feminista: de una posición político social controversial, a una etiqueta popular y reconocida por la sociedad como algo común y no polémico. Debido al internet y a los medios, el feminismo se transformó en un movimiento y una etiqueta familiar y celebrada por muchos. Empero, a causa de este gran avance, un grupo de personas conservadoras comenzaron a cuestionar estos cambios, y temían que lleve a la extinción de la masculinidad y de la moral cristiana. Esto causó una fuerte contestación del movimiento conservador y de derecha que se evidenció en la elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos en el 2016. Él era un autoproclamado anti feminista<sup>6</sup> que usó para su campana el slogan “Make America Great Again” (en español: hacer a América buena de nuevo), el mismo slogan que utilizó Ronald Reagan en los ochentas aludiendo a sus ideas conservadoras y cristianas. En este capítulo ponemos dos películas, *Knock Knock* y *Unsane*, en dialogo en un contexto de confrontación dos movimientos populares y fuertes que se enfrentaban en la esfera política, cultural y social. La primera de estas presenta la tensión evidente entre la visibilidad creciente del feminismo contra las ideologías más conservadoras, se representa la locura en el cuerpo de dos mujeres supuestamente feministas, destructoras y caóticas que tienen una vendetta contra todo el sexo masculino. *Unsane*, en su parte, ilustra cómo es para una mujer vivir en un sistema opresor y prepotente presentando a la locura como un resultado de tener que vivir esta realidad.

Primero se analizará la cuarta ola feminista y el surgimiento del conservadurismo en la década de los dos mil diez. Cómo se presentó esta confrontación en el internet, en la política y

---

<sup>6</sup> Vease: Kenny, C. (29 de enero, 2018) *Trump: I Wouldn't Say I'm a Feminist*. CNN. <https://edition.cnn.com/2018/01/28/politics/president-trump-not-feminist-piers-morgan-interview/index.html>



en el ámbito socio cultural. Luego se analizará la trama de *Knock Knock*, que cuenta la historia de Evan (Keanu Reeves), un hombre de familia que tras tener relaciones sexuales con dos mujeres indefensas que él trata de ayudar, Bel (Ana de Armas) y Génesis (Lorenza Izzo), se ve secuestrado y torturado por ellas dos y obligado a sufrir las consecuencias por sus acciones. Se verá como el filme busca que el espectador simpatice con Evan utilizando el *male gaze* y presentándolo como un hombre indefenso y bueno. Será seguido por un análisis de sus dos personajes femeninos que representan la locura como un resultado de la ideología feminista y críticas de la época que condenan su comportamiento denominándolas como monstruos mientras que Evan es absuelto de ningún tipo de pecado. Posteriormente, se analizará la trama de *Unsane* que cuenta la historia de Sawyer Valentini (Claire Foy) una mujer que es recluida en un centro psiquiátrico contra su voluntad donde trabaja su acosador (Joshua Leonard), y qué herramientas usa para construir la sensación de encierro y opresión que sufre Sawyer. Después se verá como el filme funciona como metáfora del mundo contemporáneo patriarcal y como Sawyer eventualmente cae a la locura debido a ser víctima de ese sistema. Subsiguientemente, se expondrán críticas del filme que reconocen el mensaje detrás y que celebran la puesta en pantalla de la realidad a la que se enfrentan las mujeres, esto demuestra el amplio alcance del feminismo que logró respuestas positivas en la audiencia hacia el mensaje de la película. Finalmente, se compararán los dos filmes ilustrando como *Knock Knock* antagoniza al feminismo como un movimiento histérico, destructor y “anti hombre”, mientras que *Unsane* representa al patriarcado como una fuerza impotente y opresora, y la importancia de escuchar a las mujeres en un mundo que constantemente las acalla.

Los dos mil diez fueron caracterizados por sus avances tecnológicos, revueltas sociales y nuevas políticas globales. Fue una década donde las mujeres lucharon en las calles, en las oficinas de poder, y en muchos otros ámbitos sociales. El resurgimiento del movimiento feminista en los dos mil diez se puede atribuir a que refleja el clima inestable del final de la década anterior. Luego de la crisis económica del 2008, muchos trabajadores salieron a las calles pidiendo reformas laborales, beneficios de desempleo y más. Un estudio de la organización Brookings demostró que entre el 2008 y el 2011 la cantidad de protestas sociales subieron más de 500 por año.<sup>7</sup> En este contexto de demostraciones en las calles donde la gente quería ser oída, resurgió el feminismo. La popularidad del internet y la posibilidad de

---

<sup>7</sup> Vease: Iancochivichina, E. Burger, M. Witte, C. (29 de enero, 2020) Why Are People Protesting? Brookings. <https://www.brookings.edu/blog/future-development/2020/01/29/why-are-people-protesting/>

anonimidad, permitía que muchas mujeres compartan sus experiencias con abuso y acoso sexual, entre otras. Lentamente, el feminismo y la etiqueta feminista comenzó a ser utilizada por muchas mujeres. Comenzaron a haber demostraciones en las redes y en persona como el movimiento #YesAllWomen<sup>8</sup> y los *Slut Walks*<sup>9</sup>. De este modo, la cuarta ola feminista apareció en la escena pública luego de haber estado desaparecida por unos cuantos años.

Esta ola está caracterizada por su interseccionalidad y diversidad. Busca eliminar la sumisión sistemática de las mujeres, la objetivación y sexualización femenina, entre otros problemas. Lo que más la destaca de las olas pasadas es el uso de la tecnología. Esto permitió que se creara una base informada, popular y reactiva en las redes y, consecuentemente, en las calles (Cochrane, 2013) Un motivo de lucha importante fue el desmantelamiento de los estereotipos y estigmas negativos de mujeres.

En gran parte, el feminismo avanzó mucho en los dos mil diez visibilizando problemas que las mujeres se enfrentaban regularmente y creando consenso en la sociedad de que deberían ser tratadas con más respetos con los mismos parámetros del hombre. Por ejemplo, los métodos anticonceptivos, que previamente eran considerados impropios porque implicaba ver al sexo como un acto de placer y hedonismo y no de amor y procreación como lo decía la moral cristiana, pasaron a tener un apoyo del 92% de la población americana, de los cuales 71% creían que deberían ser proveídos por los seguros médicos (Marcotte, 2019). Por primera vez en la historia, la gran mayoría de los estadounidenses estaban a favor de no solo el bienestar femenino, sino que también había un consenso social a favor de que tengan una vida sexual activa y protegida. La marcha del ocho de marzo, el día de la mujer, en el 2017 fue posiblemente la demostración política más grande de la historia de Estados Unidos (Marcotte, 2019) La masividad de esta demostración y su expansión por todo el territorio estadounidense pone en manifiesto como el movimiento feminista pasó a ser una ideología popular. Previamente, catalogarse como feminista implicaba una postura política controversial y radical. Empero, en la década de los dos mil diez, apoyar esta ideología era común y se veía en muchos estratos sociales y estados.

---

<sup>8</sup> Una frase que se viralizó por Twitter en respuesta a un tiroteo llevado a cabo por un hombre que decía que odiaba a las mujeres. Para más información, vease: Sederholm, J. (24 de mayo, 2014) #YesAllWomen: Twitter Responds to Isla Vista Shooting Tragedy. NBC News. <https://www.nbcnews.com/storyline/isla-vista-rampage/yesallwomen-twitter-responds-isla-vista-shooting-tragedy-n114146>

<sup>9</sup> Fueron serie de marchas en distintas partes del mundo en el 2011 que denunciaban la violencia física y sexual contra las mujeres. Para más información, vease: Valenti, J. (3 de junio, 2011) SlutWalks and the Future of Feminism. The Washington Post. [https://www.washingtonpost.com/opinions/slutwalks-and-the-future-of-feminism/2011/06/01/AGjB9LIH\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/slutwalks-and-the-future-of-feminism/2011/06/01/AGjB9LIH_story.html)

El movimiento #MeToo de finales de la década, donde se denunciaban públicamente actos de acoso y abuso sexuales para terminar con la llamada “cultura de la violación”, fue sumamente exitoso haciendo que hombres con gran poder sean responsabilizados de sus acciones. El movimiento llevó a una ola de denuncias por acoso y abuso sexual para visibilizar este problema y hacer que los perpetradores tomen responsabilidad por sus acciones. Ejecutivos poderosos de Hollywood, celebridades importantes y políticos como Harvey Weinstein, Louie C.K. y once senadores distintos fueron denunciados y obligados a resignar de sus cargos. Por muchos el #MeToo es considerado “uno de los avances más definitorios e impactantes para la equidad de género en todo el mundo con respecto a la violencia sexual” (Nguyen, 2019). No obstante, se podría argumentar que el mayor logro del feminismo de los 2010 fue transformar el movimiento en un fenómeno popular. Pasó a ser una ideología conocida y renombrada, abalada por celebridades tanto femeninas como masculinas, y a estar siempre en el centro del debate político nacional e internacional. Por ejemplo, en la entrega de premios de la asociación de prensa extranjera de Hollywood, más comúnmente llamada *Golden Globes*, en el 2018, la gran mayoría de las celebridades fueron vestidos de negro en solidaridad al movimiento #MeToo, para que aparezca aún más en los medios y en modo de protesta.

Sin embargo, la cuarta ola feminista no solo no resolvió todos los problemas del pasado, sino que también se enfrentó a una fuerte contestación negativa que reaccionaba contra los nuevos paradigmas culturales y de género. Veían al movimiento feminista como un ataque directo a la masculinidad, a la tradición y a los valores clásicos norteamericanos. La escritora ganadora del premio Pulitzer Susan Fauldi argumenta que

“la contestación antifeminista no ha sido desencadenada por efectivamente lograr igualdad entre hombres y mujeres, sino por la creencia de que ellas podrían llegar a lograrlo. Es un ataque preventivo que detiene a las mujeres mucho antes de que logren sus objetivos” (2009, p.324)

Las reacciones a este movimiento tomaron varias formas. El internet fue un gran lugar para el surgimiento de grupos antifeministas y del llamado “movimiento de hombres”. Comenzaron a surgir los *incels*, esta es una etiqueta que utilizan algunos hombres que significa *involuntary celibates*, célibes involuntarios. Ellos son miembros de una subcultura de internet que dicen que se ven imposibilitados de estar en relaciones con mujeres, aunque las quieran, llevando a un profundo odio contra ellas. Se comenzó a crear un discurso misógino y anti mujer en foros como 4chan, 8chan y Reddit que buscaban reestablecer los valores conservadores y la sumisión femenina. Muchos de ellos encontraron consuelo en movimientos de ultra derecha y de

nacionalismo blanco. Sucesos que ocurrieron en las redes como el *gamergate*<sup>10</sup> y el denominado *fappening*<sup>11</sup> cristalizan lo populares que se habían vuelto esas creencias misóginas en las redes.

