

“EN EL FONDO, TE GUSTA”: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA
MUJER EN TRES PELÍCULAS DE ALEJANDRO AMENÁBAR

by

AMBER L. BROCK

(Under the Direction of José B. Álvarez)

ABSTRACT

Utilizing current theories of gender representation in horror film, the project of this thesis is to analyze the position of the female protagonists in *Tesis*, *Abre los ojos*, and *Los otros*, the first three films of writer/director Alejandro Amenábar. I have attempted to show that the central female characters of these films mark a progression not only in the work of the auteur responsible for their creation, but also in the horror and suspense genres as they are currently understood. I propose that, unlike the vast majority of horror films, these three explore psychological issues either unique to women or from the female point of view, including maternity and fears associated with heterosexual relationships.

INDEX WORDS: Alejandro Amenábar, *Tesis*, *Thesis*, *Abre los ojos*, *Open Your Eyes*, *Los otros*, *The Others*, Spanish horror film, Carol J. Clover, Barbara Creed, Final Girl, monstrous feminine, madre monstruo

“EN EL FONDO, TE GUSTA”: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA
MUJER EN TRES PELÍCULAS DE ALEJANDRO AMENÁBAR

by

AMBER L. BROCK

B.A., Furman University, 2002

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2005

© 2005

Amber L. Brock

All Rights Reserved

“EN EL FONDO, TE GUSTA”: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA
MUJER EN TRES PELÍCULAS DE ALEJANDRO AMENÁBAR

by

AMBER L. BROCK

Major Professor: José B. Alvarez, IV

Committee: Stacey Casado
Noel Fallows

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2005

DEDICATION

I would like to thank my loving family and friends for their unwavering support of me, and so this thesis is dedicated to Mom, Mama, Dad, James, Liz, Bailey, and Frank. It has been a long, hard road, and I surely would have turned around many times without you all. When everyone else was saying “no”, all I heard was your chorus of “yes”. It has been my honor to do this all for you.

FAR WEST

by Pedro Salinas

¡Qué viento a ocho mil kilómetros!
¿No ves cómo vuela todo?
¿No ves los cabellos sueltos
de Mabel, la caballista
que entorna los ojos limpios
ella, viento, contra el viento?
¿No ves
la cortina estremecida,
ese papel revolado
y la soledad frustrada
entre ella y tú por el viento?

Sí, lo veo.
Y nada más que lo veo.
Ese viento
está al otro lado, está
en una tarde distante
de tierras que no pisé.
Agitando está unos ramos
sin dónde,
está besando unos labios
sin quién.
No es ya viento, es el retrato
de un viento que se murió
sin que yo le conociera,
y está enterrado en el ancho
cementerio de los aires
viejos, de los aires muertos.

Sí le veo, sin sentirle.
Está allí, en el mundo suyo,
viento de cine, ese viento.

(De «Seguro azar»)

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to take this opportunity to thank José Alvarez for his help with the production of this thesis. Also, special thanks to Celia Peris-Peris, not only for her invaluable advice on the pages that follow, but for her encouragement. I feel that I can never properly thank three educators who nurtured my love of learning and helped me in numerous ways throughout the years, but hopefully mentioning Debra Rutledge, Christina Buckley, and Bill Prince is a start.

I think of horror films as art, as films of confrontation. Films that make you confront aspects of your own life that are difficult to face. Just because you're making a horror film doesn't mean you can't make an artful film.

David Cronenberg (b. 1943), Canadian filmmaker.
Cronenberg on Cronenberg, ch. 4, ed. Chris Rodley (1992)

Leave it to a girl to take the fun out of sex discrimination.

Bill Watterson, *Calvin and Hobbes*

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGMENTS	v
LIST OF FIGURES	vii
CHAPTER	
1 “¿QUÉ PARA TI ES EL CINE DE VERDAD?”: INTRODUCCIÓN	1
2 “EN EL FONDO, TE GUSTA”: <i>TESIS</i>	13
3 “ERES UN MONSTRUO DE TODAS FORMAS”: <i>ABRE LOS OJOS</i>	27
4 “MUMMY WENT. . .MAD”: <i>LOS OTROS</i>	38
5 “EL CINE ES UN ESPEJO PINTADO”: CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	61
APÉNDICE.....	63

LIST OF FIGURES

	Page
Figure 2.1 Los hombres de <i>Tesis</i> : ¿Quién es el peligroso?.....	25
Figure 2.2 “Te has enamorada con el malo, imbécil.”	26
Figure 3.1 La virgen y la prostituta.....	37
Figure 4.1 “Ghosts go about in white sheets clanking chains.”	51
Figure 4.2 Grace se arma para proteger la familia y la casa.	52
Figure 4.3 ¿La madre-monstruo?	53

CAPÍTULO 1:

“¿QUÉ ES PARA TI EL CINE DE VERDAD?”: INTRODUCCIÓN

En las escenas iniciales de *Tesis*, la opera prima de Alejandro Amenábar, la protagonista Ángela le pregunta a su amigo Chema, “¿Qué es para ti el cine de verdad?”, a lo que él le responde, “Lo que tengo aquí adentro”, refiriéndose a su extensa colección de películas pornográficas y de horror. La mayoría de los críticos de cine prefieren negarle valor a los géneros considerados menores, pero es muy acertado argumentar que el cine “barato” o de clase “b” tiene la esencia de lo popular, argumento sustanciado por la positiva reacción del público a este tipo de producciones. En su análisis sobre género (*gender*)¹ de las películas de horror modernas, *Men, Women, and Chainsaws*, Carol J. Clover dice,

If mainstream film detains us with niceties of plot, character, motivation, cinematography, pacing, acting, and the like, low or exploitation horror operates at the bottom line, and in doing so reminds us that every movie has a bottom line, no matter how covert or mystified or sublimated it may be. (20)

Cuando ubicamos características innatas a los géneros considerados menores en producciones fílmicas consideradas de un nivel “superior”, es importante analizar las implicaciones de este fenómeno. Basándome en estudios sobre el género de horror, analizaré la influencia del mismo en la obra de Alejandro Amenábar, mostrando las conexiones entre tres protagonistas, Ángela, Sofía/Nuria² y Grace, de *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001) respectivamente³.

¹ A causa de que se puede usar “género” para *gender* y *genre* por igual, cuando la uso para decir *gender*, lo señalaré en paréntesis.

² Aunque la película presenta Sofía y Nuria como dos personajes distintos, yo argumentaré que ellas son, en realidad, un solo personaje.

Propongo que estas tres películas suponen un cambio en la representación de la protagonista femenina en las películas de horror. Diría que, a diferencia de sus antecesores, estos personajes permiten que el espectador pueda considerar cuestiones específicamente femeninas, como la maternidad y las relaciones sexuales heterosexuales desde el punto de vista de la mujer. Desde los 60, el género de horror trata la represión masculina, particularmente en relación a lo sexual. Ángela, Sofia/Nuria, y Grace exploran la represión femenina y problematizan la identificación tradicional del espectador.

Primero, hay que considerar las características generales de las que consta toda producción que entra dentro del género de horror.⁴ Cualquier tipo de cine es difícil de definir, precisamente porque dentro de cada categoría, hay variaciones. Rick Altman argumenta que “genres are thought to reside in a particular topic and structure or in a corpus of films that share a specific topic and structure. Even when films share a common topic, they will not be perceived as members of a genre unless that topic systematically receives treatment of the same type” (23). Este “topic” al que se refiere Altman en el género de horror sistemáticamente es el de la iminente amenaza a la vida de los personajes, quienes tienen que luchar para lograr derrotar al villano. Asimismo siempre existe en este género un elemento de lo fantástico (Carol J. Clover lo llama “cinefantastic”), porque la amenaza es exagerada hasta el punto de que es poco probable en la vida diaria y a veces hasta ridícula.

El género de horror consiste en una variedad de sub-géneros. Como Altman dice, “A second method of assuring genres are neat, manageable and stable is simply to subdivide broad genres into smaller units” (17). Para este estudio, hay que definir dos de estos sub-géneros: las películas de “suspense/thrillers” y “slashers”. Usualmente, las películas de suspenso tienen una

³ Para mantener la continuidad de este estudio, usaré los títulos españoles de las tres películas de Amenábar. Aunque el guión de *Los otros* está en inglés, es una producción española.

⁴ Las definiciones de este término y los que siguen se pueden encontrar en el apéndice.

narración más sofisticada que los géneros más “baratos”, que requiere que el espectador siga una serie de pistas y giros para entender la trama. El slasher, por otro lado, con su violencia explícita y un villano obvio, provee una satisfacción inmediata y no requiere tanto esfuerzo mental por parte del espectador. Aunque a cierto nivel tienen mucho en común con el slasher, las películas de suspenso usualmente se les considera de superior calidad. El que amenaza es un psicópata y, comparado con otras películas de horror, hay una ausencia notable de violencia explícita. El prototipo de este sub-género es *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock. La obra de Hitchcock cambió el género de horror completamente y es casi imposible no mencionarla en un estudio de este tipo. La formula de *Psycho*, como Carol J. Clover explica, es simple y “familiar” (23). Sin embargo, “the unprecedented success of Hitchcock’s particular formulation, above all the sexualization of both motive and action, prompted a flood of imitations and variations” (Clover 23-24). *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros* se asemejan mucho a las películas de Hitchcock, provocando comparaciones entre su estilo y el de Amenábar. Chris Perriam observa que *Abre los ojos* en particular debe mucho a *Vertigo* (1958), “the debts or homages to which are noted by nearly all commentators, not least because Amenábar himself, from the press night on, made much of this” (217). En una entrevista con René Rodríguez, Amenábar dice que *Psycho* es su película favorita, “because I think it works on a very subtle and quiet level” (108). De acuerdo con Altman, estas conexiones son típicas en obras del mismo género. Él explica, “Both intratextually and intertextually, the genre film uses the same material over and over again. . . . Each film varies the details but leaves the basic pattern undisturbed, to the point where shots used in one film are often recycled in another” (25).

Uno de los aspectos más importantes de las películas de horror de Amenábar es la falta de violencia explícita, algo más que tiene en común con Hitchcock. La filosofía de Amenábar es,

“You don’t have to show the monster to scare your audience” (citado en Rodríguez 108), y René Rodríguez apoya este sentimiento, diciendo, “Many of the high points of classic horror films . . . all took place inside your head instead of up on the screen” (108). Esta falta de violencia explícita es caracterizada como “femenina”, precisamente por la falta de placer *voyeurístico*. Carol J. Clover usa la filosofía de Hitchcock para concluir que la experiencia del espectador de la película de horror es una experiencia femenina; dice,

So we judge from his marginal jottings in the shooting instructions for the shower scene in *Psycho*: “The slashing. An impression of a knife slashing, as if tearing at the very screen, ripping the film.” Not just the body of Marion is to be ruptured, but also the body on the other side of the film and screen: our witnessing body. . . . Cinefantastic horror, in short, succeeds in incorporating its spectators as “feminine” and then violating that body. (53)

Esta conclusión provee la base para la investigación de Clover sobre la función de la protagonista femenina en las películas de horror, específicamente en las películas “slashers”.

Si *Psycho* es “[t]he appointed ancestor of the slasher film” (Clover 23), es importante reconocer el impacto de esta película en la historia del género de horror. En los primeros años de cine, el espectador encuentra los monstruos clásicos, como Frankenstein, King Kong y Drácula. Después, a mediados de los 50 con el incremento de una posible guerra nuclear, aparecieron las producciones relacionadas con accidentes nucleares, como Godzilla. En los años 60, con la aparición de Norman Bates en *Psycho* (1960), nació un nuevo tipo de villano de horror—el psicópata. Cada uno de estos monstruos dice algo sobre la época en la cual aparece. Es interesante que Norman Bates, un hombre pervertido por una madre opresiva, aparezca en los

años sesenta, una década en la cual una generación de mujeres salió de su rol tradicional de ama de casa para ocupar puestos laborales.

Los monstruos de la época nuclear muestran el miedo de la sociedad a la ciencia, pero Norman Bates es un símbolo del miedo asociado con la redefinición de los roles sexuales. Es el miedo a sus propios deseos sexuales que lo lleva a asumir su rol de asesino. Clover mantiene que este “killer propelled by psychosexual fury, more particularly a male in gender distress, has proved a durable one, and the progeny of Norman Bates stalk this genre up to the present day” en los *slashers* y en todos los sub-géneros de horror conectados con *Psycho* (27). La película de horror trata de lo reprimido, específicamente los miedos reprimidos. Por eso, Robin Wood dice, “The release of sexuality in the horror film is always presented as perverted, monstrous, and excessive, both the perversion and the excess being the logical outcome of repressing” (citada en Clover 29). En palabras de Stephen Neale, “it could well be maintained that it is women’s sexuality, that which renders them desirable—but also threatening—to men, which constitutes the real problem that horror cinema exists to explore” (citado en Creed 5).

Carol J. Clover sitúa el *slasher* “at the bottom of the horror heap” (21). En este sub-género de horror, un psicópata (normalmente masculino) aterroriza a un grupo de jóvenes, matándolos uno por uno, usualmente con el objetivo de matar a una persona específica. Hay muchos vínculos entre el *slasher* y los otros sub-géneros de horror. El tema de un monstruo que invade el espacio de lo normal y tiene que ser destruido existe en todas las películas de este género. A diferencia de las películas de suspenso, hay escenas de gore añadidas, simplemente para satisfacer el placer de los espectadores típicos de este género: los adolescentes masculinos. En su excelente análisis, Clover intenta explicar por qué un género que se dirige a los varones

casi siempre tiene una protagonista femenina. Ella propone que la figura de la “Final Girl”⁵, la protagonista de horror que sobrevive hasta el final (y vence), es de hecho una figura masculina, lo que facilita o permite en ciertas instancias la identificación de estos espectadores masculinos.

Las teorías sobre la identificación del espectador con sus homólogos en la pantalla varían mucho, pero la mayoría tienen como base el ensayo de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en el que ella explica que la mujer solamente existe en la pantalla como objeto del gaze de los personajes masculinos y del espectador masculino, y que por eso este *gaze* la crea y define. Publicado inicialmente en 1975, estos eran los años en que el movimiento feminista entraba a posicionarse en la teoría del cine; lo revisa años más tarde Mulvey porque se dio cuenta de que el original carecía la inclusión a la posibilidad de una espectadora femenina (Mulvey 122). En sus artículos, Mulvey mantiene que es difícil para la espectadora femenina encontrar un personaje femenino con el cual ella puede identificarse, porque estos personajes siempre son el punto de mira tanto de los personajes masculinos como los espectadores masculinos. Por eso, dice que la espectadora disfruta de la narrativa cinematográfica tomando el único punto de vista activo que se ofrece—el del héroe masculino. Recurriendo a la tradición de estudios sobre folklore, ella concluye que “the ‘grammar’ of the story places the reader, listener or spectator *with* the hero” (125). Por su parte, Mary Ann Doane destaca dos posibilidades para la espectadora: “the masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one’s own object of desire, in assuming the images in the most radical way” (143); por último argumenta que, en el cine dominante, no hay lugar para la identificación de la espectadora femenina. Le interesa a Carol J. Clover que en los *slashers*, el agente activo—el héroe—sea un personaje femenino, a pesar del público típicamente masculino de este sub-género y la teoría predominante sobre la identificación de la espectadora masculina.

⁵ Para la definición de este concepto, ver el apéndice.

La vencedora femenina en las películas de horror modernas ha llegado a ser casi un requisito genérico de este sub-género, algo confirmado por el hecho de que son muy pocos los *slashers* que no tienen “Final Girls”⁶. Clover define la “Final Girl” como “the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril” (35). En la mayoría de estas películas, ella es la única de sus amigos que sobrevive, y es la persona que destruye al monstruo que los mató. A primera vista, parece que la “Final Girl” hace posible un cambio en la identificación del espectador, porque ella es el agente activo y también femenino. Participa en el rescate normalmente designado como una acción masculina, pero mantiene algunos aspectos de su feminidad (“abject terror...is gendered feminine” [Clover 51]). Sin embargo, a pesar de su género, Clover concluye que ella no representa lo femenino. Las “Final Girls” se visten de manera andrógina, tienen intereses masculinos y tienen “the active investigating gaze” que Clover señala como “normally reserved for males and punished in females” (48). Añade Clover que la característica que más le marca es su falta de sexualidad: “Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself” (40). Esta falta de sexualidad le permite al espectador heterosexual masculino tomar el punto de vista de la “Final Girl”, sin cuestionar su propia sexualidad, porque ésta nunca expresa una atracción hacia ningún hombre. Además, el espectador puede disfrutar de las escenas en las cuales las amigas de la “Final Girl”—ligeras de ropa—se mueren, confirmando su sexualidad masculina heterosexual.

Clover concluye que el espectador se identifica con la “Final Girl” no simplemente porque ella está masculinizada, sino porque ella es la única posibilidad provista al final de la película. Los amigos de la “[Final Girl] are for the most part marginal, undeveloped characters”

⁶ Clover discute los slashers que no tienen “Final Girl” en detalle en *Men, Women, and Chainsaws*.

que tienden a morir en las escenas iniciales de la película (Clover 44). Otro personaje masculino con el cual el espectador masculino posiblemente puede identificarse es el asesino, pero él “hardly invites immediate or conscious empathy” y también se muere (Clover 44). “[W]e belong in the end to the “Final Girl”; there is no alternative” (Clover 46). Clover acepta la ecuación “point of view=identification” y se puede ver que el punto de vista que el espectador tiene cuando ve al asesino por primera vez es el de la “Final Girl” (45). También, basándose en las teorías sobre el héroe folklórico, Clover muestra que “those who save themselves are male, and those who are saved are female. No matter how ‘feminine’ his experience in phase 1 [of his story], the traditional hero, if he rises against his adversary and saves himself in phase 2, will be male” (59). No es un accidente que el arma de la “Final Girl” en esta última instancia usualmente se puede ver como un símbolo fálico. Como Clover explica, “It is the male killer’s tragedy that his incipient femininity is not reversed but completed (castration) and the Final Girl’s victory that her incipient masculinity is not thwarted but realized (phallicization)” (50). También, por su expresión abierta del “abject terror” que es “gendered feminine”, el espectador masculino puede experimentar (y vencer) las emociones asociadas con el horror, sin dejar de ser masculino.

Clover ve algunos aspectos positivos de la “Final Girl”, a pesar de ser al final un agente de identificación masculina. Dice,

One is deeply reluctant to make progressive claims for a body of cinema so spectacularly nasty toward women as the slasher film is, but the fact is that the slasher does, in its own perverse way and for better or worse, constitute a visible adjustment in the terms of gender representation. (64)

Ella dice en el “Afterword”, escrito en 1992, que el cine dominante ha empezado a incluir referencias a los temas de los géneros baratos y una de éstas es posicionar a la “Final Girl” en

estas películas. Menciona el filme *Silence of the Lambs* (1991) como ejemplo e identifica a Clarice Starling como la “Final Girl”. Clover sugiere que esta progresión ha sido perjudicial para los géneros “baratos” y que el cine dominante adopta los temas de una manera en la que falta el riesgo que el *slasher* tomaba al crearlos (231-236). Uno de mis propósitos en este ensayo es mostrar como esta “Final Girl” de hoy en día puede ir más allá de la “Final Girl” masculina del *slasher*.

Es importante también considerar el concepto del “Terrible Place” que Clover destaca como el lugar donde ocurre el horror en las películas *slashers*, especialmente cuando se considera que en el horror gótico, un género asociado con protagonistas femeninas⁷, la casa a veces es un agente de horror en sí misma. Clover dice que los “Terrible Places” en los *slashers* son muy similares: “The Terrible Place, most often a house or tunnel, in which victims sooner or later find themselves is a venerable element of horror” (Clover 30). Estos lugares reflejan el horror que existe dentro; son “dark, exitless, slick with blood and laced with heating ducts and plumbing pipes” (Clover 31). Este elemento de un espacio horriblo es esencial en un análisis de *Tesis* y *Los otros*, por lo que me enfocaré en este concepto imprescindible al analizar cada película.

Otra crítico influyente en el estudio del personaje femenino en el género de horror es Barbara Creed. Aunque ella no está de acuerdo con Carol J. Clover sobre algunas de sus conclusiones, las teorías de las dos tienen algunos puntos en común. La contribución de Creed a la teoría del horror es el concepto del “monstrous feminine”, especialmente la “monstrous mother”⁸. Creed mantiene que los estudios sobre la mujer como monstruo en el cine son muy

⁷ La película *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock es un ejemplo de una película asociada con este subgénero.

⁸ Usaré la traducción de estos términos, de aquí en adelante. Como no he encontrado traducciones satisfactorias de “Final Girl” ni “Terrible Place”, sigo usando estos términos en inglés.

pocos, pero este mismo monstruo es importante cuando, en palabras de Creed, “All human societies have a concept of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject” (1). Ofrece los ejemplos que Joseph Campbell provee en su estudio de mitología y folklore de la “vagina dentata” y la “phallic mother, a motif perfectly illustrated in the long fingers and nose of the witch” (citado en Creed 1). La bruja y la vampira aparecen en el folklore de casi todas las culturas del mundo y la famosa imagen de la Medusa, que viene de los mitos griegos, permanece hasta hoy en día en la narrativa cinematográfica. Creed propone que “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about feminine desire or feminine subjectivity” y conecta al monstruo femenino en el cine con “abyección”, un concepto que Creed saca de la teoría de Julia Kristeva. Kristeva describe abyección como lo que “disturbs identity, system, order” (citada en Creed 8) y Creed específicamente se refiere a la abyección corpórea: “sexual immorality and perversion; corporeal alteration, decay and death; human sacrifice; murder; the corpse; bodily wastes; the feminine body and incest” (9). Ella dice que este concepto tiene que ver no solamente con la narrativa de la película de horror, sino también con la experiencia del espectador al mirarla, citando frases comunes como “‘It scared the shit out of me’; ‘It made me feel sick’” (Creed 3).

En su teorización, Sigmund Freud dice que el miedo que la mujer le da al hombre tiene su origen en la interpretación de la madre como un hombre castrado. Pero Creed dice que el horror de la mujer no es que ella esté castrada, sino que ella posiblemente puede castrar a su hijo en cualquier momento, así eliminando el poder sexual del falo. Ella hace notar las conexiones entre este concepto y el acto sexual—el poder sexual de la mujer es que ella puede “eliminar” la erección del pene, así que en las películas de horror que incluyen el femenino monstruoso usualmente tienen que ver con la sexualidad de este monstruo (Creed 7). Escribe Creed: “The

notion of the castrated woman is a phantasy intended to ameliorate man's real fear of what woman might do to him"⁹ (6). En su libro *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), ella reevalúa las teorías de Freud y Kristeva para mostrar que la madre como elemento castrante es lo que realmente causa los miedos reprimidos de la sociedad (masculina) sobre la madre, lo maternal y la mujer en sí. Este miedo informa el discurso que se encuentra en las películas de horror que tienen como monstruo una mujer.

Creed destaca que los teóricos que estudian el género de horror en general:

have adopted one of the following approaches: simply discussed female monstrosity as part of male monstrosity; argued that woman only terrifies when represented as man's castrated other; referred to her only in passing; or argued that there are no 'great' female monsters in the tradition of Frankenstein's monster or Dracula. (3)

Ella argumenta que "woman is represented as monstrous in a significant number of horror films", y que esta representación "speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity" (Creed 7). Por eso, "when woman is represented as monstrous, it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions" (Creed 7). En el capítulo 4, demostraré que el personaje de Grace en *Los otros* representa a la madre-monstruo, pero en una manera diferente. Como *Rosemary's Baby* (1968), *Los otros* explora los miedos no del hijo—sino de la madre—sobre lo maternal, pero en *Los otros* el agente activo de horror es la misma madre.

Basándome en estas teorías, voy a proponer un nuevo concepto en las películas de horror que coincide con lo que propone Dana Polan: "not only does the monster walk among us, but is

⁹ Creed usa el término "phantasy" en vez de "fantasy" para enfatizar "the Freudian sense in which the subject is represented as a protagonist engaged in the activity of wish fulfillment" (6), un concepto importante en la teoría del espectador.

rather part of us, caused by us” (202) y en las tres películas de Alejandro Amenábar se puede ver una exploración del miedo asociado con las represiones de la mujer, sin recurrir a la imagen de la mujer como monstruo (algo que Creed argumenta tiene su base en el miedo masculino del poder sexual de la mujer). A causa de las diferencias que se ven en las protagonistas de *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*—y precisamente porque estas protagonistas no siguen el modelo de sus antecesoras (no son “Final Girls”)—existe la posibilidad de esta exploración de los miedos femeninos.

CAPÍTULO 2

“AL FONDO, TE GUSTA”: *TESIS*

Tesis (1996) se estrena cuando Alejandro Amenábar tenía solamente 23 años. Con esta, su opera prima, gana siete premios Goya, entre ellos a la mejor dirección novel y al mejor guión original (Lev 34). Protagonizada por Ana Torrent, Fele Martínez y Eduardo Noriega, la película se centra en Ángela, una estudiante de cinematografía en Madrid que está elaborando su tesis de grado sobre “violencia audiovisual y la familia”. Ella mantiene que no disfruta y solamente tiene un interés profesional en el gore cinematográfico, pero sus acciones desde las escenas iniciales muestran cuán falso es lo que ella repite en varias ocasiones. Este interés en la violencia pervierte la naturaleza investigadora de la “Final Girl” de la teorización de Carol J. Clover. Aunque la mayoría de los críticos que analizan *Tesis* están de acuerdo en que Ángela es buen ejemplo de este tipo de personaje (la chica que sobrevive hasta el final de la película de horror y la que mata al psicópata que la amenaza a ella y a sus amigos), yo diría que ella va más allá de esta simple clasificación. Es verdad que Ángela comparte algunas características con la “Final Girl”, pero a diferencia de ésta, la protagonista de *Tesis* es un personaje complejo que problematiza la cuestión de la identificación del espectador en el género de horror y cuestiona la perspectiva esencialista sobre el *sexo/género* por igual.

En su investigación sobre la violencia audiovisual, Ángela Márquez descubre algo que no esperaba: una película “snuff” que muestra el asesinato de una compañera de clase que hacía dos años que estaba desaparecida. Después de encontrar la cinta (la cual su director de tesis, el profesor Figueroa, estaba mirando en el momento que muere en un aula universitaria), Ángela y

Chema, un compañero de clase, van en busca del asesino y descubren que Bosco y Jorge Castro (un estudiante y un profesor de la facultad, respectivamente) son quienes filman éste y otros asesinatos de estudiantes femeninas de la universidad. La historia concluye con la muerte de los culpables y Ángela abandonando su tesis a raíz de todo lo sucedido.