Del mismo modo que se creó esta cultura de internet, el mundo político comenzó a reaccionar de su propia forma. Empezaron a surgir gobiernos populistas de derecha con una agenda conservadora netamente anti feminista. Previamente al #MeToo y a la marcha del día de la mujer, la elección del republicano Donald Trump en el 2016 demostró que el anti feminismo también era una fuerza masiva. Un hombre que abiertamente decía que no era feminista, y acusado varias veces de abuso sexual, fue electo presidente de los Estados Unidos. Aunque su contrincante demócrata Hillary Clinton recibió más votos, la victoria en el colegio electoral de Trump llevó a que los republicanos tengan control sobre la Casa blanca, el senado y la corte suprema. Como lo describe la periodista política Amanda Macotte, “las feministas estaban ganando la guerra de ideas, pero perdiendo en los pasillos de poder, donde ideas de la era de ‘Mad Men’, como que las mujeres deberían ser dóciles y serviles, seguían existiendo” (2019) Los hombres sentían que estaban perdiendo su masculinidad y que la cultura se estaba feminizando, ergo, ellos observaban a Trump como una figura salvadora que los representaba y que iba a poder calmar a las “feministas locas” (Molloy, 2019)

Fauldi explica que estas reacciones al movimiento son el resultado de que muchos hombres tenían miedo. En psicología existe la llamada “teoría de la masculinidad precaria”, esta supone que el estatus de un hombre en la sociedad contemporánea es algo que debe ser ganado y que puede ser fácilmente perdido. La masculinidad se transforma en una especie de *token* que los hombres deben ganar, y si ellos no cumplen con los estándares sociales masculinos, esta fácilmente puede ser quitada. “el temor de perder el estatus lleva a que hombres muestren constantemente su masculinidad y rechacen cualquier cosa percibida como femenina” (Molloy, 2019) Subsecuentemente, la amenaza de la pérdida de su masculinidad se transforma en un gran motivador político que lleva a un rechazo sistemático del movimiento feminista. El poder sobre la mujer es la clave para la masculinidad, y verlas triunfar genera incertidumbre.

---

<sup>10</sup> El *gamergate* fue un boicot masivo de derecha que buscaba acosar a mujeres que buscaban hacer el mundo de los videojuegos más inclusivo y feminista. Para más información, leer el siguiente artículo de The Washington Post: <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/10/14/the-only-guide-to-gamergate-you-will-ever-need-to-read/>

<sup>11</sup> En agosto del 2014, un usuario anónimo publicó fotos personales de celebridades, la mayoría mujeres, desnudas en 4Chan, que consiguió ilegalmente. Para más información, leer el siguiente artículo de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2014/09/03/technology/trove-of-nude-photos-sparks-debate-over-online-behavior.html>

El temor se ve en como el movimiento #MeToo fue categorizado por varios opositores como una caza de brujas. Al denominarlo como tal, se lo percibe como un movimiento violento, impredecible y, por, sobre todo, injustificado. En el 2018, en el auge del #MeToo, la mayoría de los votantes republicanos consideraban que las mujeres que se quejaban por acoso generaban más problemas que soluciones (Marcotte, 2019). Se cambian de roles las víctimas y los victimarios. El anfitrión de Fox News Geraldo Rivera decía que el movimiento llevó a que los hombres tengan terror de estar solos con una mujer ya que cualquier movimiento suyo puede ser considerado inapropiado (Marcotte, 2019). En el centro de estos argumentos se ve la idea de que la mujer es irracional, que pueden tomar cualquier acto o movimiento como acoso, ilustrándolas como exageradas. Más aun, también estaba la noción de que las mujeres hacían estas acusaciones para buscar fama y dinero, entonces se aprovechaban de cualquier situación que pueda ser utilizada para lograr esos fines. Consecuentemente, esto lleva a que no se crean las historias de sobrevivientes de episodios de abuso y acoso y que el #MeToo sea rápidamente desestimado y menospreciado.

La autora feminista y especializada en asuntos de género Kathy Caprino propone cinco motivos para explicar el odio al feminismo: la creencia de que puede llevar a un gran cambio en las relaciones sociales, que va a dismantelar tradiciones históricas y los roles de género establecidos, el convencimiento de que las mujeres quieren controlar el mundo y que los hombres van a perder todo su poder y, por último, la creencia de que las feministas son mujeres enojadas y sumamente violentas (Caprino, 2017) Estos motivos, nuevamente, encapsulan una sensación de miedo e incertidumbre dentro de los antifeministas. Tucker Carlson, un presentador famoso de Fox News, dijo que el patriarcado ya no existe, que las mujeres ganaron y los hombres perdieron (Molloy, 2019) Ideas como estas, junto a los términos popularmente usados como *gender war*, la guerra de los géneros; la guerra de la izquierda contra el hombre; cacería de brujas (McElroy, 2015) y más esparcen y divulgan la noción de que el feminismo no busca la igualdad, sino que busca destrucción y la muerte al hombre. La mujer feminista termina siendo conceptualizada como violenta, rencorosa y demente.

Debido a que los dos mil diez tiene presente de un modo activo y ferviente tanto el movimiento feminista como el antifeminista, se analizarán dos películas. Al hacer esto, daremos cuenta de tanto los logros de la cuarta ola como los nuevos discursos que se oponían al movimiento. Aunque en las tres décadas anteriores a esta, estas dos corrientes ideológicas también estaban presentes, solamente en los dos mil diez las feministas consiguieron suficiente apoyo como para luchar contra las ideologías que solían ser irrefutablemente las dominantes.

## **5.2 Knock Knock: Los peligros del feminismo.**

El primer filme a analizar será *Knock Knock*, un thriller del 2015 del director Eli Roth que es una readaptación de *Death Game*, una película de 1977. *Knock Knock* permite entender la contestación negativa hacia el feminismo presentando a la locura en el cuerpo de dos mujeres crueles que buscan venganza contra el género masculino, causando caos y arruinando su vida y su familia.

Desde su comienzo es evidente que el filme está construido para que la audiencia simpatice con Evan, el protagonista varón, para perdonarlo por sus acciones infieles y para luego sentir un odio más profundo hacia las dos mujeres locas que buscan arruinarle la vida. La película comienza con tomas aéreas de los suburbios de Los Ángeles. Los colores están fuertemente saturados y las casas y calles están en perfecto estado, parece casi surreal. En una de estas casas vive. Nuestra introducción al personaje es en la cama con su esposa Karen y justo antes de que comiencen a tener relaciones sexuales los interrumpen sus dos hijos para desearle feliz día del padre a Evan. Tanto la dulce y divertida interacción con los hijos, el interior de su hogar y su vecindario presentan a la familia de Evan como la ideal. Su casa está llena de retratos familiares, limpia y ordenada, es la vida doméstica en su forma más perfecta. Una vez que los hijos se van de su pieza, Evan quiere retomar en lo que estaban antes, pero ella le dice que no porque los chicos ya están despiertos, aquí nos enteramos que no tienen sexo hace tres semanas. Karen es escultora, y tiene una gran exposición la semana que viene. Su casa está llena de sus obras de arte.

La introducción de Bel y Génesis remite a la fantasía masculina de dos mujeres hermosas e indefensas que necesitan de un hombre y hace que el espectador simpatice con Evan y su atracción hacia ellas. Aprovechando el fin de semana largo, Karen se va con los hijos a la playa y Evan se queda en su casa ya que está atrasado con su trabajo. Esa noche hay una gran tormenta. Evan se desconcierta al escuchar que alguien toca la puerta. Él aquí conoce a Génesis y a Bel que le dicen que sus celulares no funcionan y que le dieron la dirección equivocada al taxi, le preguntan a Evan si podrían usar su teléfono para pedir un taxi. Ambas son mujeres atractivas y jóvenes, tienen poca ropa y están empapadas por la tormenta. Evan las deja entrar, les da batas para que se pongan mientras que pone su ropa en la secadora y les pide un Uber que llegará en 45 minutos. Los tres proceden a tener una larga conversación donde Evan les cuenta de su familia y del trabajo de su esposa. Bel y Génesis le cuentan que son azafatas. Varias veces durante la conversación las dos mujeres se le acercan a Evan y lo tocan y él, visiblemente incomodo, se aleja de ellas. Más aun, ellas le hablan muy abiertamente sobre su vida sexual. Le cuentan que le gustan los hombres más grandes, hacer tríos y que no creen en

la monogamia. Bel le dice: “cuando yo estoy con un hombre quiero que tenga la mejor experiencia de su vida, no hay reglas, nada está fuera de límites” (Roth, 2015, 00:30:20) Aunque Evan sigue incomodo, cada vez se entrega más a la situación y les termina diciendo “tengo que confesar que no suele ser tan emocionante por aquí” (Roth, 2015, 00:33:38) Evan ve que el Uber está llegando y va a agarrar la ropa de ellas de la secadora, pero luego no las encuentra. Entra al baño y allí están las dos desnudas diciéndole que quieren tener relaciones con él. Él les dice “no puedo hacer esto, estoy felizmente casado” (00:36:15) aunque termina sucumbiendo a la situación y proceden a tener sexo los tres.

Rápidamente el sueño masculino de estar con dos mujeres jóvenes y hermosas se desvanece y se evidencia como una fachada de dos mujeres caóticas que buscan arruinarle la vida a Evan, lo manipulan tanto a él como al espectador para generar aún más rencor hacia ellas. Él se despierta al otro día y escucha a Bel y Génesis riéndose. Las encuentra en la cocina donde ensuciaron y desordenaron todo. Él les pide que por favor se vayan a cambiar y que las lleva a su casa, ellas lo ignoran y siguen con lo suyo. Evan va a recibir un llamado de su esposa y al volver las encuentra pintando dibujos fálicos en la escultura que Karen presentaba esa semana. Evan, furioso, les dice que va a llamar a la policía, pero Génesis le dice que no le conviene hacer eso ya que ellas en realidad son menores de edad y que lo pueden denunciar por violación de menores. Eventualmente, Evan, cansado de los desastres que están haciendo, decide llamar a la policía, pero Génesis le cuelga el teléfono y le pide que las lleven a su casa. Evan vuelve, ordena su hogar y logra limpiar la escultura exitosamente. El final de este primer encuentro sirve para que la audiencia no anticipe lo que luego esta por suceder. Asimismo, el espectador, que simpatizó con Evan y que entendió su tentación, se alegra que pueda sacarse a esas dos mujeres de encima. De este modo, cuando ellas vuelvan más violentas y vengativas que nunca, el espectador va a tenerles un odio aún más profundo y tenerle más pena a Evan, dejando mal paradas a las mujeres, pero bien al hombre, aunque él es quien fue infiel.

El segundo encuentro de Evan con Génesis y Bel lo ilustra a él como un pobre hombre que hizo un error que cualquier hombre hubiese hecho, y a ellas como monstruos resentidos y malintencionados que alimenta la idea de las feministas violentas y el hombre inocente que está siendo castigado injustamente. Esa noche, mientras trabaja, Evan escucha algo rompiéndose. En el medio del living encuentra un retrato familiar roto tirado en el piso, cuando se agacha a agarrarlo, aparece Génesis detrás de él y lo golpea en la nuca y se desmaya. Evan se despierta atado a una cama y comienza a gritar “soy una buena persona, hice un error” (Roth, 2015, 54:52) Las dos mujeres proceden a atormentarlo y abusarlo. Evan accede a tener sexo con Bel para que no llamen a Karen. Bel procede a violarlo mientras que Génesis los filma. La

noche continua con Bel y Génesis torturando física, sexual y mentalmente a Evan. Lo atan a una silla y le hacen jugar un juego de preguntas y respuestas llamado “¿Quién quiere ser pedófilo?” haciendo referencia al juego televisivo “¿Quién quiere ser millonario?”, donde le cuestionan su moral y lo obligan a reflexionar sobre lo que hizo. Evan las insulta diciéndole que son “ambas jodidas perras locas” (Roth, 2015, 1:03:02) cuestionando su sanidad y la racionalidad de sus acciones. Génesis le muestra una foto de su familia y le dice “¿en serio los amas Evan? (...) tu familia son víctimas de tu sórdido y desagradable comportamiento pervertido” (Roth, 2015, 0:15:23) A lo que Evan, desesperado les grita “que se supone que tenía que hacer (...) era *free pizza*” (Roth, 2015, 1:16:10) el término *free pizza*, pizza gratis, es una metáfora popular que refiere a situaciones a las que uno nunca se niega porque no suceden seguido, como que a uno le ofrezcan una pizza gratis. Al usar este término, Evan implica que esta era una oportunidad única, que no la podía dejarla pasar. Continúa diciéndoles: “Yo trate de ayudarlas, yo soy un buen hombre, soy un buen padre” (Roth, 2015, 1:16:60) El espectador esta de acuerdo con Evan. El filme se encargó de construirlo como el arquetipo de un buen hombre que hizo un error: es un buen padre de familia, que quiere a sus hijos y se enfoca en su trabajo, haber estado con Bel y Génesis le hubiese sucedido a cualquier hombre. Nuevamente, la audiencia está de acuerdo y siente pena y lastima por él, y al ver la falta de simpatía de las dos mujeres, su aversión hacia ellas crece aún más.

El final del filme remite a la idea de que el feminismo es una cacería contra los hombres al revelar las intenciones de Bel y Génesis. Ellas proceden a destrozarle la casa y a romper todas las esculturas de su esposa. Hacen un pozo en el jardín y lo entierran a Evan dejándole solo la cabeza sobre la tierra. Aquí, ellas le admiten que esta no es la primera vez que hacen esto. Génesis le dice “Sabes que es gracioso, nunca dicen que no, sin importar quienes son, sin importar cuanto amen a su familia. Ustedes son todos iguales” (Roth, 2015, 01:31:14) Le confiesan que en realidad sí son mayor de edad, y le suben a su Facebook el video de él teniendo relaciones con Bel. La película termina cuando vuelven Karen con sus hijos y observan que su casa está destruida. Finalmente, Bel y Génesis ganaron, destruyendo una familia feliz y unida. El final sirve como reflejo de la sociedad, donde la tradición y la unidad familiar se ve atacada por el movimiento feminista que busca vengarse contra todo el género masculino.

### **5.3 Las vengativas Bel y Génesis**

*Knock Knock* podría haber sido un filme que tratara sobre la moralidad y la consecuencia de las acciones de uno, mas el filme hace que el espectador simpatice con Evan y desprecie a Bel y Génesis por tentarlo hasta el extremo de ceder. Evan, en definitiva, no solo es la víctima,



sino que termina siendo plasmado como inocente ya que ningún hombre se hubiese negado a esa oportunidad. La apariencia y los comentarios de Bel y Génesis sobre el sexo parecen sacadas directamente de una fantasía masculina y de la mujer ideal según el *male gaze*. Semejando típicas narrativas de películas pornográficas, dos mujeres jóvenes, hermosas y sexualmente liberadas aparecen de la nada en su hogar y le ruegan por sexo. Evan, desde el momento cero es presentado como un buen sujeto, y aunque podría ser acusado como amoral e infiel, es ilustrado como la víctima. El espectador termina pensando “¿Cómo les iba a decir que no a Bel y Génesis?”, está viviendo el sueño del hombre y no podía dejar pasar esta oportunidad. Fue una acción egoísta y quizás un error, pero no es una mala persona porque cualquiera lo hubiera hecho. Suzanne Venker es una presentadora de radio y autora antifeminista de libros como “la guerra contra los hombres” y “La otra cara del feminismo”. Ella escribió en el 2017 para Fox News

“los hombres son más simples que las mujeres (...) si les das lo necesario, tu esposo va a ser cualquier cosa por vos (...) lo que digo es que los hombres tienden a seguir a la mujer. Las acciones de tu marido generalmente son reacciones” (Venker, 2017)

Este tipo de ideas excusan el comportamiento de Evan y, más aun, lo justifican. Él solamente accedió a los avances sexuales de Bel y Génesis porque su esposa no le estaba proveyendo sexo, una de las necesidades básicas de los hombres según Venker. Este tipo de ideas y creencias, aunque se hacen llamar pro hombre, en realidad termina simplificando a los varones a básicas criaturas hedonistas. Se intenta culpar a la mujer por empujarlo a su límite sexual, pero en vez se retrata al hombre como débil y fácilmente manipulable.

El filme no introduce ningún tipo de explicación por el comportamiento de Bel y Génesis, alimentando el estereotipo de que las feministas solamente dictan sus acciones por su odio a los hombres y su deseo de verlos sufrir, y causando más aversión hacia ellas. En la película original, *Death Game*, una de las dos mujeres fue violada por su padre. Su comportamiento se justifica porque nace de un trauma que le generó un odio por los hombres. En cambio, en *Knock Knock*, Bel y Génesis no tienen ningún tipo de trasfondo o explicación para su comportamiento y se las termina representando como seres violentos enloquecidas por el poder y la supremacía femenina. El filme toma la idea popular de que las feministas son violentas y crea estos dos personajes, que se creen justicieras, que le destruyen la vida a un inocente hombre y a su familia. Ellas hicieron esto varias veces y pretenden seguir haciéndolo para castigar a más hombres. Asimismo, estos personajes no tienen ningún tipo de desarrollo y, ya que mienten, no se sabe realmente nada de ellas. De este modo, el espectador puede plasmar cualquier

imagen e idea que quiera sobre ellas. Más aun, al no dar trasfondo o contexto por su sed de venganza, su accionar termina siendo explicado por su supuesta agenda feminista vengadora que ve a todos los hombres como deshonestos y malvados. Estos dos personajes afectan profundamente al feminismo ya que, en vez de mostrar que la ideología de este movimiento es la igualdad entre el hombre y la mujer, se modifica a que buscan destruir la vida de los hombres. En síntesis, esta historia termina siendo dañina en tres sentidos: primero, se simplifica al hombre a seres manipulables y carnales; segundo, se justifica su accionar gracias a su “simpleza” emocional; tercero, presenta al feminismo como un movimiento vengativo, voraz y destructor.

Las críticas de la época no cuestionan el accionar de Evan y sí el de Bel y Génesis exonerándolo a él de cualquier mala acción y condenándolas de resentidas y locas a ellas demostrando una simpatía por el hombre y un rechazo por dos mujeres que aluden al feminismo. Christy Lemire, crítica de *Rogerebert.com*, escribe que este es un filme de terror que se diferencia a los anteriores del director. Roth antes buscaba aterrorizar con violencia e imágenes perturbadores, pero ahora, escribe Lemire, “busca perturbarnos en un nivel mayor: quiere golpearnos donde vivimos, literalmente” (2015) En vez de ser un filme que trata con responsabilidades morales y éticas, en vez, se la interpreta como una película de intrusos, un sub género del terror, transformando fácilmente a Bel y Génesis en los monstruos que invaden. Mike McCahill, crítico de *The Guardian*, las describe como “seductoras que cambian de forma” (2015), en inglés el utiliza el término *shape-shifting* que hace referencia a aquellas criaturas sobrenaturales que pueden transformarse físicamente en otras personas o animales. Nuevamente, se las demoniza al punto de definir las como villanas con habilidades sobrehumanas. De un modo similar, Chuck Bowen para *Slantmagazine.com*, las define como “sociópatas” (2015) quitándole cualquier tipo de justificación lógica por su accionar al definir las como enfermas mentales. Se observa como la violencia es considerada una parte central de la locura femenina, y que el movimiento feminista, liderada por estos pensamientos hostiles e irracional, puede llevar a una injustificada destrucción del hombre.

*Knock Knock* se alimenta de las nociones antifeministas de la época. Construye a Bel y Génesis de una forma precaria y sumamente limitada que hace que el espectador termine perdonando y estando del lado de Evan, quien las define como “perras locas” (Roth, 2015, 00:59:03) La histeria femenina se presenta ligada al feminismo. A un feminismo alimentado por ideas misóginas que hace parecer al movimiento como violento y anti hombre. Estas nociones sedimentan y exparsen ideas negativas del movimiento quitándole apoyo social y presentando a los hombres como víctimas de esta ideología destructora y feroz.

La concepción de la locura femenina en los dos mil, como se presenta en *Knock Knock*, vuelve a las nociones de los ochentas y noventas. A diferencia de los dos mil que servía como entretenimiento y comedia, vuelve a ser parte del género de terror y suspenso. Nuevamente la locura femenina se presenta en personajes que encapsulan ansiedades de patriarcales del avance y la emancipación de las mujeres. Como en los ochentas se temía a las mujeres que no se adaptaban a la vida doméstica y en los noventas a las mujeres con poder y astucia. En los dos mil diez le temen alcance y popularidad del feminismo que le quita el poder a los hombres y los persigue.

#### **5.4 *Unsane*: ilustrando la experiencia femenina.**

*Unsane*, a diferencia de *Knock Knock*, presenta a la locura femenina como el resultado de vivir en una sociedad opresiva y sexista; en este sentido, en vez de presentar el feminismo como una causa o síntoma de irracionalidad, lo presenta como el resultado lógico del maltrato sistemático a la mujer. Pone el foco en un sistema que acalla e ignora a la mujer, y destaca como el hombre triunfa dentro de este sistema.