La primera escena del filme, en la cual Ángela tiene que salir del metro porque un hombre se había suicidado en la vía, revela mucho sobre su naturaleza. Un empleado del metro les dice a los pasajeros que no “sean morbosos” y no miren al muerto cuando salgan del vagón, pero en una toma en cámara lenta Ángela se separa del grupo con la explícita intención de mirar el cadáver. Aunque ella les repite mucho a Chema, a su profesor y a su familia que no le apetece la violencia, se puede ver a través de esta escena su fascinación con ella aun cuando los hechos no tienen nada que ver con su investigación. En otra ocasión, cuando encuentra el cuerpo inerte de Figueroa, ella no se inmota, como se esperaría, sino que lo observa detenidamente y le toca los ojos con calma.

El lado morboso de Ángela es algo que la distingue de la “Final Girl” de Carol J. Clover. La mayoría de los críticos que analizan *Tesis*, entre ellos Leora Lev y Rosanna Maule, concluyen que Ángela es buen ejemplo de la “Final Girl” como Clover la explica y, hasta cierta medida, se puede ver que ella tiene algunas características en común con este tipo de personaje. Como Lev dice, “Angela [sic] with her lithe body clad in unisex jeans and loose jackets, her short hair, unmade-up face, and serious analytical intent, seems a likely candidate for Final Girl status” (35). A pesar de parecerse a la “Final Girl” físicamente, el instinto sexual y el gusto por el gore de Ángela la separan de esa caracterización. Clover destaca que la “Final Girl” es, en realidad, un medio que facilita la identificación del espectador masculino para quien se producen estas películas, y ella dice:

The Final Girl is (apparently) female not despite the maleness of the audience, but precisely because of it. The discourse is wholly masculine, and females figure in it only as far as they “read” some aspect of male experience. To applaud the Final Girl as a feminist development . . . is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking. (53)

Clover explica que lo que permite la identificación del espectador masculino con la “Final Girl” es su cualidad andrógina, que hace posible que él experimente el miedo, sin cuestionar su masculinidad con la sexualidad de la mujer heterosexual (de la cual el enfoque es la forma masculina). Ella dice, “The gender of the Final Girl is likewise compromised from the outset by her masculine interests, her inevitable sexual reluctance At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is signaled clearly by her exercise of the ‘active investigating gaze’ . . .” (Clover 48); asimismo es esencial que ella no posea el cuerpo masculino al ser el objeto de este *gaze*, porque cuestionaría la masculinidad del adolescente heterosexual que como se ha dicho, es el público predelicto de estas películas. Aunque Ángela posee este *gaze* cinematográfico, ella también tiene un lado sexual. En su análisis del “monstrous feminine”, Barbara Creed, citando a Stephan Neale, propone que la sexualidad de la mujer es uno de los aspectos más espantosos para el hombre (5). En el caso de Ángela, el espectador masculino que se identifica con ella tiene que resolver la atracción sexual que ella demuestra hacia Bosco. Otra ventaja de la “Final Girl” para el espectador es que “gender displacement can provide a kind of identificatory buffer”, a causa del “broader range of emotional expression traditionally allowed women” (Clover 51). Pero aunque Ángela grita algunas veces (cuando se apagan las luces en los túneles de la escuela cuando van en busca de los masters, por ejemplo) ella guarda su compostura en los momentos que se enfrenta con los asesinos (Castro y Bosco).

Cuando Castro indica que va a matarla, ella mira a la cámara que él tiene puesta para rodar su muerte y le dice con calma, “Me llamo Ángela. Me van a matar”, y cuando Bosco le describe a ella en detalle lo que él intenta hacer (otra vez con la cámara puesta), ella escucha mientras corta las cuerdas con las que él la ha atado. En estas escenas, ella jadea mucho, pero la manifestación de emoción no es tan fuerte como Clover sugiere que debe ser. Esta tranquilidad, combinada con la abierta sexualidad de Ángela, impide la interpretación de ella o como un representante cinematográfico del espectador masculino.

Para ser una “Final Girl” que se ajusta a las definiciones del término, y ser el punto de referencia para los espectadores masculinos, la caracterización de los otros personajes es tan importante como la de Ángela. Por eso, es necesario considerar cómo *Tesis* presenta a los otros personajes, especialmente a Chema, Bosco y, en menor grado, a Jorge Castro. En su artículo “Alejandro Amenábar’s *Tesis*: Art, Commerce, and Renewal in Spanish Cinema” (2002), Christina Buckley expresa reservas en cuanto a concluir que Ángela sea una “Final Girl” y en última instancia le da el título “Final Boy” a Chema. Según Buckley, Ángela no es la “Final Girl” porque no demuestra bastante fuerza y depende de la ayuda de su amigo (masculino) para resolver los problemas que se le presentan. Chema es quien resulta ser el más listo de la pareja, porque es él quien descubre las conexiones entre Bosco, Castro y los asesinatos además de ser él quien socorre a Ángela cuando ella está atrapada en la escuela y luego en el chalet de Bosco (aunque al final no la puede ayudar). Es verdad que Chema ayuda mucho a Ángela y de hecho es él quien descubre quiénes son los culpables, pero también tiene cierto aspecto amenazador, que lo excluye del estatus del “schoolmate” quien es “the would-be rescuer” de la protagonista; es más, Clover dice que este tipo de personaje tiende a morir en las escenas iniciales (44). Al final del filme, no queda claro si Chema está implicado en los asesinatos o si solamente no

presenta una amenaza para Ángela a causa de la conexión/amistad/atracción entre ellos. Lo que es cierto es que Chema inicia a Bosco en el *snuff* y que en el pasado había hecho prácticas con las cámaras que se usaron para rodar los homicidios. Cuando Ángela descubre que Bosco y Chema eran amigos, ella le pregunta directamente si él había participado en los crímenes, a lo que él nunca responde, solamente dice que preferiría que ella no lo asociara a él con Bosco. Desde el inicio, se puede ver claramente la atracción que él tiene hacia Ángela—“flirtea” (de cierta manera), y siempre conecta la violencia con el sexo. Por ejemplo, cuando ellos piensan en ver la película *snuff*, él le pregunta, “¿En tu casa, o en la mía?”, una pregunta cliché de las proposiciones sexuales, y luego le dice que, a causa de su interés en el gore, “Seguro que no te importaría follar conmigo”.

Superficialmente, Chema es el personaje que más se parece a los asesinos que Clover destaca como típicos de los *slashers*, personajes que “hardly [invite] immediate or conscious empathy” (44), porque usualmente son “emphatic misfits or outsiders” (30), una característica que Chema afirma que tiene cuando dice, “Yo no le caigo bien a nadie”. Chema es feo y desmañado, a tal punto que otro personaje lo compara con Freddy Kruger. Comparando a Chema con Bosco, se puede ver la falta de reconocimiento (“misrecognition”) que marca las películas de este tipo (Clover 30), porque, tanto Ángela como el público están condicionados a no sospechar del chico guapo y viril, sino del solitario impotente. Bosco es rico, tiene novia y vive con sus padres, mientras que Chema vive solo en un sucio apartamento de su abuela, quien había muerto hacía un año. Bosco es un sociópata y un asesino, pero también es atractivo y encantador, a diferencia de sus contrapartes que lo preceden (como Norman Bates en *Psycho*); Lev dice que, con su “dark, burning eyes, chiseled features, and black, curling hair, exemplifies

the romantic movie hero” (36) (ver Fig. 2.1). Como se puede sospechar en este triángulo, es obvia también la envidia que Chema tiene del efecto que Bosco surte en Ángela.

Bosco le fascina a Ángela y Leora Lev sugiere que esta atracción existe a pesar del hecho que él es peligroso (37), pero yo diría que él la atrae precisamente por su evidente gusto por lo macabro (ver Fig. 2.2). Se hace notar la sexualidad de ella, ausente en las otras “Final Girls” en la escena en la cual ella sueña con Bosco. En el sueño, él entra en su cuarto y con la cámara en posición (reflejando la escena final), la besa por todo el cuerpo antes de apuñalarla. En el mundo de lo onírico, que también es el mundo del subconsciente, ella experimenta la penetración del cuchillo y el dolor, en vez del placer sexual. Al igual que en Chema, en la mente de Ángela la sexualidad y la violencia están conectadas, un motivo (“motif”) común en las películas de horror; pero para Bosco, “violence and sex are not concomitants but alternatives” (Clover 29). Por eso, al final, Bosco trata de eliminar a Ángela, pero es ella quien lo derrota a él. En las películas de horror tradicionales, “sexual transgressors of both sexes are scheduled for early destruction. . . . The cause and effect relationship between (illicit) sex and death could hardly be more clearly drawn”—es decir, se castigan los personajes que expresan su sexualidad y las escenas son más espantosas de acuerdo con la naturaleza de la transgresión (Clover 33-34). Y aunque los hombres y las mujeres son castigados por igual, “the lingering images are of the latter” (Clover 35). Sin embargo, en *Tesis*, la mujer que expresa su sexualidad (es más, la que tiene una sexualidad transgresora, por la conexión entre el sexo y la violencia) es la que sobrevive hasta el final.

Es posible que también su atracción al peligro y al gore sobrevivan, porque cuando se elimina a Bosco, Ángela traslada su deseo al otro personaje con deseos similares: Chema. Leora Lev y Rosanna Maule piensan que el final, en el cual Ángela invita a Chema a un café,

representa los comienzos de una relación romántica entre ellos y que es un final optimista en cuanto a estos dos personajes y que al menos Ángela abandona su interés en lo macabro al abandonar la tesis. Sin embargo, la conexión que existe entre ellos está basada en su mutua atracción hacia el gore y la violencia de la cual ellos han sido partícipes (Chema mata al profesor Castro y Ángela mata a Bosco). También, no se sabe si Chema originalmente tomó parte en los asesinatos—él mismo habla de un “tercer hombre” que tiene que ser parte de los crímenes (aunque Bosco y Castro son solamente dos). En su apartamento Ángela descubre que secretamente Chema la ha filmado a ella durmiendo y es obvio que, hasta cierto punto, él está obsesionado con ella, así que él no es el mejor candidato para una equilibrada relación romántica. Se puede ver que los deseos que llevan a Ángela a buscar las películas *snuff* y que la atrae a Bosco son los mismos que en última instancia le atrae a Chema y que su relación con él no es tan inocente como les parece a algunos críticos.

Una escena que ilustra la conexión entre Ángela y Chema es el intercambio entre ellos en la cafetería de la escuela—es un intercambio a nivel lingüístico (porque dialogan) y también a causa de la técnica cinematográfica. Ángela le ha pedido una película *snuff* a Chema y él se ha negado a mostrarle las que tiene. Ellos se están mirando desde lados opuestos de la cafetería y los dos escuchan música con sus respectivos auriculares. La imagen proyectada alterna entre el plano del punto de vista de Ángela y el de Chema, lo que permite la vacilación de la identificación del espectador (usando la ecuación de Clover “point-of-view=identification” [45]), algo poco usual en las películas que Clover analiza, debido al énfasis en el punto de vista de la “Final Girl”. Cuando vemos a Chema, oímos la música clásica que proviene de los auriculares de Ángela y cuando vemos a Ángela, la música que se oye es “heavy metal”, mostrando que los dos tienen características inesperadas en el fondo. Entre ellos, hay un “flash of recognition” que

Linda Williams propone existe entre el monstruo y la protagonista en las películas clásicas de horror, “in which her look at the monster recognizes their similar status within patriarchal structures of seeing” (18). Su interés mutuo en el gore les marca como marginalizados y por eso ellos escogen aliarse—en esta escena, Chema se pone de acuerdo para mostrarle sus películas a Ángela. Él “conoce el juego” de ella; es decir, Chema es quien percibe que a ella sí le fascina el gore. Cuando ella roba la cinta que ha “matado” a Figueroa, él quiere verla, y ella le pregunta:

Ángela: ¿Para qué quieres esa cinta?

Chema: ¿Para qué la quieres tú?

Ángela: La necesito para mi tesis

Chema: Y una mierda . . .

Cuando los dos ven la cinta, Ángela protesta y pretende cubrirse los ojos, aunque en realidad sí que la mira por entre sus dedos. Chema le invita a verla otra vez, porque piensa que ha descubierto una clave importante; otra vez, ella protesta, y otra vez, él muestra que sabe quién es ella, cuando se dicen:

Ángela: No puedo.

Chema: ¡Sí, puedes!

Ángela: No quiero.

Chema: ¡Sí, quieres!