En *Unsane* el *male gaze* se utiliza no para presentar el deseo masculino en escena, sino que se presenta literalmente la mirada de un hombre, posicionando la cámara en los ojos de un espectador, antagonizando el deseo escopofílico de observar a las mujeres como perturbador. Desde el comienzo del filme se intenta que el espectador simpatice con Sawyer, la protagonista, una sobreviviente de acoso. Para lograr esto desde el principio, se presenta la perspectiva de su acosador generando una sensación inquietante e incómoda, esto genera empatía hacia ella y verifica su experiencia de acoso. El filme comienza con una toma desde el punto de vista de un hombre caminando por el bosque y escuchamos su voz. “Nunca supe lo que significaba estar vivo antes de verte a vos” (Soderbergh, 2018, 00:01:30) Presentar la escopofilia y el *male gaze* de una forma tan visceral y frontal permite comprender el episodio de acoso de Sawyer, y que el espectador simpatice y que este de su lado desde el comienzo del filme. En añadidura, luego aparecen los títulos frente a una toma de la protagonista, Sawyer, caminando que está filmada entre las plantas desde la perspectiva de alguien que la está espiando. La introducción del filme hasta los créditos utiliza el *male gaze* como una herramienta para lograr dos cosas. En primer lugar, para representar lo que le sucedió a Sawyer que tenía un acosador que la perseguía y no la dejaba en paz, como luego nos enteraremos. En segundo lugar, plasma en pantalla lo que la audiencia está haciendo en este momento: observar. Como decía Laura Mulvey, el espectador observa y mira películas en búsqueda de placer. Soderbergh al comenzar la película con una toma de primera persona en el cuerpo de alguien que dice explícitamente

que disfruta de observar (como se ve en la cita anterior), le demuestra a la audiencia de que él está al tanto de que, en parte, observan esta película con ojos escoptofilicos que buscan ver imágenes que alimenten sus fantasías. Al poner en el mismo plano la mirada de la audiencia con la mirada de un acosador perturbador, la audiencia va a intentar separarse de ese personaje y de no ser identificado con él, y comenzarán a ver la película con ojos más críticos y reflexivos en vez de solo escoptofilicos. La película luego es filmada desde la perspectiva de una 3era persona.

La introducción de Sawyer la muestra como una mujer inteligente y capaz, pero con un pasado oscuro que la sigue persiguiendo. La primera vez que la escuchamos hablar es teniendo una discusión con un cliente por el teléfono. Se demuestra que es una mujer firme e inteligente que sabe hacer su trabajo. Luego, ella tiene una llamada con su madre, donde nos enteramos que Sawyer se mudó de un estado del otro lado de Estados Unidos repentinamente. Aunque ella no le cuenta a su madre lo de su acosador, luego nos enteramos que esa mudanza fue para poder empezar de cero y vivir una vida menos paranoica. Esa noche tiene una cita con un hombre que conoció por internet y después de tomar un trago en un bar lo invita a su casa. Comienzan a besarse, pero Sawyer rápidamente se aleja de él y se encierra en el baño asustada y tiene un ataque de pánico. El espectador rápidamente aprende, en la siguiente escena, que esa reacción se debe a tener un trauma porque ella solía tener un acosador antes de mudarse porque busca en Google algún grupo de apoyo para víctimas de acoso. Encuentra un hospital llamado *Highland Creek Behavioral Center* y tiene una reunión con una psicóloga. Allí, Sawyer le admite que por culpa de este acosador ella se mudó de estado, de trabajo, cambió su número de teléfono y tuvo pensamientos suicidas. Tras firmar unos papeles que ella pensaba que tenían que ver con futuros encuentros con la psicóloga, Sawyer se entera que en realidad eran para ser admitida al hospital por 24 horas. Desesperada, ella pide un llamado telefónico y llama a la policía para decirles que la estaban manteniendo ahí contra su voluntad, a lo que la enfermera le responde que ellos ya están acostumbrados a esos llamados. Pensando que son solo 24 horas, Sawyer se entrega y pasa la noche allí.

La locura femenina se introduce como una herramienta que utiliza el hospital para desacreditar cualquier tipo de reclamo o queja que tenga y las primeras horas en el hospital ilustran como Sawyer ha sido relegada de cualquier tipo de agencia y voz. Todos los pacientes, todas personas de color y mujeres, duermen en el mismo cuarto. Su vecina de cama, Violet, es hostil con ella y le muestra que tiene una faca escondida en sus pantalones. Sawyer comienza a desesperarse y confunde a uno de los doctores con su acosador y lo golpea. Observamos como estar en una situación desconcertante e incierta hace que Sawyer recuerde su pasado.

Esta instancia de violencia hace que extiendan su estadía por siete días. Al otro día, un paciente llamado Nate le dice que él le cree que no está loca pero que este hospital va a intentar mantenerla acá la mayor cantidad de tiempo posible hasta que su aseguradora medica no les pueda pagar más. Le dice que la única forma de salir de acá rápido es si se comporta bien, sino la van a seguir deteniendo. Esa noche Sawyer va a que le den sus pastillas y ve que el médico que se las da es su acosador. Le grita que tiene una orden de restricción y que se debe alejar, que su nombre real es David Strine no George Shaw como dice en su uniforme. Comienza a gritar, pero tanto los otros pacientes como los médicos piensan que está loca y diciendo cosas irreverentes, consecuentemente, los enfermeros la agarran y la atan a su cama. Gracias al comienzo del filme y la introducción positiva de Sawyer, la audiencia cree que ella está diciendo la verdad y que no está loca. Se evidencia que la etiqueta de locura sirve exclusivamente para despojarla de su potestad y para que no haga alboroto. El espectador siente pena por ella y teme por su vida al estar encerrada con su acosador. Al otro día Sawyer habla con el doctor a cargo del hospital y les dice “ustedes deberían estar protegiéndome” (Soderbergh, 2018, 00:38:18) Esta interacción profundiza los pensamientos de la audiencia que compadece a Sawyer que, aunque intentó buscar ayuda y dejar atrás su pasado, justo quienes deberían estar ayudándola, son quienes la ignoran y la ponen en peligro.

La presencia de la locura en el filme comienza a aparecer más a medida que Sawyer se sigue viendo obligada a vivir bajo una institución que la descuenta y enaltece y celebra a su acosador. El filme continúa mostrando como Sawyer intenta que la escuchen mientras que David, bajo el nombre de George, la sigue acosando presentando la realidad de una mujer en un mundo que no confía en su palabra ni en su racionalidad. En una escena, mientras que David le está dando su medicamento a Sawyer le muestra, sin que nadie de alrededor lo vea, una carta dedicada a la mamá de Sawyer que él robo de su casa, demostrándole a la audiencia nuevamente que Sawyer tiene razón. Después de gritar y decir que lo alejen de ella, nuevamente nadie la escucha, y la obligan a tomar su dosis de medicamentos. Empero, David le preparó una dosis más fuerte que la hace alucinar. Sawyer comienza a dudar de su propia sanidad ya que nadie la escucha ni la toma en serio, le dice a Nate “debo estar loca” (Soderbergh, 2018, 00:52:21) Ella termina sucumbiendo a su entorno y a creerle que en efecto está demente demostrando lo manipuladoras que son las fuerzas del hospital y lo dañinas que pueden ser para la salud mental y su dignidad.

El tercer acto del filme se encarga de mostrar que quien realmente está loco es David pero que, como el sistema confía en la racionalidad del hombre y no en el de la mujer, Sawyer sufre esta etiqueta. Luego de ver varias interacciones de Sawyer con Nate, David comienza a

ponerse celoso y lo termina torturando y matando. Sawyer encuentra una foto de Nate muerto bajo de su almohada y comienza a gritar y a pedir ayuda, los doctores la sedan. Ella despierta en un cuarto azul y entra David. Él le dice que sigue adentro del hospital pero que piensan que ya fue dada de alta. Quiere estar con ella y que la quiere proteger. “Sawyer te he visto. Te vi en tu trabajo, te vi con tus amigos. Vos no estas feliz” (Soderbergh, 2018, 01:10:58) David no solo está obsesionado con observar a su víctima, sino que al hacer esto, la idealiza y pretender conocerla y comprenderla. Sawyer le dice que no la conoce y que él tiene una idea de cómo es ella que está mal. Cuando le cuenta de ella, David parece angustiarse y decirle que él sabe que está mintiendo, que ella no puede ser así. Sawyer le pregunta si es virgen, y cuando él dice que sí, ella le dice que no se siente cómoda siendo la primera chica con la que él está y la convence a que tenga relaciones enfrente de ella con alguien. David baja a Violet al sótano, y antes de lograr violarla, Sawyer agarra la faca que tenía escondida en su pantalón y se la clava en el cuello a David. Ella sale corriendo y observa por la ventana del cuarto como David mata a Violet desnucándola. Tras correr y lograr salir del hospital, David aparece nuevamente detrás de Sawyer y le pega con un barrote de hierro en la nuca. Sawyer despierta en el baúl de un auto al lado de una bolsa, al abrirla ve que es el cuerpo de su madre. Ella le quita el collar de cruz que siempre usaba, logra abrir el baúl y salta. Comienza a correr por el bosque y luego de una pelea con David, Sawyer logra apuñalarle la cruz en el ojo y cortarle la garganta matándolo.

La última escena del filme sucede seis meses después de lo ocurrido. Sawyer está comiendo con una amiga del trabajo y ve a David sentado en una mesa. Ella agarra un cuchillo y se acerca lentamente y cuando esta por acuchillarlo ella se da cuenta que no es él. Se va corriendo el restaurant y termina la película insinuando que, después de todo lo sucedido, si se volvió loca. Así pues, *Unsane* ilustra lo peligrosa que es la realidad de las mujeres en un mundo que no confía en ella, las acalla y las trata de histéricas, ya que estos sucesos pueden ser tan traumáticos que realmente desembocan en la locura.

### **5.5 Sawyer, la víctima.**

*Highland Creek* es una institución opresora y funciona como metáfora del mundo patriarcal y sexista que oprime a las mujeres. Sus pacientes son personas de color y mujeres, individuos históricamente oprimidos. El filme presenta la historia de Sawyer a modo de sinécdoque: expone el sexismo sistemático de la contemporaneidad que acalla a las mujeres y alza a los varones. Aunque la historia de Sawyer es altamente particular, esta sirve, a modo de hipérbole, para mostrar la realidad a que las mujeres se afrontaban en un mundo que las considera irracionales e histéricas y como esto puede llevar a un final trágico. Se pone en

manifiesto esto cuando se vuelve evidente que David Strine no sería competencia para Sawyer Valentini en un mundo justo. El crítico de cine Scott Wilson argumenta que, sin la falta de balance de poder en nuestra sociedad, él nunca podría haberla torturado tanto tiempo. Su poder y éxito no surgen de su propia inteligencia y plan, sino que es el resultado de que los demás no escuchan a Sawyer cuando pide ayuda y explica su situación. Cuando se encuentran en el cuarto azul, donde no hay fuerzas externas, Sawyer rápidamente logra engañar a David haciéndole traer a Violet para poder usar su faca.

“David es un personaje patético y solitario que se aferra a Sawyer cuando ella le presta la más mínima atención; Sawyer es una mujer firme y decidida con una inteligencia más que suficiente para superar a su secuestrador” (Wilson, 2019)

Antes de que ella llegue al hospital, el filme se encarga de mostrar lo capaz que es Sawyer para poder hacer que el espectador esté aún más al tanto de las fuerzas opresoras y sexistas en el hospital.

El típico discurso de la racionalidad del hombre contra la irracionalidad de la mujer se presenta claramente con el trato hacia David y hacia Sawyer dentro del hospital. Bajo el patriarcado, las mujeres son consideradas locas e histéricas del mismo modo que Sawyer es ignorada cuando insiste en su cordura. En cambio, “George” es visto como un gran profesional, digno y de confianza que es eventualmente felicitado por su trabajo. Esta red de apoyo es lo que utiliza y le permite a David seguir persiguiendo y acosando a su víctima.

El encarcelamiento de Sawyer es paulatino y metodológico, haciendo que ella termine dudando de su propia sanidad y se entregue a la institución tiránica. Mientras tanto, el espectador es testigo de que ella en realidad no está mintiendo y es una víctima del sistema. Lentamente, su estadía se estira cada vez más a la par de su docilidad y confianza en sí misma. Cuanto más tiempo pasa allí más se entrega y comienza a pensar que quizás, en realidad, sí está loca. Lo que le hacen a Sawyer se llama *gaslight*. “*Gaslighting* es una forma de manipulación psicológica en el que una persona o un grupo de personas le plantan dudas a un individuo particular o grupo, haciéndoles cuestionar su memoria, percepción y juicios” (William Alston; 2021, p.1) Dana William Alston escribe en su libro “I’m Not Crazy: the History and Development of the American Gaslight Film” que este tema estuvo históricamente presente en el cine. Generalmente, la víctima del *gaslighting* es una persona que está aislada y vulnerables.

“las mujeres son víctimas frecuentes, y los perpetradores son con frecuencia hombres. Parte de esto se debe a que parte de la manipulación emocional se basa en la internalización de las normas sexistas por parte de la víctima” (William Alston, 2021, p.2)

Las mujeres, viviendo en una sociedad patriarcal, naturalmente internalizan nociones misóginas. El *gaslighting* es efectivo cuando le hace creer a la otra persona cosas que podrían llegar a ocurrir. A Sawyer el hospital le hace *gaslighting* y ella termina dudando su cordura gracias a la histórica noción de que las mujeres pueden ser irracionales e histéricas. Sawyer no piensa esto porque ella misma es machista, sino porque es víctima de su entorno que la hizo creer que ella es susceptible a la locura. La audiencia siente pena y lastima por la protagonista ya que sabe que ella no está loca. Esto lleva a que reflexione sobre el filme y cuestione los tratos que sufrió Sawyer y como llega a su caída trágica.

Sawyer está atrapada física y mentalmente por estas fuerzas opresoras. Para poder transmitir aún más esta idea de encierro, el director tomo la decisión de usar un iPhone para filmar la película. La inusual relación de aspecto 1.56:1 genera una sensación de incomodidad en el espectador posicionándolo en una situación similar a la de Sawyer. Más aun, lo pequeña que es la cámara le permitió al cinematógrafo colocar la cámara muy cerca de la cara de Sawyer generando aún más la sensación de que ella está atrapada en una pequeña e incómoda caja.

*Unsane* pone en discusión el tropo de la mujer loca al demostrar que la locura femenina no es natural ni propia de las mujeres, sino que es el resultado del ambiente en el que habitan. El hospital y la historia de Sawyer es un ejemplo de las opresiones a las cuales las mujeres se pueden enfrentar y de la experiencia femenina en una coyuntura opresora y patriarcal. Sawyer es despojada de su agencia y esta es otorgada a David. Ella se vuelve indefensa contra sus ataques, no debido a las capacidades de David, sino porque él es respaldado por una institución que permite y reproduce las fuerzas del patriarcado. Su posición privilegiada de poder, hace que naturalmente todos confíen en él, más aún cuando es su palabra contra la de una mujer. Al mostrarla como una mujer capaz e inteligente en el comienzo, y luego al ver la facilidad que tuvo para ganarle a David cuando estaba capturada, lleva a que la audiencia identifique y reflexione sobre como el poder de David existía solo gracias a la misoginia que lo respaldaba. Todas las precauciones que el detective le recomienda a Sawyer explayan aún más en la idea de que este es un mundo de hombres. La mujer, la víctima, debe aprender a cuidarse en vez de que el hombre sea perseguido y responsabilizado. El final del filme, donde se da a entender que quizás ahora Sawyer sí está volviéndose loca, sirve para demostrar lo peligrosas, traumáticas y destructivas que pueden ser estas realidades para muchas mujeres.



Las críticas del momento presentan una reflexión sobre lo que se ve en pantalla y de la historia de Sawyer, interpretándola a ella como la víctima bajo una institución opresora. A diferencia de lo que se observó con las películas analizadas de las tres décadas pasadas donde el personaje femenino loco era desacreditado de racionalidad o tomado como entretenimiento, Sawyer sí es tomada en serio. Brian Tallerico para *Rogerebert.com* escribió que “hay un subtexto fascinante entretejido a través de *Unsane* sobre escuchar a las mujeres cuando te cuentan algo malo” (2018) Jess Joho, crítica de *Mashable.com*, dice

“en el clima actual, es difícil no leer a *Unsane* como una advertencia sobre el costo de la complicidad (...), de una cultura que no les cree a las mujeres y se rehúse a hacerse cargo de las repercusiones de su trauma” (2018)

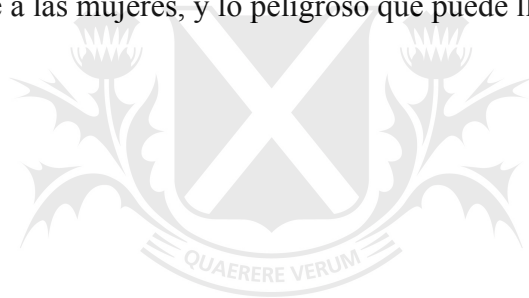
Esta crítica también discute el *gaze* que utiliza la película para poder representar a Sawyer no como un objeto para ser mirado, sino que como una mujer fuerte y capaz en un contexto que solo la tira para abajo y la cuestiona.

*Unsane* es un filme feminista escrito y dirigido por hombres que utilizan el *male gaze* no para representar deseos masculinos en pantalla, sino que para validar la experiencia femenina. Esto da cuenta del avance social de la década que le permitió a varones escuchar y reflexionar sobre la experiencia femenina y plasmarla en una película que la representa con mucho éxito. El comienzo del filme es fundamental porque utiliza el concepto del *male gaze*, en un sentido literal: el observador mira desde los ojos de un hombre. Que las primeras dos secuencias del filme, los créditos y la escena anterior, sean desde esta perspectiva genera una sensación perturbadora en el espectador que lo lleva a querer alejarse de ese sujeto escotofílico. Así, el espectador pasa a ser un observador activo cuestionando lo que ve en escena y reflexionando sobre su narrativa. A diferencia de los filmes analizados anteriormente, el *male gaze* no es utilizado para atraer a la audiencia, sino para causarle rechazo. Ideas de la cuarta ola feminista como la sistematización del sexismo, la ignorancia de las voces femeninas y las turbulencias del día a día también se observan en la película. *Unsane* introduce la narrativa de la locura femenina como el resultado de la sociedad en la que vive, no como algo inherente a su naturaleza.

### **5.6 Knock Knock y Unsane**

En la década del dos mil diez dos movimientos opuestos se enfrentaron en el plano político, económico, social y cultural. El movimiento y la ideología feminista pasó a ser popular y no una etiqueta controversial, esto generó una reacción social que llevó a un nuevo

movimiento conservador que se sentía atacado y bajo amenaza. *Knock Knock* y *Unsane* son evidencia de esta polarización en la sociedad y en la cultura. El primer filme utiliza la locura para alimentar y validar el miedo que sentían los hombres utilizando el género de terror y suspenso. Al plasmar la locura en dos mujeres supuestamente feministas, se busca invalidar el movimiento y hacerlo parecer extremo y desmedido. Las nociones sexistas de los dos mil que antagonizan a la locura femenina como una fuerza destructora que irrumpe en la vida del hombre siguieron vivas. Mas en los 2010, con la masividad del movimiento #MeToo y el cambio del feminismo de algo controversial a popular; surge una nueva narrativa que culpa la locura femenina en la coyuntura sexista que oprime y acalla a las mujeres. De este modo, *Unsane* da cuenta de la creencia histórica que liga a la mujer con la histeria, pero la muestra como el resultado de su ambiente, no como algo nato de su naturaleza. La historia de Sawyer funciona como sinécdoque de la experiencia femenina en un mundo patriarcal que engrandece a los hombres y prescinde a las mujeres, y lo peligroso que puede llegar a ser esto.



Universidad de  
**San Andrés**

## Conclusión

En palabras de la investigadora Eva- Marie Jacobsson “el mundo de fantasía que se presenta en pantalla es el producto de la sociedad y de sus leyes” (Jacobsson, 1999, p.11) A partir de nuestro estudio, podemos concluir que el estereotipo de la mujer histérica en el cine de Hollywood en la era del *blockbuster* es un reflejo de las creencias y nociones de género de la época en el cual el filme fue producido. Este estereotipo se transformó en una herramienta accesible para oprimir y acallar a las mujeres, tanto en la ficción como en la realidad. Las distintas interpretaciones y personificaciones de la locura femenina en los cinco filmes que fueron analizados demuestran una evolución en la concepción de la locura, el feminismo y el patriarcado en la sociedad y en el cine.

El primer capítulo funcionó para entender lo sedimentada que está la creencia de la histeria femenina en el occidente y en la cultura estadounidense. Se observó que la mujer ha estado ligada con la locura desde hace más de dos mil años. Con la popularidad del psicoanálisis esta noción pasó de la esfera medica científica a la cultural, donde pertenece hasta el día de hoy. La “histeria” nunca tuvo una clara definición o sintomatología, en cambio, era un término laxo que podía ser fácilmente utilizado para explicar comportamientos femeninos que iban en contra de lo que los hombres deseaban o que cuestionaban su autoridad. En añadidura, a las mujeres diagnosticadas con histeria, se les recomendaba una vida acorde a ideales patriarcales para curarlas como ser madres, estar en pareja con un hombre, una vida doméstica y más. El traslado a la esfera sociocultural de la noción de la histeria femenina también trajo consigo esta supuesta cura. Como se observó en *Atracción Fatal*, *Bajos instintos* y en *Vicky Cristina Barcelona*, Alex, Beth y María Elena dejaban sus comportamientos locos y perversos y se transformaban en las mujeres ideales para sus amantes hombres.