El apartamento de Chema refleja su personalidad y se parece mucho al “Terrible Place” que Clover describe como oscuro y laberíntico (31), pero en realidad, los “Terrible Places” de *Tesis* son la escuela y el chalet de la familia de Bosco; este último es “the signifier for the affluent madrileño family” (Lev 37) y su presencia muestra una crítica de la decadencia de la

burguesía en *Tesis*, la cual comparte con el sub-género de horror doméstico de los Estados Unidos. En su artículo, “Horror Film and Neoconservative Culture”, Christopher Sharrett dice:

The horror films [en los Estados Unidos] of the 1960's and 1970's became steadily more progressive, constantly challenging the legitimacy of capitalist, patriarchal rule, with the monster no longer metaphysical or the product of a lab experiment gone awry, but instead an emblem of upheaval in bourgeois civilization itself . . . thus dissolving further the Self/Other dichotomy. (15)

En este contexto, es interesante que esta película esté protagonizada por Ana Torrent, un símbolo de la frustración de la España franquista expresada en el cine de los años 70. Lev dice que Torrent “revisits conflictual histories told in transition cinema upon a presumably democratized, postmodern Spanish topography. This contemporary Madrid, attractively modernized with sleek university buildings . . . harbors a darkness, vestigial traces of blood rivalries” (36). La implicación es que el efecto de la transición de dictadura a democracia influye en la sociedad burguesa de España hoy en día, trasladando el horror desde el del “Other” al horror del “Self”. El resultado de la internalización de este horror es que los deseos sexuales y morbosos de Ángela son la cuestión importante en la película, en vez de una amenaza externa (así que si ella no estuviera interesada en el gore, ella nunca habría descubierto las películas *snuff*, etc.). Este interés del público en la violencia extrema es criticado otra vez en el personaje de Jorge Castro, del cual los críticos sacan mucho, porque él anima a sus estudiantes a “darle al público lo que quiere ver”, porque el cine (según él, hasta el extremo del *snuff*) es “una industria”. Sigue diciendo, “Por eso no hay cine en nuestro país, porque no hay concepto de industria, porque no hay comunicación entre creador y público. Hemos llegado a un momento crítico en el que nuestro cine sólo se salvará si es entendido como un fenómeno de masas”. La crítica de la figura

de Castro está basada en su postura en cuanto a la industria del cine, especialmente porque él, como director de películas *snuff*, le da al público lo que quiere, aunque el resultado sea que personas inocentes mueran. Otra vez, el horror se mueve del “Other” (las fuerzas que crea el público que demanda este tipo de cine) al “Self” (el hombre que lo provee). Paradójicamente, *Tesis* critica al público que consume estas películas a la vez que su tema atrae este mismo grupo, mostrando tanto al público como a Ángela que a veces estos deseos morbosos tienen implicaciones sociales.

“La princesa y el enano”, una historia de Oscar Wilde que Chema le cuenta a Ángela en los túneles de la escuela refleja este tema. Cuando Ángela y Chema van en busca de los masters de las películas *snuff*, él le relata un cuento, en el cual un enano, que baila para entretener a una princesa en su cumpleaños, se muere de pena cuando ve su repulsivo rostro reflejado en un espejo. Cuando ella descubre lo que pasó, la princesa manda que, “De ahora en adelante, que todos los que vengan al palacio no tengan corazón”. Luego, él llama a Ángela “princesa” y en las escenas finales Ángela le regala una copia del cuento a Chema. Se puede interpretar que estos dos personajes tienen una experiencia semejante a la del enano y también es posible conectar a Ángela con la princesa, tal como Chema lo hace. Cuando ellos se conocen, a los dos les interesa el gore, pero solamente el que ellos pueden experimentar de una manera *voyeurística*, pero cuando se involucran en la producción (especialmente Ángela, que casi se convierte en víctima de una película *snuff*), ellos se dan cuenta que es algo horrible. Es decir, ellos ven los aspectos horribles de sus deseos y lo que ven es tan terrible como lo que mata al enano. También, el carácter de Ángela está reflejado en el de la princesa, que prefiere que las personas se vuelven insensibles en vez de enfrentarse al problema. Ella misma decide abandonar la tesis en vez de continuar explorando el fenómeno del *snuff*.

Estoy de acuerdo con lo que Leora Lev dice sobre la cuestión principal que *Tesis* explora; dice Lev: “a complex and ethical exploration of the psychosexual female self in thrall to a love object” (36), pero su análisis de Ángela como “Final Girl” no apoya este punto de vista, porque la “Final Girl”, según Carol J. Clover, es en el fondo un personaje “masculino”. Es verdad lo que Chema dice: que a Ángela le gusta (el gore, el sexo, etc.) y que “Angela [sic] is riven by contradictory impulses in which menace becomes indistinguishable from seduction, fear from desire, and ecstasy from abjection” (Lev 36), a diferencia de la “Final Girl” que no tiene interés en el sexo. Inclusive, no representa a Ángela de manera escencialista; ella expresa (aunque a regañadientes) su interés en el gore, algo considerado masculino en la sociedad patriarcal, una perspectiva que Barbara Creed describe como “based on the argument that only phallic masculinity is violent and that femininity is never violent—not even in the imagination” (155). Algo más que distingue *Tesis* del horror típico es que no se castiga a la mujer sexual/ la transgresora sexual por su sexualidad y es esta misma sexualidad que hace posible la interpretación de Ángela como un artificio para la identificación femenina porque niega la seguridad de la masculinidad del adolescente que es a quienes se dirige este género usualmente. También, para enfatizar la masculinidad de este personaje, los “hombres” (los amigos de la “Final Girl”/ el asesino) en los *slashers* tienen características femeninas, para asegurar que el espectador masculino no quiera identificarse con estos personajes “comprometidos”, sino que se identifiquen con el personaje que posee el arma “fálica”. Al final, los miedos de Ángela son miedos femeninos porque surgen de las relaciones sexuales heterosexuales desde el punto de vista de la mujer, y en *Tesis*, la relación heterosexual principal es entre Ángela y Bosco—y este último no tiene el “género” (*gender*) comprometido de los asesinos típicos. Es más, la sexualidad de Ángela no la lleva a su muerte (como en la tradición del *slasher*) y aunque a ella le

interesa el gore, ella no es la mujer-monstruo de Barbara Creed, porque ella es la heroína verdadera de la película. Esta cuestión de la mujer-monstruo y su rol en su propio desarrollo y su subsiguiente destrucción llega a ser importante en la segunda película de Amenábar, *Abre los ojos*, que provee un paso necesario entre la anti-“Final Girl” de *Tesis* y la incursión en el concepto de la madre-monstruo y su representación en *Los otros*.



Fig. 2.1: Los hombres de *Tesis*: ¿Quién es el peligroso?



Fig. 2.2: "Te has enamorada con el malo, imbécil."

CAPÍTULO 3

“ERES UN MONSTRUO DE TODAS FORMAS”: *ABRE LOS OJOS*

Con *Abre los ojos*, estrenada en España en 1997, Alejandro Amenábar alcanza reconocimiento internacional. Hay relativamente poco escrito sobre esta, su segunda película, y lo que hay la relaciona con el ambiente social de los jóvenes que se ven en la película o con otras películas que proveen el contexto cinematográfico de esta obra, notablemente *Vertigo* (1958) y *Vanilla Sky* (2001). Sin embargo, es importante también interconectar la película con *Tesis* y *Los otros* para analizar la progresión de los personajes femeninos en la obra de este director/guionista y así considerar el efecto que éstos pueden tener en el espectador. Aunque *Abre los ojos* es fundamentalmente diferente de las otras dos—el protagonista es un hombre y la película se asocia más con películas de suspenso que de horror—hay vínculos entre las tres películas que destacan temas compartidos entre ellas.

Se puede caracterizar *Abre los ojos* como una película de suspenso, un sub-género de horror que comparte algunas características con el género, pero que posee algunas diferencias también. Las películas de suspenso normalmente tienen un ambiente similar a lo que se encuentra en el horror (el miedo es un tema importante y algo que está fuera del control del protagonista lo amenaza), pero en vez de la violencia explícita del *slasher* (y la “satisfacción” instantánea del castigo del malo en películas de este tipo), el suspenso ofrece una serie de pistas y giros inesperados que obligan al espectador a pensar hasta el final y a veces es imposible llegar a una conclusión definitiva. Las películas de suspenso requieren más concentración por parte del público, pero todavía exploran los miedos reprimidos del ser humano, asociándolas con el horror.

Muchos críticos hacen notar las alusiones a *Vertigo*—el famoso filme de Hitchcock y específicamente una de las películas de suspenso más influyentes—que la película hace, por lo menos a causa de que Amenábar mismo menciona mucho las escenas que reflejan escenas de esta última (Perriam 217). Tanto en *Vertigo* como en *Abre los ojos* se ve la ansiedad asociada con “a woman who refuses to remain identical to herself; an erotic obsession which refuses rationalization and control” (Perriam 216). En *Abre los ojos*, esta mujer con dos lados opuestos es Sofía/Nuria y en *Vertigo*, es Madeline/Judy. Esta ansiedad refleja las represiones sexuales de los protagonistas de esas obras (igual que en las películas de horror que Barbara Creed y Carol J. Clover analizan), pero de una manera menos explícita que los *slashers*, por ejemplo. Amenábar también utiliza factores que le hacen recordar al público otras películas de horror españolas, notablemente *El día de la bestia* (1995) y su propia opera prima, *Tesis*. Específicamente, el director hace referencia a *El día de la bestia* a través de la escena final de *Abre los ojos*, en la cual se pueden ver las Torres Kío en el fondo, el lugar donde en *El día de la bestia* se supone que nacería el Anticristo. También, al utilizar a Eduardo Noriega y Fele Martínez otra vez como sus protagonistas masculinos, en roles que corresponden a sus roles en *Tesis*—Noriega es el seductor guapo y Martínez es el menos atractivo—Amenábar saca provecho del hecho de que *Tesis* “had by that stage gained cult status, especially among twenty-something cinema-goers, and the link was quickly made” (Perriam 209).

Abre los ojos tiene una trama bien complicada, debido a los giros que caracterizan una película de este tipo. César es un joven rico y guapo que trata de terminar su relación con Nuria cuando éste conoce a Sofía. Sofía es amiga de Pelayo, el mejor amigo de César, y el primero traiciona al último cuando empieza a ligar con Sofía. Él acompaña a Sofía a su apartamento y después de unas horas, se ponen de acuerdo para tener una cita. Cuando Nuria descubre la

relación entre Sofía y César, le sigue al apartamento de la otra mujer y convence a César de dar una vuelta en su coche. El resultado es que se suicida cuando estrella el coche contra una pared, con él adentro. Como consecuencia del suicidio de Nuria, César queda desfigurado lo que implica el fin de su vida, hasta un día en que Sofía le acepta otra vez y los médicos dicen que será posible operarle la cara y restaurársela. Pero cuando su vida mejora, los problemas comienzan a surgir: Nuria suplanta a Sofía y César la mata. Él es encarcelado, hasta que él recuerda, con ayuda de un psicoanalista, que hay una compañía de crionización llamada “Life Extension”, y cuando él va en busca de la verdad, descubre que la compañía hizo todo lo posible para que él viviera un sueño y, en realidad, él había muerto unos meses después del accidente. Entonces, la cirugía, la reaparición de Nuria y el asesinato de Sofía no eran más que un sueño lo que lo lleva a “suicidarse” para vivir otra vez, en el futuro.

Nuria y Sofía son personajes muy distintos: Nuria es exótica, agresiva, astuta y sexual, mientras Sofía es virginal, amable y cariñosa. La película implica que la persona que causa todo el sufrimiento de César es Nuria y él mismo dice que ella es una “psicópata”. Él es el personaje que Amenábar construye para que el espectador pueda identificarse, porque el punto de vista de la cámara normalmente es el de César y la primera vez que vemos a Nuria y a Sofía es desde su perspectiva. Por eso, su evaluación e interpretación de estas mujeres es importante y es necesario considerar cuál es, psicológicamente, lo que motiva esta interpretación.

Kaja Silverman, en su análisis de las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan, destaca lo que dicen estos psicoanalistas sobre las relaciones heterosexuales. En el ensayo “Contributions to the Psychology of Love” (1910), Freud “outlines some of the effects of the boy’s resolution of the oedipus complex on his later love relations” (Silverman 128). La división que ocurre cuando el niño entra en los procesos simbólicos, y rechaza el semiótico (y su

representante, la madre), “may affect the man’s choice of love object” (Silverman 128); ella explica:

Affection and sexual desire seem to inhabit different spheres, often being resolved only by splitting his relations between two kinds of women—one noble, honorable, and pure (the virgin figure), the other a sexual profligate (the prostitute figure). He treats the first with asexual admiration, while he is sexually attracted to, yet morally or socially contemptuous of the second. (Silverman 129)

Para César, Sofía representa la imagen de la virgen (en su análisis, Chris Perriam la llama “the film’s virginally coded woman” [215]), mientras Nuria cumple el rol de la prostituta. Con Nuria él experimenta una libertad sexual y puede “fully indulge his sexual desires because he believes he is in no danger of being judged by her” (Silverman 129). Sofía, por otro lado, es la virgen, la mujer idealizada por César y Pelayo y los dos la describen cómo la chica de su vida e incluso físicamente, tanto Sofía como Nuria cumplen con su rol. Nuria tiene un corte de pelo bastante corto y moderno y lleva un vestido corto y rojo. Sofía tiene un corte más largo y sencillo y no lleva la ropa atrevida que caracteriza a Nuria, quien describe a Sofía como, “de las que no encuentran la bragueta”—es decir, una mujer sexualmente ingenua. Nuria tiene un apetito sexual abierto, hasta el punto que ella le regala su cuerpo a César como obsequio de cumpleaños, lo cual se contrapone a Sofía, quien al principio se niega besarle.