En síntesis, durante la historia, la mirada médica fue sinónimo de la mirada masculina, del *male gaze*. Esta mirada es la que definió qué cuerpos estaban enfermos y cuáles no. Del mismo modo que el *male gaze* en el cine guía al espectador por una narrativa sexista que glorifica al hombre y degrada a las mujeres, este *gaze* estuvo presente en la medicina para definir al hombre como racional e incorruptible y a la mujer como frágil e irracional. Este enaltecimiento del hombre le permitió tener el poder de definir qué es lo normal y qué es lo degenerado. Mientras que la mujer, al ser fácilmente determinada como loca, nunca tendrá la autoridad para ir en contra de nociones sexistas debido a su nata irracionalidad. Por consiguiente, el primer capítulo sirvió para comprender no solo lo presente que ha estado la

creencia de la mujer como ser histérico en la medicina y cultura occidental, sino que como las películas de Hollywood reflejan y representan la cultura e ideas sociales de su época.

El capítulo 2 presenta la locura femenina atada al discurso de la segunda ola feminista. En un contexto donde el conservadurismo y la moral cristiana estaba en su auge de popularidad, *Atracción fatal* cuenta la historia de cómo una familia americana ideal corre peligro a las manos de una mujer soltera, trabajadora y, por ende, loca. Este filme sirve como advertencia de lo peligrosa que pueden ser estas nuevas mujeres para la vida doméstica, la estabilidad y para el hombre.

*Atracción fatal* tiene un doble discurso. Por una parte, la idea de que todas las mujeres tienen la necesidad de estar con un hombre y ser madres, y que no tener esto puede llevarlas a una profunda tristeza que termina en locura e histeria. Junto con esta noción, la segunda idea detrás del filme pone en evidencia las ansiedades masculinas de la época frente al movimiento feminista que ven como una amenaza al poder y a la autoridad masculina. Se teme a esta mujer poderosa, soltera y trabajadora que tiene el poder de apropiarse y usar el *male gaze*. Más, al luego demostrar a Alex como irracional, violenta e ilógica, el espectador relaciona su estilo de vida que alude al feminismo con la locura y lo irracional.

Las películas de miedo presentan el orden y el contrato social de la época de su producción. Y demuestran que estos son frágiles y fácilmente permeables por los irruptores y monstruos que en cualquier momento pueden aparecer. Al inculcar este miedo, las películas de este género ayudan a reforzar el estatus quo al definir qué es lo santo y qué es lo demoníaco. La domesticidad clásica, la maternidad y paternidad corren peligro. En síntesis, *Atracción fatal* antagoniza y menosprecia al movimiento feminista como una ideología ilógica en el cuerpo de Alex Forrest, una mujer loca que solo la tranquiliza estar con un hombre.

El cambio de panorama laboral de los noventa trajo consigo una nueva concepción de como se veía la locura en la mujer. El capítulo tres evidencia que el avance de las mujeres al ámbito laboral y a roles de poder causaron miedo y ansiedades en muchos hombres. Esta desarticulación de la autoridad masculina llevó a que se comprenda la locura femenina como una sed por poder y por tener el *gaze*. En *Bajos instintos* estas ideas se observan claramente en el personaje de Catherine Trammel. Que sea una película del género *noir* implica una sensación turbia y oscura de que algo está mal. Eventualmente se evidencia que esa maldad latente es Catherine: una mujer con poder que no teme oponerse al hombre.

La locura de Catherine se asocia con la maldad y con lo mal intencionado porque viene en la forma de psicopatía. Ella mata a cualquiera que se imponga en su camino y sabe cómo manipular a los hombres apropiándose del *male gaze*. El indicio de su maldad es su

bisexualidad. La homosexualidad se antagoniza para no solo presentarla como una perversión, sino que también causa ansiedad haciendo que el espectador se pregunte si las mujeres ahora necesitan a los hombres. Con su nuevo poder y posición social, la mujer de los noventa confronta la autoridad masculina y *Bajos instintos* define a este avance como malévolo y psicopático.

A diferencia de las dos décadas anteriores, a los personajes femeninos locos no se les quita su agencia al plantearlas como monstruos de películas de terror y suspenso, sino que se las transforma en un chiste. En la década de los dos mil, en el auge de los *tabloids*, el entretenimiento estaba en el centro de la experiencia cultural estadounidense. Historias de mujeres locas o con ataques de nervios eran de las que más vendían y le llamaban la atención al espectador. La popularidad de estas narrativas se trasladó a la gran pantalla. María Elena en *Vicky Cristina Barcelona* no tienen ningún tipo de voz ni potestad porque no es tomada en serio. Como se evidenció en las críticas de la época, ella es meramente un personaje cómico, a pesar de que tener depresión e intentar suicidarse que no son asuntos de risa. El narrador masculino y Juan Antonio son las únicas dos voces que dictan la historia, su *male gaze* opta por callar a María Elena para que la audiencia no dude de su ex marido y sigan venerando al hombre como el astuto y como la víctima de una mujer violenta.

La locura de María Elena hace que nada de lo que ella diga sea tomado en serio por el espectador. Se le quita cualquier posibilidad de escucha y entendimiento porque desde el comienzo del filme las únicas voces en las que la audiencia confía son las masculinas que la definen a ella como loca. Esta falta de seriedad se agrava con su humorización. María Elena queda atrapada en un estereotipo que nunca le permitirá ser escuchada ni tomada en consideración.

El capítulo final presenta un cambio en la concepción de la locura femenina, sus implicancias y su origen biológico. En los dos mil diez, resurge el movimiento feminista con la cuarta ola y, gracias al internet y a las redes sociales, se vuelve popular. Una ideología que solía ser considerada controversial, pasó a la agenda política, social y cultural con gran estruendo. Películas como *Unsane* demuestran cómo se comenzó a cuestionar la experiencia femenina. La historia de Sawyer sirve para demostrar la vivencia de una mujer en un contexto que la descredita como irracional y que confía en el hombre a ciegas. La locura femenina se presenta no como un resultado de su naturaleza ni biología, sino como la consecuencia de vivir en un contexto que la oprime, le hace *gaslighting* y la deja en segundo plano.

Sin embargo, frente a este avance de la ideología feminista, surgió una fuerte contestación social de los sectores conservadores y de la derecha política. Ellos veían a este

movimiento como un ataque directo a la masculinidad y a los valores tradicionales cristianos. *Knock Knock* da cuenta de esta reacción y la utiliza para generar miedo y ansiedades en el espectador masculino. Este filme de suspenso tiene como villanas a dos mujeres con una agenda de venganza contra todos los hombres. El filme alude a la creencia de que el feminismo es un movimiento violento y hostil y presenta la locura en el cuerpo de dos mujeres que buscan destruirle la vida a los hombres. En consiguiente, *Knock Knock* presenta la locura como el resultado de adherirse a una ideología femenina, responsabilizando a la mujer por males sociales que desestructuran y corrompen familias felices, mientras que en *Unsane* la locura surge directamente del patriarcado y del hombre que corrompen la sanidad mental de las mujeres.

En conclusión, la locura e histeria femenina en el cine de Hollywood en la era *blockbuster* es una herramienta que sirve para enaltecer el discurso masculino y acallar al femenino en un intento de mantener su autoridad y el estatus quo. Desde los ochenta a los dos mil diez el personaje de la mujer loca muta y evoluciona para responder en concordancia a la ideología patriarcal de la época, sin embargo, se mantiene una constante: la irrupción en la vida del hombre. De este modo, la locura femenina se define en torno a si el comportamiento de respectiva mujer es malo o dañino para el hombre. Alex, Catherine, María Elena, Bel y Génesis, aunque difieran en su personalidad e intenciones, todas tienen como factor común que afectan negativamente la vida del hombre.

Al llamar a alguien loco, lo que podría ser dialogo o debate, se transforma en un ataque a la legitimidad del discurso y razón de la persona. La categorización de una mujer como histérica es un ataque directo a su potestad y, como históricamente se concibió que el hombre es quien tiene la razón y la lógica, ella fácilmente pierde la pelea porque se la descalifica rápidamente como insensata. De este modo, la normalidad y estabilidad se define como la sumisión al hombre por parte de la mujer. Más aún, al despojarla de racionalidad, la mujer pierde su cualidad humana y de persona. Se puede rápidamente objetivarla y usarla para el placer escotofílico del espectador, de los personajes masculinos y de la cámara.

La gran diferencia de *Unsane* con los otros filmes es que en ella la mujer es la víctima y el hombre el victimario. La locura femenina en todos los otros filmes antagoniza a la mujer y hacen que la audiencia apoye al hombre y que quiera ver a la mujer sufrir. Mientras que *Unsane* da vuelta este discurso, dando cuenta de los discursos feministas de la época que sedimentaban a la mujer como una víctima del patriarcado.

En definitiva, la hipótesis inicial de la investigación, que la representación de la histeria femenina en el cine de Hollywood evidencia los temores de la desarticulación del sistema patriarcal americano, es parcialmente correcta. Todos los filmes demuestran este temor salvo *Vicky, Cristina, Barcelona* que, en vez de buscar inculcar miedo en el espectador, busca simplemente desacreditar el discurso de María Elena usando el humor, y *Unsane* que tiene una perspectiva feminista sobre este fenómeno.

Este estudio permite visualizar los cambios, no solo en el estereotipo de la mujer histérica, sino que también en los roles de género y en la recepción del movimiento feminista desde los ochenta hasta los dos mil diez. Se observa una progresiva entrada al ámbito laboral y político de la mujer y, al final de este periodo una popularización del movimiento feminista.

A modo de síntesis, denominar a una mujer histérica en el cine de Hollywood en el periodo del *blockbuster* sirvió para comunicar uno de cuatro posibles mensajes. Primero, para delimitar la normalidad y sedimentar al estatus quo como en *Atracción fatal*. Segundo, como una advertencia del peligro que pueden significar estas mujeres como en *Bajos instintos*, *Knock Knock* y *Atracción fatal*. Tercero, para glorificar al hombre y eliminando la agencia femenina como en *Vicky Cristina Barcelona*. O finalmente, para criticar al patriarcado que oprime, acalla y menosprecia a las mujeres a tal punto que pueden perder su cordura, como en *Unsane*.

## **Bibliografía**

### **Películas**

- Allen, W. [Director] (2008) Vicky, Cristina, Barcelona [Película] The Weinstein Company; Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lyne, A. [Director] (1987) Atracción Fatal [Película] Paramount Pictures Studio.
- Roth, E. [Director] (2015) Knock Knock [Película] Camp Gray; Dragonfly.
- Soderbergh, S. [Director] (2018) Unsane [Película] New Regency Productions.
- Verhoeven, P. [Director] (1992) Bajos Instintos [Película] TriStar Pictures; StudioCanal; Carolco Pictures.

---

- Alston, D. W. (2021). *"I'm not crazy": the history and development of the American gaslight film* (Doctoral dissertation, Boston University).
- Aizenman, N. (9 de febrero, 2019) How To Demand A Medical Breakthrough: Lessons From The AIDS Fight. NPR. <https://www.npr.org/sections/health-shots/2019/02/09/689924838/how-to-demand-a-medical-breakthrough-lessons-from-the-aids-fight>
- Babener, L. (1992). Patriarchal Politics in Fatal Attraction. *Journal of Popular Culture*, 26(3), 25.
- Beasley, C., & Brook, H. (2019). The cultural politics of contemporary Hollywood film: Power, culture, and society. In *The cultural politics of contemporary Hollywood film*. Manchester University Press.
- Berkowitz, J. (11 de septiembre, 2021) *7 ways 9/11 influenced pop culture that you may have forgotten or never known about*. Fast Company. <https://www.fastcompany.com/90674387/7-ways-9-11-influenced-pop-culture-that-you-may-have-forgotten-or-never-known-about>
- Berland, E., & Wechter, M. (1992). Fatal/fetal attraction: Psychological aspects of imagining female identity in contemporary film. *Journal of Popular Culture*, 26(3), 35.
- Blair, I. (15 de marzo, 1992) *Stone's instincts. An actress bets her career on a controversial role*. Chicago Tribune. <http://proxy.library.nyu.edu/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fne>



wspapers%2Fstones-instincts-actress-bets-her-career-  
on%2Fdocview%2F283313762%2Fse-2%3Faccountid%3D12768

- Bleakley, M. (26 de noviembre, 2014) *The Tyranny of the Hysterical Woman*. The Untitled Magazine. <http://untitled-magazine.com/the-tyranny-of-the-hysterical-woman/>
- Bowen, C. (9 de octubre, 2015) *Review: Knock Knock*. Slant. <https://www.slantmagazine.com/film/knock-knock/>
- Braun, J. (2020). *Performing hysteria: Images and imaginations of hysteria* (p. 264). *Leuven University Press*.
- Caprino, K. (8 de marzo) *What is Feminism, And Why Do So Many Women And Men Hate It?* Forbes. <https://www.forbes.com/sites/kathycaprino/2017/03/08/what-is-feminism-and-why-do-so-many-women-and-men-hate-it/?sh=206ad4a57e8e>
- CAWP (s.f.) *Women Elected Officials by Positions*. Rutgers, Eagleton Institute of Politics. <https://cawpdata.rutgers.edu/women-elected-officials/position>
- CDC (2022) HIV and AIDS Timeline. Center for Disease Control and Prevention. <https://npin.cdc.gov/pages/hiv-and-aids-timeline>
- Cherry Bepsi (21 de enero, 2021) *The Unhinged White Woman Trope, Explained*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7z7fq82tz-U>
- Cochrane, K. (10 de diciembre, 2013) *The Fourth Wave of Feminism: meet the rebel women*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>.
- Cohen, R. (29 de junio, 2018) *What the 1990s Got Wrong*. New Republic. <https://newrepublic.com/article/149491/1990s-got-wrong>
- CrashCourse (13 de diciembre, 2013) *The Rise of Conservatism: Crash Course History #41*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OCrxD19DHA8>
- Creed, B. (2016). *Monstrous-Feminine*. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*.
- Daly, S. (29 de marzo, 2011) *Britney Spears, Teen Queen: Rolling Stone's 1999 Cover Story*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/britney-spears-teen-queen-rolling-stones-1999-cover-story-254871/>
- Daniel M Kimmel. (2008). *Once-great Allen comes up short with `Vicky*. *Telegram & Gazette, E3*.
- Dargis, M. (15 de agosto, 2009) *The Portrait of Two Ladies*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2008/08/15/movies/15barc.html>

- Day, E. (21 de febrero, 2018) *Fire Eating Lesbians and AIDS Activism in the 1990s San Francisco*. Oxford Reaserch Centre in the Humanities.  
<https://www.torch.ox.ac.uk/article/fire-eating-lesbians-and-aids-activism-in-1990s-san-francisco>
- Devereux, C. (2014). Hysteria, feminism, and gender revisited: The case of the second wave. *ESC: English Studies in Canada*, 40(1), 19-45.
- Dewey, C. (14 de agosto, 2014) *The Only Guide to Gamergate You Will Ever Need to Read*. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/10/14/the-only-guide-to-gamergate-you-will-ever-need-to-read/>
- Dowland, S. (2009). “Family Values” and the Formation of a Christian Right Agenda. *Church History*, 78(3), 606–631. <http://www.jstor.org/stable/20618754>
- Ebert, R. (14 de agosto, 2008) *The Arts and Intrigues of Love*. Roger Ebert.  
<https://www.rogerebert.com/reviews/vicky-cristina-barcelona-2008>
- Ebert, R. (18 de septiembre, 1987) *Fatal Attraction*. Rogerebert.com  
<https://www.rogerebert.com/reviews/fatal-attraction-1987>
- Ebert, R. (20 de marzo, 1992) *Basic Instinct*. Rogerebert.com  
<https://www.rogerebert.com/reviews/basic-instinct-1992>
- El Issa, E. (22 de julio, 2020) *Women and Credit Through the Decades: the 1990s*. Nerdwallet. <https://www.nerdwallet.com/article/credit-cards/women-credit-decades-90s>
- Elting, L. (20 de diciembre, 2019) *The 2010s: The Decade Women Fought Back*. Forbes.  
<https://www.forbes.com/sites/lizelting/2019/12/20/the-2010s-the-decade-women-fought-back/?sh=7d1a5dd221ad>
- Espach, A. (10 de marzo, 2017) *What It Really Means When You Call a Woman “Hysterical”*. Vogue. <https://www.vogue.com/article/trump-women-hysteria-and-history>
- Foner, E. (2016). *Give Me Liberty! An American History: One Volume*. WW Norton & Company.
- Foucault, Michel, & Utrilla, Juan José (2015). *Historia de la locura en la época clásica. I* / Michel Foucault ; Juan José Utrilla, traductor.
- Friedersdorf, C. (27 de enero, 2012) *What Americans Mean When They Say They’re Conservative*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2012/01/what-americans-mean-when-they-say-theyre-conservative/252099/>
- Fruth, B. (1999). *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Velvet Light Trap, 81-84.

- Gilman, S. L., Gilman, S. L., King, H., Porter, R., Rousseau, G. S., & Showalter, E. (1993). *Hysteria Beyond Freud*. Univ of California Press.
- Girgus. (2008). Film Reviews: "Vicky Cristina Barcelona" [Review of Film Reviews: "Vicky Cristina Barcelona"]. *Cineaste - America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 34(1), 55–57. Cineaste Publishers.
- Grady, C. (25 de marzo, 2021) *The Bubblegum Misogyny of 2000s Pop Culture*. Vox. <https://www.vox.com/culture/22350286/2000s-pop-culture-misogyny-britney-spears-janet-jackson-whitney-houston-monica-lewinsky>
- Gray, E. (26 de diciembre, 2019) *In The 2010s, Celebrity Feminism Got Trendy. Then Women Got Angry*. Huffpost. [https://www.huffpost.com/entry/celebrity-feminism-2010-taylor-swift\\_n\\_5dfbdc44e4b006dceaab16a7](https://www.huffpost.com/entry/celebrity-feminism-2010-taylor-swift_n_5dfbdc44e4b006dceaab16a7)
- Hatton, E., & Trautner, M. N. (2013). Images of powerful women in the age of ‘choice feminism’. *Journal of Gender Studies*, 22(1), 65-78.
- Heckmann, C. (17 de mayo, 2020) *What is New Hollywood? The Revolution of 1960s and ‘70s Hollywood*. Studio Binder. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-new-hollywood/>
- Hellerman, J. (8 de julio, 2021) *What Is the Neo-Noir Definition? And What are Some Essential Examples?* Nofilmschool.com <https://nofilmschool.com/neo-noir-definition-and-examples>
- Hewitt, P., & Bromley, S. (1992). Fatal Attraction: The sinister side of women's conflict about career and family. *Journal of Popular Culture*, 26(3), 17.
- Hibbs, T. S. (2011). Shows about Nothing: Nihilism in Popular Culture.
- History Editors (14 de junio, 2021) *AIDS Crisis Timeline*. History. <https://www.torch.ox.ac.uk/article/fire-eating-lesbians-and-aids-activism-in-1990s-san-francisco>
- History Editors (23 de agosto, 2018) *The 1980s*. History. <https://www.history.com/topics/1980s/1980s#:~:text=Often%20remembered%20for%20its%20materialism,careers%20of%20many%20iconic%20artists.>
- Hofmann, I. (1998). Deadly seductions: femme fatales in 90's film noir (*Doctoral dissertation*).
- Iancochivichina, E. Burger, M. Witte, C. (29 de enero, 2020) *Why Are People Protesting?* Brookings. <https://www.brookings.edu/blog/future-development/2020/01/29/why-are-people-protesting>
- Isaac, M. (2 de septiembre, 2014) *Nude Photos of Jennifer Lawrence Are Latest Front in Online Privacy Debate*. The New York Times.

<https://www.nytimes.com/2014/09/03/technology/trove-of-nude-photos-sparks-debate-over-online-behavior.html>

- Jacobsson, E. M. (1999) A Female Gaze? *KunglTekniska Högskolan*.
- Jerry Falwell Quotes. (n.d.). BrainyQuote.com. Retrieved July 1, 2022, from BrainyQuote.com Web site: [https://www.brainyquote.com/quotes/jerry\\_falwell\\_262061](https://www.brainyquote.com/quotes/jerry_falwell_262061)
- Johansson, S. (2008). GOSSIP, SPORT AND PRETTY GIRLS. *Journalism Practice*, 2(3), 402–413. <https://doi.org/10.1080/17512780802281131>
- Jordan, C. (2006). „Marketing ,Reality ‘to the World: Survivor, Post-Fordism, and Reality Television.“. *How real is reality TV? Essays on representation and truth*, 78-96.
- Kaplan, E. A. (2000). Feminism and film.
- Karlieva, Z. (21 de septiembre, 2021) *How Women Have Been Notoriously Humiliated and Scrutinised in 2000s media*. Medium. <https://medium.com/karlieva/how-women-have-been-notoriously-humiliated-and-scrutinised-in-2000s-media-b251c2454aa7>
- Langford, D. (2018). 4. THE AUTEUR RENAISSANCE, 1968–1980: A Culture of Rebellion. In V. Wexman (Ed.), *Directing* (pp. 92-109). Ithaca, NY: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813564319-006>
- Langford, D. (2018). THE AUTEUR RENAISSANCE, 1968–1980: A Culture of Rebellion. In V. Wexman (Ed.), *Directing* (pp. 92-109). Ithaca, NY: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813564319-006>
- Lemire, C. (9 de octubre, 2015) *Knock Knock*. Roger Ebert. <https://www.rogerebert.com/reviews/knock-knock-2015>
- LGBTQHistory (s.f.) LGBTW Rights Timeline in American History. LGBTQ History. <https://www.lgbtqhistory.org/lgbt-rights-timeline-in-american-history/>
- Marcotte, A. (14 de diciembre, 2019) *The 2010s in Feminism: Two Steps Forward and a Big Shove Back*. Salon. <https://www.salon.com/2019/12/14/the-2010s-in-feminism-two-steps-forward-and-a-big-shove-back/>
- Maslin, J. (18 de septiembre, 1987) *Film: ‘Fatal Attraction’ With Douglas and Close*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1987/09/18/movies/film-fatal-attraction-with-douglas-and-close.html>
- Maslin, J. (20 de marzo, 1992) *Review/Film; Sure, She May Be Mean, but Is She a Murderer?* The New York Times. <https://www.nytimes.com/1992/03/20/movies/review-film-sure-she-may-be-mean-but-is-she-a-murderer.html>
- Mason, D., & Przybylo, E. (2014). Hysteria manifest: Cultural lives of a great disorder. *ESC: English Studies in Canada*, 40(1), 1-18.