Freud dice que, en cuanto a la mujer idealizada, el hombre la crea de cierta manera. Ella no existe como un individuo, sino como el objeto del amor del hombre. Silverman dice que la posición de ella “is not thus the active position of self-definition, but a passivity, an inability to speak or act in [her] own [voice]” (131). Se ve esta creación de Sofía en la escena de la fiesta del cumpleaños de César. Él le dice—más bien, le ordena: “Mira para allá. Haz como si

estuviéramos hablando de algo interesantísimo. Asientes, me dices que sí. ¡Qué bonita conversación estamos teniendo!"; ella no dice nada y sigue sus instrucciones al pie de la letra solamente asintiendo con la cabeza y sonriendo.

La contraparte femenina en el análisis de Freud del amante analítico es la amante narcisista. Silverman dice que ella:

is described as vain, shallow, skilled in artifice, but above all, she is bound up with the desire to be loved. What threatens her most is loss of love. She becomes especially dependent on men who may withhold or withdraw their love. The strength or degree of the other's love for her is the measure of her own value and worth. (128)

La representante de la amante narcisista en *Abre los ojos* es Nuria y, de esta manera, ella también permite que César la construya. Ella necesita sentirse amada por él para tener una identidad, lo que está de acuerdo con lo que Silverman dice sobre este tipo de persona: "She feels of a sense of the irreplaceability of the other, his central importance to her existence" (128). Es interesante que, en la mayoría de la teoría sobre el espectador, los críticos sugieren que la mirada del personaje masculino define al femenino y esto puede considerarse cierto si tenemos en cuenta que en *Abre los ojos*, se ve a Nuria por primera vez desde la perspectiva de César.

Esta división entre la virgen y la prostituta tiene su base, según Freud, en la relación madre e hijo. Él quiere verla como pura y noble, a causa de la relación edípica frustrada que ellos tienen (nunca van a "consumar" la relación); no obstante, él sabe que ella tiene una relación sexual con el padre. Por eso, "the origin of the hostility and contempt for women the man thus feels for his sexual partner [la figura de la prostituta] is his ambivalent pre-oedipal relation to his

mother” (Silverman 129). Él luego impone esta división en las mujeres con las cuales él tiene relaciones. Sin embargo, esta división es artificial, fabricada en la mente del hombre.

Al final de *Abre los ojos*, César descubre que el mundo en el cual él vive existe sólo en su mente y ha sido creado por él mismo. Después de su accidente y a través de un proceso complejo de crionización se hace posible que él viva un “sueño” en el cual César controla toda la acción, pero que parece una realidad verdadera. Cuando este sueño empieza él no es consciente de que ya no vive su vida normal y los extraños acontecimientos que se desarrollan después de este cambio le sorprenden constantemente. Una de estas sorpresas es que Nuria, que murió en el accidente, suplanta a Sofía. La primera vez que Nuria aparece es directamente después de dos eventos claves: él se acuesta con Sofía y luego sueña con su cara destruida. Cuando se despierta, ve que su cara está normal, pero cuando regresa a su cama, encuentra a Nuria en lugar de Sofía. Es interesante que la reaparición de Nuria y la cara destruida de César estén conectadas. Parece que la dualidad de la personalidad de Sofía/Nuria está reflejada en las dos “caras” de César, una del monstruo que puede matar y la otra del joven encantador. Cuando él se acuesta con Sofía, viola la imagen de ella como virgen. Cuando él está deforme, César se refiere a sí mismo como “un monstruo” y Sofía está de acuerdo, aunque parece ser que de una manera humorística; ella dice, “Eres un monstruo de todas formas. Yo soy un monstruo también”.

César es el único que reconoce que la chica es Nuria y no Sofía aun cuando ella mantiene que se llama Sofía. A pesar de que decide llamar a la policía, esto no ayuda a comprender la situación porque el detective afirma que la chica que estaba en su cama es Sofía al contar con la documentación que la acredita. Cuando César insiste que la chica allí presente es Nuria, el detective le responde que ella está muerta y observa que César tampoco sabe el apellido de ella. El oficial concluye que Nuria “no existe más que en su imaginación”. A un nivel psicolanalítico,

la división entre virgen y prostituta tampoco existe más que en la imaginación del hombre. La mayoría de la narrativa de la película tiene lugar en la mente de César; así que Sofía y Nuria no son una sola mujer verdadera, pero representan para César la mezcla contradictoria que una mujer compleja presenta para el hombre que clasifica a las mujeres en las categorías de virgen y prostituta. El análisis de Lacan sobre la amante narcisista apoya la idea que Nuria afirma que es Sofía:

[The narcissistic lover] retains her position as the object of the other's desire only through artifice, appearance, or dissimulation. Illusion, travesty, make-up, the veil, become the techniques she relies upon to both cover over and make visible her "essential assets". (Citado en Silverman 132)

En el mundo real, la mujer utiliza el maquillaje y la ropa para conmover a su amante—en el mundo de sueño de César, ella literalmente se convierte en otra mujer. Según Freud, los sueños vienen del subconsciente del ser humano, donde se encuentran los deseos reprimidos. Cuando sueña con su nueva vida que "Life Extension" le provee, él vive en este mundo controlado por el subconsciente y experimenta la realidad de sus represiones, expresándolas en sus acciones hacia las dos mujeres. César acepta a Nuria solamente en su papel sexual, porque ella representa para él a la prostituta, al igual que Sofía, como la virgen, es una candidata aceptable para el amor. Pero cuando se acuesta con ella, él recuerda a la prostituta, un conflicto que lo lleva a matar a las dos.

Frustrado, César entra en el apartamento de Sofía/Nuria. Ve que todas las fotos son de Nuria y que el dibujo que él mismo hizo es de ella también, en vez de Sofía. Sofía/Nuria lo encuentra en su apartamento y le pega, después de confundirlo con un ladrón. A través de los ojos de César el espectador ve la imagen borrosa de Nuria, pero cuando ella regresa de la cocina,

César ve a Sofía. Ellos se acuestan, pero Sofía se convierte en Nuria durante el acto sexual. César le cubre la cara, así que cuando ella se muere, no se puede ver quién está debajo de la almohada. Él mata a las dos—cuando Nuria deja de existir, tampoco se volverá a ver más a Sofía. Al final de esta escena, César huye del apartamento y cuando pasa al lado de un espejo en el hueco de la escalera, ve que su cara está destruida otra vez y rompe el espejo.

Es posible ver el conflicto entre César y Sofía/Nuria desde la perspectiva psicoanalítica porque la película enfatiza mucho la cuestión del psicoanálisis. Uno de los personajes más importantes es Antonio, el psiquiatra que ayuda a César en el hospital, algo que es producto de la imaginación de César (y entonces viene de su subconsciente), y el hecho de que Antonio solamente existe en la mente de César añade otra dimensión a este personaje. Cuando César descubre que su realidad es un sueño, Antonio es él que intenta convencerle de que es real. Duvernois, el jefe francés de “Life Extension” que revela el sueño a César, le asegura que es lógico que Antonio se comporte de esta manera. Dice, “No sigas sufriendo. Todo está en tu cabeza. Es todo psicológico”. Todo producto de su imaginación le parece real a César: Antonio, Sofía, Nuria y su cara destruida. Antonio, como psiquiatra, es un representante del conocimiento de las motivaciones psicológicas y guía a César, afectando y explicando todas sus acciones.

En ésta, la última escena, Duvernois le explica a César que él tiene dos opciones: o puede seguir viviendo el sueño, o puede “despertarse” y vivir en el futuro. Él escoge despertarse, pero antes “convoca” a las imágenes de Pelayo y Sofía, para despedirse de ellos. Abraza a Sofía, y reconoce que ella es producto de su propia imaginación—no tiene ni identidad ni autonomía. Le pregunta a ella, “¿Quiénes sois?” Ella le contesta, “No lo sé”. Aparentemente, “sois” hace referencia a Pelayo y a Sofía, pero puede referirse a Sofía/Nuria también. La confusión de César sobre esta figura, que refleja la ansiedad que Freud argumenta que el hombre experimenta sobre

la figura de la madre, termina cuando él salta del edificio de “Life Extension” y sale del mundo de los sueños para integrarse al mundo real.

Aunque Sofía/Nuria no comparten las características que asocian a Ángela con la “Final Girl”, con estas protagonistas Amenábar sigue cuestionando las representaciones escencialistas de la mujer. Sofía/Nuria, vista como una sola mujer compleja, tiene una naturaleza contradictoria igual que Ángela y la narrativa muestra la falsa división de las contradicciones. Es más, los aspectos de ella que se asocian con Nuria—el peligro de la mujer sexual—no la llevan a su destrucción; son las represiones del hombre que no la puede entenderla que la destruye. Por eso, ella no coincide con la mujer-monstruo como Creed la ve, porque en las películas que incluyen este tipo de personaje, la mujer es quién es responsable de su propia destrucción y la destrucción de los hombres que no la pueden controlar; por eso, “those images which define woman as monstrous in relation to her reproductive functions work to reinforce the notion that female sexuality is abject” y tiene que ser expulsado (Creed 151). Pero el mostrar a César como el culpable del asesinato de Sofía/Nuria y exponer los procesos psicológicos que causa el homicidio, releva Sofía/Nuria de esta responsabilidad y del estatus de mujer-monstruo.

Es verdad que el protagonista de *Abre los ojos* es masculino y que él establece el punto de vista, desde el cual el espectador ve el mundo diegético, incluso a los personajes femeninos. En cuanto a este hecho, el tema en *Abre los ojos* de “ver y creer” tiene implicaciones importantes—lo que César ve es lo que el espectador cree, hasta el final. César cree que Nuria, cuya sexualidad está unida al caos que ella causa en su mente, es la fuente de todos sus problemas. Cuando la mujer (virginal) en la que él confía se convierte en la “prostituta”—después de que él se acuesta por primera vez con ella—él la mata y la castiga, simbólicamente, por su crimen. Lo que es interesante es que la película culpa a César. Como Duvernois dice,

“Todo está en su cabeza”. La división artificial entre Nuria y Sofía es “producto de su imaginación”, y él es el único que puede cambiar. Como Chris Perriam dice, la película

is more of an anti-*Vertigo*, in that it is about the fear of substitution, not fascination for it...the motifs of vertigo, mirrors, déjà vu, psychiatric illness, crime...all point to César as a man caught up in and carrying forward to new complexities a crisis of masculine identity of a Hitchcockian nature but overlaid with postmodern subtleties. (218)

Él quiere matar a la prostituta, pero lo que consigue es matar a las dos, la virgen y la prostituta, porque ni una ni la otra son una persona completa. Son dos caras de la misma moneda, la mujer completa, una mujer noble y sexual a la vez. El “horror” que existe en *Abre los ojos* viene de la inhabilidad de César de comprender este hecho y las tendencias homicidas de él—él carga con la culpa del asesinato. Esta mujer compleja, que consta de características contradictorias, se verá en el personaje de Grace en *Los otros*, y Sofía/Nuria es un paso importante en el proceso de crear la primera.



Fig. 3.1: La virgen y la prostituta

CAPÍTULO 4

“MUMMY WENT MAD”: *LOS OTROS*

Los otros, la tercera película escrita y dirigida por Alejandro Amenábar, se estrenó en el verano de 2001, y tiene la distinción de ser la primera película rodada en inglés en ganar el premio Goya para la Mejor Película española del año. Una facción de críticos españoles declaró que una película con una guión en inglés no merece el premio más importante del cine español, y añadiendo a la controversia generada, el director Vicente Aranda se negó a asistir a la ceremonia (<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/1799036.stm>), pero a pesar de los argumentos explicitados, es una película indudablemente popular que muestra la influencia del cine de Hollywood en la obra de Amenábar y está íntimamente conectada con las películas de horror clásicas producidas en los Estados Unidos en los años 30 y 40. Superficialmente, lo horrorífico de *Los otros* está signado por un horror antiguo y concreto—los fantasmas, y lo que está escondido en las sombras. Pero en el fondo, trata temas relacionados con miedo a lo desconocido, la maternidad y, como todas las películas de este género, la muerte. Lo interesante es la manera en que la película trata estos temas. En *Los otros*, los personajes importantes y los que tienen el “gaze” activo son las mujeres. *Los otros* usa el punto de vista femenino para cuestionar algunos miedos “femeninos”, o los miedos asociados con la maternidad, de una manera única en el género de horror. Es una extraordinaria historia de fantasmas, presentando la historia desde el punto de vista de un fantasma.

Los otros comienza con la voz de Grace diciendo, “Now, children, are you settled comfortably? Then I’ll begin”. A partir de estas palabras, la protagonista empieza a narrar una

historia de la Biblia (la de la creación del mundo), pero lo que cuenta no tiene correlación con lo que aparece en la pantalla. Aparecen dibujos a carboncillo, hechos por los hijos de Grace, que incluyen imágenes de lo que va a pasar en la película. De esta primera instancia, se ve la dificultad de reconocimiento que *Los otros* causa en el espectador, un aspecto que Carol J. Clover destaca como necesario en cualquiera película de horror. El espectador oye una historia y ve otra. Esta película depende de esta falta de reconocimiento desde el principio porque la historia acaba con un giro inesperado. Aunque parece que Grace y sus hijos están en peligro a causa de una invasión de “otros”, la verdad es que el único peligro que existe en la película viene de Grace misma. La familia vive en la isla de Jersey, una isla inglesa en la costa norte de Francia, a finales de la Segunda Guerra Mundial. Grace está esperando, junto a sus hijos Anne y Nicolas, el regreso de su esposo, un soldado, en una casa gótica que siempre está sumida en neblina. Los niños son alérgicos al sol, así que es necesario que la casa se mantenga oscura, por lo que tiene cortinas gruesas para prevenir que la luz entre. Grace tiene un sistema para asegurar que sus hijos pueden esconderse de la luz, y en las escenas iniciales, Grace está explicando estas reglas a tres empleados nuevos, porque los otros sirvientes habían huido la noche anterior.

Con la entrada de estos tres nuevos sirvientes (Mrs. Mills, Mr. Tuttle y Lydia), empieza una serie de eventos extraños que lleva a la familia a la conclusión de que hay invasores en la casa. Anne mantiene que estos “otros” son fantasmas, y refuerza esta idea frente a su hermano diciendo que los fantasmas “go about in white sheets clanking chains” (ver Fig. 4.1). Pero Grace, una mujer profundamente religiosa, no puede creer que hayan fantasmas, porque esa creencia contradice lo que predica la Biblia; en cambio ella sospecha que Mrs. Mills, Mr. Tuttle y Lydia quieren echar a la familia de casa, y que han creado todos los sonidos y las visiones que ellos asocian con “los otros” para espantar a Grace y sus hijos. Al final, se nos revela que Grace

ha matado a sus hijos y que ellos y los sirvientes son fantasmas, que andan por la casa y “the intruders” en realidad son una familia que quiere ocupar la casa, pero Grace y sus hijos siguen jurando que nadie les va a echar de la casa.

Algunos críticos mantienen que Amenábar no intentaba sorprender al público con este giro inesperado de la narrativa al igual y que tampoco es posible sorprender a un público familiarizado con la película *The Sixth Sense* (1999), que tiene algo similar al final (Shepard 91). Yo admito que es imposible no mencionar a *The Sixth Sense* en una discusión de *Los otros*, por lo menos porque tantos críticos las han conectado. Además, yo diría que hay tantas diferencias entre las dos películas y sus respectivos temas que resulta superficial compararlas de esta manera. También, lo chocante de *Los otros* es que es una historia de fantasmas que muestra el punto de vista de estos, por lo que lo importante no es cuándo el público se da cuenta de este hecho. La verdad es que ambas películas sacan provecho del hecho que el público tarda en reconocer que algunos personajes están muertos. Pero en *The Sixth Sense*, los protagonistas son masculinos y la obra trata de un adolescente que tiene varios problemas psicológicos. En cuanto a este análisis, ésta es la diferencia clave. Usando las teorías de Freud sobre la represión, la mayoría de los críticos, incluso Clover y Barbara Creed, están de acuerdo que el propósito del género de horror es explorar los deseos y los miedos reprimidos. Usualmente, según estas críticas, este miedo es el de la mujer y su función sexual/reproductora y Clover en particular muestra la conexión entre este miedo y la adolescencia del hombre. Un análisis detallado de esta película iría más allá de la investigación de esta tesis, pero es posible concluir, al menos a primera vista, que los temas que se asocian con un niño de once años son diferentes de los que tienen que ver con una madre de casi cuarenta años.

En *Los otros* existe la ausencia de personajes masculinos fuertes. Nicolas es un niño y su hermana Anne lo domina. En segunda instancia, parece que Mr. Tuttle, el jardinero, aparece solamente para estar de acuerdo con Mrs. Mills. Por último, el esposo de Grace aparece a la mitad de la película y dice muy poco antes de desaparecer otra vez. Los personajes que tienen el “active investigating gaze” (Clover 45) son Grace y (a veces) Anne, las protagonistas. Se espera que el hijo valiente sea el niño, pero Anne es la valiente, a diferencia de su hermano. Grace también demuestra su valor cuando percibe una amenaza contra su familia. Ella describe cómo se armó cuando los nazis querían entrar en la casa, y dice que ahora ella tampoco va a permitir que nadie invada el espacio familiar. En su análisis del rol de la “Final Girl” en la identificación del espectador, Carol J. Clover dice que el espectador masculino que busca un personaje masculino en el slasher con el cual él pueda identificarse encuentra pocas posibilidades y es obvio que en *Los otros* existe una situación similar. No hay un héroe, y tampoco hay un asesino masculino tradicional. Al final de la película, se revela que Grace es la única asesina, y aunque ella mató a sus hijos, nunca parece una verdadera amenaza.

En el segundo capítulo, analicé las conexiones entre Ángela y la “Final Girl” de Clover, y al final, concluí que ella no es un buen ejemplo de este tipo de personaje porque es demasiado “femenino”—es decir, si la “Final Girl” es una agente de identificación para los espectadores masculinos, Ángela y sus problemas son demasiado “femeninos” para facilitar esta identificación. Parece obvio que Grace es menos “Final Girl” que Ángela. *Los otros* tiene menos que ver con las películas slashers que *Tesis*: no hay un asesino masculino del tipo tradicional que aterroriza a la familia—aunque no se ve la amenaza, al final no es el psicópata de las películas como *Psycho* (1960). Tampoco hay una muerte diegética, un aspecto importante, porque aunque Amenábar raramente muestra la violencia en la pantalla, en *Los otros* (a

diferencia de *Tesis*) la historia empieza después del asesinato. Sobre todo, Grace tiene muy pocas características masculinas asociadas con la “Final Girl”; asume el rol de una madre tradicional que cose y cuida de sus hijos y su casa.

No obstante, hay vínculos entre ellas que no se pueden ignorar, porque las conexiones entre Grace y Ángela son importantes para un análisis de la progresión de Amenábar como director/guionista y lo que sus personajes femeninos significan en el género de horror. *Los otros* tiene lugar en el “Terrible Place” que propone Clover, pero en el caso de Grace es la casa familiar. Con su hija Anne, Grace comparte el “active investigating gaze”, y es Grace quien se arma cuando parece que los “otros” amenazan a la familia (ver Fig. 4.2). Ángela y Grace son los personajes que el espectador tiene para identificarse y, con la excepción de sus naturalezas investigadoras, no tienen las características masculinas que facilitan el proceso de identificación que permite que el espectador masculino pueda explorar represiones en su propia sexualidad. Además, en las obras que Clover y Creed analizan, el punto de vista principal es de un hombre o es de la “Final Girl”, quien Clover muestra es “masculino” en cuanto al proceso de identificación. Ángela tiene un punto de vista femenino y las cuestiones que *Tesis* trata tienen que ver con los deseos sexuales reprimidos de ella. Yo diría que la represión de la cual *Los otros* trata es el miedo (femenino) a la maternidad. Debemos reconocer que la madre como un personaje monstruoso no es un elemento nuevo en el género de horror. *Psycho*, *Carrie* (1976) y *The Brood* (1979) tratan varios aspectos del horror asociados con la maternidad y el abuso de poder maternal. Barbara Creed argumenta que “when woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions”; no obstante, “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity” (7). Normalmente, la madre monstruo se

concibe como una madre opresiva, que causa problemas psicológicos a sus hijos, como Mrs. Bates en *Psycho* o Mrs. White en *Carrie*. Otro ejemplo de la madre monstruo es una que da a luz a un monstruo, como la extraterrestre de *Alien* (1979). A causa de su filicidio, se puede situar a Grace en la categoría de madre monstruo, aunque usualmente en las películas de “domestic horror”, es el padre (o una figura paterna) quien intenta matar a la familia. Creed dice que la película de horror construye a la madre como una figura abyecta: “the child struggles to break free but the mother is reluctant to release it” (11). La relación entre Grace y sus hijos depende de la protección que ella les ofrece para mantenerlos alejados de la luz, algo que es necesario a causa de la alergia que ellos tienen. Cuando Mrs. Mills sugiere que esta alergia no existe, Grace se enoja. También, uno de los conflictos entre Grace y Anne es que ésta última desafía a su progentora. Por ejemplo, al principio de la trama, ella no quiere obedecer ciegamente las creencias religiosas ni quiere cumplir las órdenes de su madre y cuando su madre la amenaza con el limbo, Anne la desafía diciéndole que lo había investigado en la Biblia, y que Grace estaba equivocada en lo que dice sobre este concepto.

Grace: Anne, do you remember the story about Justus and Pastor? Children who don't tell the truth end up in limbo.

Anne: That's what you say, but I read the other day that limbo's only for children who haven't been baptized. And I have!

Es interesante ver este tipo de conflicto en una película de horror, porque “Relationships in the maternal melodrama are almost always between mother and daughter”, pero Creed dice que “it is to the horror film we must turn for an exploration of mother-son relationships” (139).

La relación que Grace tiene con Nicolas es más tranquila que la que tiene con Anne, y es importante notar que Anne parece tener diez u once años—es decir, ella está en el umbral de la

pubertad, la edad en la cual la chica empieza a menstruar, lo que le da la habilidad de concebir hijos (una característica que Creed destaca como parte del carácter monstruoso de la mujer en las películas de horror). Este énfasis en relaciones entre personas femeninas y en las etapas del desarrollo femenino destaca la importancia de estos temas en cuanto a las cuestiones de las cuales la película trata. Es importante también el hecho de que se resuelva el conflicto entre Anne y Grace con la revelación al final de la película, que muestra que Grace no es exactamente la madre monstruo de la cual Creed habla.

El punto central de la teoría de Creed es que “woman is represented as monstrous in a significant number of horror films”, y divide esta representación en cinco categorías: “the archaic mother; the monstrous womb; the witch; the vampire; and the possessed woman” (7). El espacio maternal (y entonces el espacio de cada una de estas categorías) es también el espacio del abyecto, lo que el cuerpo humano expulsa o “the place where ‘I am not” (Creed 9). Cuando el niño intenta alejarse de la madre, la madre llega a ser el abyecto. En cuanto a la relación entre Grace y Anne, se puede ver esta misma lucha:

Once again we can see abjection at work in the horror text where the child struggles to break away from the mother, representative of the archaic maternal figure, in a context in which the father is invariably absent (*Psycho*, *Carrie*, *The Birds*). In these films, the maternal figure is constructed as the monstrous-feminine. By refusing to relinquish her hold on her child, she prevents it from taking up its proper place in relation to the symbolic. (Creed 12)

En la relación familiar en *Los otros*, Grace ha asegurado que sus hijos nunca van a entrar en lo simbólico—van a permanecer niños para siempre. La alergia de los niños a la luz ya aseguró que Anne y Nicolas, en palabras de él, “will never go anywhere”, y que ellos dependen de su madre.

Ella los mata, y los “cura” de su alergia, pero nunca madurarán. Es interesante que, al final de la película, ellos apoyan a su madre—a diferencia de otras películas de horror, *Los otros* vindica esta madre “monstruo” en vez de “eject the abject” (Creed 14) y privilegiar lo simbólico. Es interesante también la cuestión del silencio en cuanto a esta relación entre la madre y sus hijos. El silencio existe en la ausencia del simbólico, el mundo de lenguaje. A Grace le importa el silencio mucho, lo que ella enfatiza a los sirvientes cuando dice, “Silence is something we prize around here”. Cuando Grace descubre que Lydia no puede hablar, ella se pone contenta y responde que, “The other [servant] talked too much anyway”. Este énfasis en el silencio asocia a Grace más con el semiótico que Julia Kristeva propone (y que Creed analiza con relación a los aspectos abyectos de la madre). Creed dice, “Kristeva’s semiotic posits a pre-verbal dimension” relacionado con la figura de la madre, pero “[w]ith the subject’s entry into the symbolic, which separates the child from the mother, the maternal figure and the authority she signifies are repressed” (14). Grace utiliza el silencio para mantener su autoridad y por eso su relación con sus hijos, algo que se puede ver cuando ella exige en una escena que su hija no hable.

Parece que este silencio hace más fácil para Grace vivir en la casa enorme. Grace expresa reservas de vivir en la casa, y en una ocasión dice a Mrs. Mills, “You’d think we’d be used to this house by now” y “You will find at times that this house is not an ideal home”. Este miedo es lógico en una madre soltera con hijos. La casa, sumida en neblina, aísla a la familia del resto del mundo y Grace se siente “totally cut off from the world”, aumentando la condición mental de ella que le hace matar a sus hijos y suicidarse. Por otra parte, ella no quiere que nadie además de ella y sus hijos tome posesión de la casa. Ella enfatiza este deseo cuando dice, “For five whole years during the Nazi occupation, I managed to avoid a single Nazi ever stepping foot inside this house”.