- McCahill, M. (27 de junio, 2015) *Knock Knock review- Keanu Reeves may not be all there*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/27/knock-knock-review-keanu-reeves-may-not-be-all-there>
- McCarthy, N. (7 de noviembre, 2018) *Record Number of Women Win House Seats*. Statista. <https://www.statista.com/chart/16017/the-total-number-of-women-elected-to-the-house-of-representatives/>
- McDermott, R. (7 de agosto, 2018) *How the Trope of the 'Crazy Ex-Girlfriend' protects abusive men*. Image. <https://www.image.ie/editorial/trope-crazy-ex-girlfriend-protects-abusive-men-125052>
- McElroy, W. (13 de agosto, 2015) *Gender Issues Impacted by Masculinists*. Fox News. <https://www.foxnews.com/story/gender-issues-impacted-by-masculinists>
- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255–264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- Medved, M. (3 de febrero, 1988) *Hollywood Gets in the Family Way*. Wall Street Journal. Eastern Edition.
- Moi, T. (1981). Representation of patriarchy: Sexuality and epistemology in Freud's Dora. *Feminist Review*, 9(1), 60-74.
- Molloy, P. (23 de enero, 2019) *The Social Science Explaining why Fox News Wants You to Believe Masculinity is Under Threat*. Media Matters. <https://www.mediamatters.org/tucker-carlson/social-science-explaining-why-fox-news-wants-you-believe-masculinity-under-threat>
- Mosurinjoh, S (26 de marzo, 2012) *Maxim's "Cure A Feminist" Spreads the Sexism Even Farther Than It Dared To Hope*. BitchMedia. <https://www.bitchmedia.org/post/maxims-cure-a-feminist-sexism-magazine-feminism-sexuality>
- Mull, A. (27 de diciembre, 2019) *The 2000s never ended*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2019/12/america-still-living-2000s/604174/>
- Mulvey. (1989). *Visual and other pleasures* / Laura Mulvey. Indiana University Press.
- National Domestic Violence Hotline (s.f.) *Domestic Violence Statistics*. National Domestic Violence Hotline. <https://www.thehotline.org/stakeholders/domestic-violence-statistics/#:~:text=On%20average%2C%20more%20than%201,in%20the%20last%20year%20alone.>
- Neroni, H. (2012). *The violent woman: Femininity, narrative, and violence in contemporary American cinema*. SUNY Press.
- Nguyen, L. (1 de diciembre, 2019) *The Decade in Review: Looking Back on the Feminist Evolution and Revolution of the 2010s*. The Guardian.

<https://ucsdguardian.org/2019/12/01/decade-review-looking-back-feminist-evolution-revolution-2010s/>

- Oliver. (2020) Percentage of Women Working as Film Directors, Producers Hasn't Budged Much in 20 Years, Report Says. USA Today.  
<https://www.usatoday.com/story/entertainment/movies/2020/12/08/report-percent-women-directors-producers-barely-moved-20-years/6488293002/>
- Raftery, B. (7 de julio, 2021) *Unpunished Evil: When Neo-noirs Took Over the '90s*. The Ringer <https://www.theringer.com/movies/2021/7/7/22565971/nineties-neo-noir-film-history-usual-suspects-basic-instinct>
- Perkins, T. E. (2018). Rethinking stereotypes. In *Ideology and cultural production* (pp. 135-159). Routledge.
- Pichler, S. (2006). Roe contra Wade-antecedentes e impacto. *Planned Parenthood*.
- PRB (1 de febrero, 2001) Record Number of women in the U.S. Labor Force. PRB.  
<https://www.prb.org/resources/record-number-of-women-in-the-u-s-labor-force/>
- Ruel, E., & Campbell, R. T. (2006). Homophobia and HIV/AIDS: Attitude change in the face of an epidemic. *Social Forces*, 84(4), 2167-2178.
- Ruel, E., & Campbell, R. T. (2006). Homophobia and HIV/AIDS: Attitude Change in the Face of an Epidemic. *Social Forces*, 84(4), 2167–2178.  
<http://www.jstor.org/stable/3844494>
- *s.a* (23 de diciembre, 2019) *A look back at the 2010s: A Decade of Voices and Choices*. United Nations Population Fund. <https://www.unfpa.org/news/look-back-2010s-decade-voices-and-choices>
- Sauers, J. (23 de abril, 2012) *On Calling Women 'Crazy'*. Jezebel.  
<https://jezebel.com/on-calling-women-crazy-5903793>
- Saylor Academy (2012) *Understanding Media and Culture: An introduction to Mass Communication*. Saylor Academy. [https://saylordotorg.github.io/text\\_understanding-media-and-culture-an-introduction-to-mass-communication/index.html](https://saylordotorg.github.io/text_understanding-media-and-culture-an-introduction-to-mass-communication/index.html)
- Sherwin, M. (2008) Deconstructing the Male Gaze. Masochism, Female Spectatorship, and the Femme Ftale in Fatal Attraction, Body of evidence, and Basic Instinct. *Journal of Popular Film & Television*. 174-181.
- Sherwin, M. (2008). Deconstructing the male: Masochism, female spectatorship, and the femme fatale in fatal attraction, body of evidence, and basic instinct. *Journal of Popular Film and Television*, 35(4), 174-182.

- Showalter, E. (1993). On hysterical narrative. *Narrative*, 1(1), 24-35.
- Szymanski. (2010). Vicky Cristina Barcelona. *Journal of Bisexuality*, 10(1-2), 166–167. <https://doi.org/10.1080/15299711003609815>
- Tallerico, B. (23 de marzo, 2018) *Unsane*. Roger Ebert. <https://www.rogerebert.com/reviews/unsane-2018>
- Taramontana, M.K. (18 de septiembre, 2020) ¿Por qué los hombres siguen explicándoles cosas a las mujeres? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2020/09/18/espanol/cultura/machoexplicacion-mansplaining.html>
- The Living Room Candidate (2022) 1988 Bush vs. Dukakis. The Living Room Candidate. <http://www.livingroomcandidate.org/commercials/1988/familychildren>
- The Take (28 de octubre, 2021) *The “Crazy” Ex-Girlfriend- A Manufactured Trope*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ghb1igsQUFY>
- The Take. (23 de Abril, 2020) The "Crazy" Woman Trope, Explained [Video]. Youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=7h02CxTkACU>
- The Take. (7 de Abril, 2020) The Femme Fatale Trope, Explained [Video]. Youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=XjAKd-Lfmt0>
- Thompson, J. (1992). From Diversion to Fatal Attraction: The transformation of a morality play into a Hollywood hit. *Journal of Popular Culture*, 26(3), 5.
- Thompson, J. (1998). The psycho-femme: Identity norm violations and the interactional dynamics of assignment. *Deviant Behavior*, 19(3), 207–226. <https://doi.org/10.1080/01639625.1998.9968086>
- Tong (2012). Gender Roles. *Encyclopedia of Applied Ethics (Second Edition)*, Academic Press, 399-406. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-373932-2.00307-0>.
- TvTropes (s.f.) *The Blockbuster Age of Hollywood*. TvTropes. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheBlockbusterAgeOfHollywood>
- United States. Bureau of the Census. (1980). A Statistical Portrait of Women in the United States, 1978 (No. 100). US Department of Commerce, Bureau of the Census.
- Van Winkle, E. (11 de marzo, 2021) *How Pop Culture Built and Destroyed Women’s Careers in the Early 2000s*. The Pioneer Press. <https://thepioneerpress.org/5302/artsandentertainment/how-pop-culture-built-and-destroyed-womens-career-in-the-early-2000s/>

- Van Wormer, K. (2008). Anti-feminist backlash and violence against women worldwide. *Social Work & Society*, 6(2), 324-337.
- Venker, S. (10 de febrero, 2017) *Society is Creating a New Crop of Alpha Women Who are Unable to Love*. Fox News. <https://www.foxnews.com/opinion/society-is-creating-a-new-crop-of-alpha-women-who-are-unable-to-love>
- Von Reynolds, S. (13 de octubre, 2016) *Exploring How Female Hysteria is Presented on Film*. I-D. [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/a3vw5j/exploring-how-female-hysteria-is-presented-on-film](https://i-d.vice.com/en_uk/article/a3vw5j/exploring-how-female-hysteria-is-presented-on-film)
- Walby. (1989). Theorising Patriarchy. *Sociology (Oxford)*, 23(2), 213–234. <https://doi.org/10.1177/0038038589023002004>
- Weinraub, B. (1992) Basic Instinct’s Sex and Violence Sparks Debate. *The Globe and Mail*.
- Wildermuth, M. E. (2014). The 1990s—the Complexity of Gender in the Clinton Era. In *Gender, Science Fiction Television, and the American Security State* (pp. 135-177). Palgrave Macmillan, New York.
- Williams. (2009). *Marxismo y literatura / Raymond Williams ; [traductor, Guillermo David]*. (1a ed.). Las Cuarenta.
- Willis, S. (1997). High Contrast. In *High Contrast*. Duke University Press.
- Wilson. S. (5 de noviembre, 2019) *Steven Soderbergh’s Unsane Gives Form to Society’s Systemic Sexism*. Seventh Row. <https://seventh-row.com/2019/11/05/feminist-horror-unsane-soderbergh/>
- Women’s Bureau (s.f.) *100 Years of Working Women*. U.S. Department of Labor. <https://www.dol.gov/agencies/wb/data/occupations-decades-100>
- Winstead B.A. (1984) “Hysteria”. In Widom CS (ed.) *Sex Roles and Psychopathology*. Springer Us. p.73-100. doi: 10.1007/978-1-4684-4562-60-4
- Yarrow, A. (13 de junio, 2018) *How the ‘90s Tricked Women Into Thinking They’d Gained Gender Equality*. Time. <https://time.com/5310256/90s-gender-equality-progress/>