La posesión de la casa es importante en *Los otros*, especialmente para Grace, quien percibe al principio que los otros no quieren hacerle daño a la familia, sino tomar posesión de la mansión. Se debe este aspecto tanto al género de horror como al género gótico, en el cual la casa tiene su propio poder. En su análisis de *Rebecca* (Hitchcock, 1940), Doane destaca que la película gótica aparece en los años 40, “a decade in which many films were aimed at a predominantly female audience” (69). En este tipo de película y en *Rebecca* específicamente, “The woman often feels dwarfed or threatened by the house itself” (79), algo interesante cuando se considera que la esfera doméstica y la casa está asociada con la mujer. Citando a Doane, Barbara Creed explica este fenómeno, conectando la casa donde se sitúa el horror con la madre monstruo, y dice,

The symbolization of the womb as a house/room/cellar or any other enclosed space is central to the iconography of the horror film. Representation of the womb as a place that is familiar and unfamiliar is acted out. . . .Behind the quest for identity. . . lies the body of the mother represented through intra-uterine symbols and devices. (55)

Creed continúa diciendo, “When the house is the central location, the narrative usually leads us back to some terrible crime committed by or against a family that once lived there” (55), como lo que se ve en *Los otros*. También, el uso de la casa como sitio de horror conecta a *Los otros* con el análisis de Carol J. Clover, quien destaca la importancia del “Terrible Place”. Ella dice, “What makes these houses terrible is not just their Victorian decrepitude, but the terrible families—murderous, incestuous, cannibalistic—that occupy them” (Clover 30). El crimen de Grace está reflejado en la casa en la cual ella lo cometió. Al comienzo, el horror es algo externo, que va a invadir la casa familiar (los nazis), y la casa parece “a safe haven”; sin embargo, “the

same walls that promise to keep the killer out quickly become, once the killer penetrates them, the walls that hold the victim in” (Clover 31). Grace se da cuenta de que “los otros son reales”, y que han entrado en la casa, y parece que el horror los invade. Pero la verdad es que Grace, en la calidad que comparte con la madre-monstruo, es la que causó el horror que existe en la casa. Se puede ver la falta de reconocimiento de ella en una escena clave, cuando por primera vez, ella cree lo que Anne dice sobre “los fantasmas” en la casa (que en realidad son personas vivas). Ella va en busca de la causa de los sonidos que oye en el “junk room”. El cuarto está lleno de objetos que no se pueden identificar porque están cubiertos por sábanas (recordándole al espectador la descripción de Anne de cómo son los fantasmas). Grace quita las sábanas una por una, con la intención de revelar un fantasma. El objeto final que descubre es un espejo, y ella se enfrenta al reflejo de su propio rostro. La ironía es que ella encuentra lo que busca, pero no puede (o no quiere) reconocer su protagonismo en el horror.

Grace está orgullosa de su habilidad de proteger a sus hijos de los nazis y de la luz. En cierto momento, ella les promete que “Nothing’s going to happen to you while Mummy’s here”, enfatizando el instinto maternal de proteger a los hijos. Cuando ella “se despierta” después de la muerte, piensa que Dios le ha dado otra oportunidad de ser una “buena” madre, una oportunidad de la cual ella quiere aprovecharse. La película sugiere que, en palabras de Anne, Grace “went mad”, porque no era capaz de cuidar a los niños (y la casa) sola. El discurso patriarcal tradicional sobre la maternidad dice que es algo innato en todas mujeres, sin reconocer las complicaciones psicológicas y físicas que puede causar. La madre “ideal” sacrifica todo por sus hijos y se vilipendia la madre que no puede hacer esto. Como Lucy Fischer lo describe, “Our reflex is to keep these diverse impressions of childbirth separate: to deem some idyllic and others

grotesque...some natural, and others perverse. But work on horror suspects such binary oppositions, recognizing realism in the bizarre” (413).

Son muy pocas las películas que tratan los aspectos horribles de la maternidad desde el punto de vista de la madre. Como hice notar, películas como *Psycho* y *Carrie* tratan lo que le pasa al hijo o hija que tiene una madre que intenta prevenir la entrada de su hijo en lo simbólico. Pero según Carol J. Clover, Barbara Creed y otros, estas películas generalmente presentan el punto de vista masculino. *Rosemary's Baby* (1968) es una excepción notable. En su análisis, Lucy Fischer propone que, “While contemporary discourse (be it patriarchal or feminist) has often idealized childbirth and suppressed its disturbing terrain, [*Rosemary's Baby*] negotiates the geography that connects these ideological quarters” (427). Aunque la sociedad patriarcal privilegia la maternidad y la figura de la madre, las películas de horror han explorado los miedos de los hijos asociados con esta última, sin reconocer los miedos de la madre sobre el parto. Fischer argumenta que *Rosemary's Baby* expresa los miedos de la madre, citando a casos reales y usando historiales médicos, sueños y conversaciones. Dice,

Rosemary links woman's conscious and unconscious pregnancies, her ecstatic and despondent views, modern and ancient medical practices, scientific and mystical beliefs, realistic and supernatural portrayals. In unleashing the horrific, Rosemary has “un-shelved” the Maternal Macabre—has reclaimed its “back rooms,” has forced it out of the cultural and cinematic “closet”. (Fischer 427)

Si *Rosemary's Baby* explora el miedo asociado con el parto, *Los otros* trata el lado oscuro de criar a los hijos, especialmente en cuanto a lo que atañe a una madre soltera. Como se espera del género de horror, el filme trata el tema de una manera exagerada, en la cual hasta los asuntos más comunes de la vida diaria tienen una calidad siniestra. Por ejemplo, una discusión entre

Grace y Anne termina con un mandato horrible, un intercambio que ocurre otra vez entre Anne y Nicolas más tarde en la película:

Anne: Can I say something?

Grace: No.

Anne: Why not?

Grace: Because—Because you can't. Stop breathing like that. Anne, stop breathing like that. *Stop breathing.*

A pesar de la exageración que esta escena ilustra, se aborda la temática central de *Los otros* en muchas películas hoy en día, en una época que podemos señalar como posfeminista. Casi todas las comedias románticas se enfocan en la presión que siente la mujer moderna de tenerlo todo: casarse, tener una carrera (exitosa) y tener hijos bellos e inteligentes. *Los otros* explora (en el estilo típico del horror) lo que la mujer que no puede cumplir su rol como madre puede reprimir (como el deseo de dejar las obligaciones familiares), y en última instancia, reivindica a la mujer que no es capaz de tenerlo/hacerlo todo. Aunque Grace está abrumada por la presión de cuidar a sus hijos después de la muerte de su esposo, y aun cuando su madre los mata, Nicolas y Anne la apoyan a ella al final de la película. Anne acepta la autoridad de Grace, quien admite, “I’m no wiser than you, but I do know that I love you”. Grace manda que sus hijos coreen, “This house is ours”, y afirma que “No one can make us leave this house”. Cuando ella admite no saber ser la madre “ideal”, esto le da poder. En este momento, ella llega a ser la dueña verdadera de la casa, y la toma final de la familia en lo sustenta al posicionar a Grace, con un hijo a cada lado, enmarcada por la ventana—enfaticando lo que está dentro de la casa (ver Fig. 4.3).

A diferencia de *Carrie*, en la cual la madre religiosa y la relación que mantiene con su hija adolescente “is depicted as abnormal and perverse” (Creed 78), *Los otros* resuelve el

conflicto entre madre e hija. Aunque Grace y Anne tienen una relación tensa al principio, es obvio que Grace es una madre cariñosa. Ella cose un vestido para la primera comunión de su hija y la admira diciendo, “What a pretty daughter I have”. En cambio, “Mrs. White’s feelings for her daughter are more ambiguous; her desire to control Carrie appears to stem more from a religious than a maternal sense of duty”, y en *Psycho*, “the monstrous child is ultimately depicted as a creation of the psychotic, dominating mother” (Creed 79). Aunque ciertos aspectos de *Los otros* son exagerados, no se vilipendia a Grace por su inhabilidad para soportar la presión de las expectativas tradicionales de la madre.

Tanto Creed como Clover cuestionan el rol de la espectadora femenina en la película de horror. Confirmando que hay muy poco escrito sobre “woman as monster”, ella concluye que “existing theories of spectatorship are inadequate: they do not help us theorize the presence of woman as active monster” (Creed 151-153). Estas teorías tampoco nos ayudan con un análisis de una madre como Grace, que lleva a cabo actos horribles, pero que no se presenta exactamente como la madre monstruo que Creed propone. Se encuentran las cuestiones claves de todas las películas de horror en *Los otros*: “Where did I come from? Where am I going?” (Creed 154). Creed argumenta que el horror responde, “To a terrible place” (154). Pero parece que el “terrible place” a lo que Mrs. White y Mrs. Bates van (a causa de los crímenes que han cometido) difiere del lugar en lo que se encuentra a Grace en los momentos finales de *Los otros*. Efectivamente, parece que la situación de Grace de hecho mejora—ella llega a ser una madre más capaz de cuidar y proteger a sus hijos, con el apoyo de ellos. La espectadora femenina que se identifica con Grace ve que la conclusión le reivindica a la madre que tiene miedo de la responsabilidad de la maternidad, y *Los otros* sigue el modelo de *Rosemary’s Baby* al presentar problemas claramente femeninos.



Fig. 4.1: “Ghosts go about in white sheets clanking chains.”



Fig. 4.2: Grace se arma para proteger la familia y la casa.



Fig. 4.3: ¿La madre-monstruo?

CAPÍTULO 5

“EL CINE ES UN ESPEJO PINTADO”: CONCLUSIONES

El espejo es un elemento simbólico que une *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*, porque cada película utiliza un espejo en un momento clave para mostrarles a los personajes quiénes son. En *Tesis*, Chema y Ángela están reflejados en el cuento sobre el enano que ve algo horrible en el espejo y en *Abre los ojos*, César puede ver el monstruo verdadero que es, aunque nadie más lo vea. En *Los otros*, Grace va en busca del horror que amenaza su casa y lo encuentra en el espejo. Si es verdad lo que Ettore Scola dice, que “El cine es un espejo pintado”, (www.proverbia.net) se puede concluir que en cada una de estas tres películas, Alejandro Amenábar quiere que el público se vea a sí mismo reflejado en el espejo que él ha pintado; es decir, es su visión específica de cómo es el espectador (o la espectadora) que se identifica con los personajes que él le presenta. La propuesta de este estudio ha sido mostrar que las películas de horror de este director/guionista, a diferencia de los precedentes que le influyen, versan sobre temas asociados con la represión femenina, a través de personajes femeninos que no son masculinizados en la narrativa (como las protagonistas de otras películas de horror). Pero hay que hacer la pregunta: ¿es importante el hecho de que el director/guionista que crea este tipo de personaje femenino sea masculino y homosexual y qué significa esta interpretación en cuanto al futuro de este género?

En su análisis de la espectadora femenina en cuanto a las películas de horror, Barbara Creed hace algunas preguntas provocadoras: “What is the appeal of the horror film to the female spectator? Does she recognize herself in the figure of the monstrous feminine?” (155). Carol J. Clover tiene preguntas similares en cuanto a la relación identificatoria entre la espectadora y la

“Final Girl”, y dice, “Does the Final Girl mean ‘girl’ to her female viewers and ‘boy’ to her male viewers?” (54). Hay que considerar que, aunque tienen algunas características en común con la “Final Girl” y la mujer-monstruo, las tres protagonistas que analicé no siguen el modelo de ni uno ni el otro de estas dos propuestas. Por eso, es posible decir que la espectadora que no se identifica ni con la “Final Girl” ni con la mujer-monstruo a causa de su conexión con el espectador masculino y con el miedo del hombre en cuanto a la mujer, todavía puede sacar algo de los personajes de Ángela, Sofía/Nuria y Grace. Pero si se considera que este es un género tradicionalmente dirigido a un público masculino y que este público suele encontrar personajes que están, en el fondo, relacionados con la represión masculina, tendrá consecuencias cuando estos personajes estén reconfigurados para explorar asuntos femeninos, como la maternidad. En *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*, la espectadora femenina tiene personajes femeninos con los cuales ella puede identificarse, porque Ángela, Sofía/Nuria y Grace no son la heroína andrógina de la teorización de Clover; tampoco son la mujer-monstruo de Creed; sino combinan los elementos más progresivos de estos personajes con una verdadera exploración de los problemas que la mujer tiene hoy en día, tratando cuestiones como el miedo de sus propios deseos sexuales en cuanto a los hombres y el miedo asociado con ser madre soltera.

Barbara Creed argumenta que no se tratan estos temas en las películas de horror porque los hombres son quienes las escriben y dirigen; explica:

No doubt if women made horror films, [women’s fears of phallic aggressivity and rape] would be explored more fully. The reason women do not make horror films is. . . because women still lack access to the means of production in a system which continues to be male-dominated in all key areas. (156)

Pero obviamente, en el caso de las tres películas de este estudio, el director/guionista es masculino; es más, es alguien influido por la obra de Alfred Hitchcock, el director que crea *Psycho*, el prototipo de todas las películas de horror que no solamente presentan la sexualidad femenina como algo que exige el castigo, sino que sexualiza este mismo castigo y la violencia asociada con él. ¿Cómo puede ser que este director masculino pueda crear a Ángela, Sofía/Nuria y Grace, protagonistas que exploran temas femeninas, dos que poseen el “gaze” activo y una que no está sujeta al “gaze” de ningún hombre (algo raro en cualquier género cinematográfico)? Propongo que es precisamente la influencia de las películas que Carol J. Clover y Barbara Creed analizan, combinada con la generación en la que nació este director, que hace posible su perspectiva única, y también diría que representa un cambio posible en el género de horror. Se puede concluir que es igualmente importante que este director se identifique como homosexual, un grupo tradicionalmente marginalizado por el patriarcado. Como Vivian Shobchack argumenta: “The repressed in the genre is no longer the double-threat found in the traditional horror film: an excessive will to power and knowledge as well as unbridled sexual desire. Rather, the repressed is patriarchal hatred, fear, and self-loathing” (152). En el siglo veintiuno (la época “posfeminista”¹⁰), se pueden ver las consecuencias del movimiento feminista en casi todos los aspectos de la vida diaria de los Estados Unidos y Europa, incluso en el cine. Entonces, el comentario de Shobchack sugiere que, en años recientes, la represión (que influye el género de horror) está basada no en el miedo de la mujer, sino el de la sociedad enfrentada con este concepto del pasado.

Es obvio que estas tres películas, especialmente *Los otros*, han tenido un impacto en el cine español y el género de horror en general. Como Andrew Willis dice, “Spanish horror has

¹⁰Aunque se puede debatir cómo debe usar este término, lo uso aquí para hacer referencia a la época en la cual la generación que nació en los comienzos de la tercera ola del feminismo (los 70 y 80) llega a edad.

now truly moved from the margins to the mainstream. . . .The overwhelming success of [*The Others*] has meant that critics have had to address their prejudices and find a way of discussing recent horror films” (248). Pero es importante reconocer que la manera en la cual Amenábar presenta a la mujer tiene su base en las películas *slasher*; aunque Carol J. Clover mantiene que el *slasher* no es progresivo, admite que “in its own perverse way, for better or for worse, [the slasher does] constitute a visible adjustment in the terms of gender representation” (64). En el “Afterword”, ella ofrece una lista de posibles razones que pueden explicar “why it should be horror—of all genres—that blows the cover [off of the subject of cross-gender identification]” y entre ellos ella incluye:

Because some especially influential horror movies were independent, low-budget productions that reflect the interest of their ‘authors’ . . . in stretching the generic terms. Because, to judge from their interviews, people like Romero and Craven are acutely aware that they are trafficking in the ‘repressed’ and by their own account have plumbed their best and worst movies from their own worst nightmares and fantasies. (231-232).

En casi todas las entrevistas con Alejandro Amenábar, en las que él habla de todas sus películas, habla del rol que sus propias pesadillas han tenido en la creación de sus películas y, en cuanto a *Los otros*, le influyen las pesadillas de su niñez (Rodríguez 108), así que puede ser que, a pesar de ser hombre, el ambiente social que hace posible la fluidez en cuanto al género (*gender*) en la identificación del espectador también se extiende a los productores del cine. Por eso, la “cross-identification” que Clover ve en los géneros de clase “b” tiene la posibilidad de afectar a las películas consideradas superiores, como ella sugirió hace años que tendría.

Clover publicó su análisis de la protagonista de los *slashers* en 1987 y en 1991 añadió un “Afterword” en el cual ella sigue la progresión de la “Final Girl” a la clase superior de cine. Ella ofrece los ejemplos de *Silence of the Lambs* (1991) y *Sleeping with the Enemy* (1991) como películas cuyas protagonistas tienen como base la “Final Girl” y dice que son “awfully close to being slasher movies for yuppies—well made, well-acted, and well-conceived versions of the familiar story of a female victim-hero who. . . finally blows away. . . a male oppressor” (232). Pero ella no ve con optimismo esta progresión, a causa de que “femininity is more conventionally elaborated and inexorably punished, and in an emphatically masculine environment, in the higher forms” (Clover 61).

Sin embargo, otros estudios señalan que la posibilidad de una exploración de miedos femeninos existe en el horror, notablemente el de Lianne McLarty sobre los filmes (considerados de la clase superior) de David Cronenberg. McLarty dice que en algunas de sus películas, principalmente *The Fly* (1986) y *Dead Ringers* (1988), “the monstrous is not so much located in the female body as in the male mind” (247). El hecho de que Amenábar en los 90 y al comienzo del siglo sigue explorando este tema, especialmente en *Tesis* y *Abre los ojos*, significa que este cambio en cuanto a la representación de la mujer es un aspecto importante del horror hoy en día. Es más, a diferencia de las películas de Cronenberg, *Tesis* y *Los otros* tienen protagonistas femeninos, que permiten que la espectadora femenina pueda ver esta temática desde el punto de vista de la mujer en vez del hombre. También, los miedos femeninos asociados con el parto y la crianza de los niños que *Rosemary’s Baby* empezó a elaborar están expresados de una manera moderna en *Los otros*, una película con implicaciones importantes en esta época en la cual hay tantas madres solteras.

En *Tesis* y *Abre los ojos*, el horror que produce los asesinatos diegéticos viene de las imaginaciones de los hombres; Bosco y Castro están obsesionados con la industria del *snuff*, hasta el punto de que ellos dejan de valorar la vida de la mujer y César no puede resolver su propio miedo de las complejidades de la sexualidad femenina. A diferencia de las protagonistas de las películas que Clover analiza, en éstas hay protagonistas bien desarrolladas, que no existen solamente para gritar y llorar para así satisfacer las necesidades *voyeurísticas* del público masculino. Tampoco coinciden con la mujer-monstruo que Creed propone porque no es su sexualidad que causa su muerte—Ángela sobrevive y el asesinato de Sofía/Nuria solamente existe en la imaginación del hombre capaz de hacerlo. Ángela y Sofía/Nuria tampoco son masculinizadas (como las “Final Girls” en los *slashers*), y no son asociadas con una visión esencialista de la mujer. Como Clover y Creed argumentan, hay una cantidad enorme de representaciones fílmicas que exploran el miedo del hombre de la sexualidad de la mujer. Lo que estas representaciones no toman en cuenta es que la mujer tiene que enfrentarse no solamente con su propia sexualidad, sino también con la reacción que esta sexualidad surte en el hombre. Ángela y Sofía/Nuria se enfrentan de maneras diferentes con este problema, con resultados diferentes, pero la temática es clara: lo que amenaza a la mujer es que ella tiene que ser capaz de entender su propia sexualidad y la reacción del hombre hacia ella para sobrevivir, pero otras películas no exploran este tema, solamente nos dan el punto de vista masculino.

El horror doméstico tradicional también explora los miedos masculinos sobre la familia (específicamente de la presión de ser padre o padrastro), excluyendo el punto de vista de la mujer. Es más, cuando se ve a una madre en las películas de horror, normalmente ella es la “madre-monstruo”, una representación de las represiones del hijo masculino sobre el complejo de Edipo y la relación madre e hijo. Según Barbara Creed, la madre en el género de horror

“teaches the infant to abhor what she herself comes to represent with in the signifying practices of the symbolic [i.e., the semiotic]. An ideology which denigrates women is also endorsed by woman: patriarchal ideology works in and through the woman, as we saw in *Carrie*” (165).

Aunque Grace en *Los otros* mata a sus hijos (y por eso se le puede asociar superficialmente con la madre-monstruo), al final de la película ella triunfa, a pesar de no cumplir con el rol tradicional (patriarcal) de lo que la madre debe ser. Ella es la asesina de *Los otros*, pero no es la villana. El hecho de que ella es un personaje muy femenino y haya la ausencia notable de violencia explícita en la película excluyen el punto de vista masculino del horror tradicional a favor del *gaze* femenino.

Creed comenta que “Viewing the horror film signifies a desire not only for perverse pleasure (confronting sickening, horrific images/being filled with terror/desire for the undifferentiated) but also a desire, once having been filled with perversity. . . to throw up, throw out, eject the abject (from the safety of the spectator’s seat)” (10). En *Tesis, Abre los ojos y Los otros* el abyecto es, en palabras de Sobchack otra vez, “patriarcal hatred, fear, and self-loathing” (152), especialmente hacia la mujer. Estos filmes nos muestran un lado de horror hasta ahora en gran parte inexplorado y utilizan personajes femeninos complejos con los que el público femenino puede identificarse. Si es verdad lo que Clover dice sobre los *slashers*, “The gender-identity game, in short, is too patterned and too pervasive in the slasher film to be dismissed as supervenient” (57), es verdad también que no se puede ignorar la progresión de personajes femeninos (cada vez más sofisticados) de las películas de horror de Alejandro Amenábar. Es un paso importante no solamente para este director, sino que puede cambiar de aquí en adelante la naturaleza de la película de horror.

BIBLIOGRAFÍA

- Abre los ojos*. Dir. Alejandro Amenábar. Perf. Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Chete Lara, Fele Martínez, and Najwa Nimri. Las Producciones del Escorpión, 1997.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.
- Black, Joel. "Real(ist) Horror: From Execution Videos to Snuff Films." *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*. London: Wallflower Press, 2002. 63-75.
- Buckley, Christina. "Alejandro Amenábar's *Tesis*: Art, Commerce and Renewal in Spanish Cinema." *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 2 (2002): 12-25.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Doane, Mary Ann. "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence." Thorham, 70-82.
- Fischer, Lucy. "Birth Traumas: Parturition and Horror in *Rosemary's Baby*." Grant, 412-431.
- Grant, Barry Keith. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Jordá, Vicent. "Citas y frases célebres, proverbios y refranes." 2004. IP-Systems.net. 27 March 2005 (www.proverbia.net).
- Lázaro-Reboll, Antonio y Andrew Willis. *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Lev, Leora. "Tesis." *Film Quarterly* 54 (2000): 34-39.
- Los otros*. Dir. Alejandro Amenábar. Perf. Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, and James Bentley. Las Producciones del Escorpión, 2001.
- Martín, Mariana. "Youth Culture, Visual Spain, and the Limits of History in Alejandro Amenábar's *Abre los ojos*." *Revista Canadiense* Vol. 27 (2003): 327-346.

- Maule, Rosanna. "Death and Reflexivity in Alejandro Amenábar's *Tesis*." *Torre de Papel* 10 (2000): 65-76.
- McLarty, Lianne. "'Beyond the Veil of the Flesh': Cronenberg and the Disembodiment of Horror." Grant, 231-252.
- Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." Thorham, 122-130.
- "The Others tops Spanish Film awards." 3 February 2004. BBC News Online. 21 February 2005. (<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/1799036.stm>)
- Perriam, Chris. "Alejandro Amenábar's *Abre los ojos/ Open Your Eyes* (1997)." Lázaro-Reboll, 209-221.
- Rodriguez, Rene. "Alejandro Amenábar Scares With Silence." *Hispanic* 14 (2001): 108-110.
- Sharrett, Christopher. "The Horror Film in Neoconservative Culture." Grant, 253-578.
- Shepard, Lucius. "The Ghost and Mrs. Kidman." *Fantasy and Science Fiction* 102 (2002): 86-91.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.
- Sobchack, Vivian. "Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange." Grant, 143-163.
- Tesis*. Dir. Alejandro Amenábar. Perf. Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega, and Xabier Elorriaga. Las Producciones del Escorpión, 1996.
- Thorham, Sue. *Feminist Film Theory: A Reader*. New York: New York University Press, 1999.
- Willis, Andrew. "From the margins to the mainstream: trends in recent Spanish horror cinema." Lázaro-Reboll, 237-249.

APÉNDICE

Abject/ Monstrous-Feminine—Barbara Creed usa “abject”, un término de Julia Kristeva (en *Powers of Horror*), para describir cómo se construye la madre como “monstrous feminine” en las películas de horror. El concepto de “madre” y el cuerpo reproductivo de la mujer representa un sitio problemático para el chico adolescente. Creed propone que este género revela mucho sobre “male desires and fears”, pero “tells us nothing about feminine desire in relation to the horrific” (265).

Cinefantástico (Cinefantastic)—Un elemento del género de horror que “depends for its effect on the uncertainty of vision, a profusion of perspectives and a confusion of subjective and objective” (Clover 56). Carol J. Clover cita a la definición de Mark Nash, que describe “the ‘play of pronoun function’ in which horror/ fantasy films in particular engage” (56).

Final Girl—Carol Clover analiza una sub-categoría de películas de horror llamada “slasher films”, en las que un asesino quien es “distinctly male” (234) pero desconocido hasta el fin, terroriza un serie de personas jóvenes (una descripción que funciona para *Tesis*). En estas “slashers”, la persona que sobrevive es inevitablemente una chica, que Clover llama “the Final Girl” (la última chica). Para ser la última chica, ella tiene que tener ciertas características que la marcan. Clover mantiene que estas características hacen posible la identificación del espectador adolescente y masculino, porque ella no les amenaza con su sexualidad, pero permite que ellos

puedan explorar sus inseguridades en cuanto al sexo femenino. Usualmente, con pocas excepciones, la última chica:

- tiene un nombre andrógino (Clover ofrece los ejemplos de Stretch en *Texas Chainsaw Massacre* y Ripley en *Aliens* [241])
- tiene unos amigos—los chicos son compañeros de clase que aparecen brevemente y no ayudan, y las chicas son promiscuas y también se mueren pronto
- es la única persona que se da cuenta de un problema
- es una virgen con una falta de deseos sexuales
- tiene intereses típicamente “masculinos” (deportes, negocios, etc.)
- cuando ella se enfrenta con el asesino, ella muestra “abject terror”, que Clover caracteriza como “crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy” (240)

La acción de estas películas normalmente se sitúa en un espacio oscuro o un laberinto, que pertenece al asesino. Al final de la película, ella toma la arma (usualmente algo fálico), para penetrar el asesino y destruirlo. De esta manera, “The Final Girl has not just manned herself; she specifically unmans an oppressor whose masculinity was in question to begin with” (239).

Clover sigue explicando que el asesino tiene que tener deseos perversos—no puede ser un hombre “macho” o guapo. Ella concluye que “The Final Girl is...a congenial double for the adolescent male. She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality” (241).

Película de horror (género)—una película, usualmente del cine popular, en la cual hay una amenaza (un monstruo, un psicópata, un asesino, etc.) a la vida del protagonista. Hay un elemento de fantasía; es decir, el público sabe que esta amenaza es poco probable, y el miedo asociado con ella es parte del placer de ver este tipo de película.

Película *snuff* (Snuff film)—una película en la cual se filma el asesinato del víctima “as a commercial commodity” (Black 68). La mayoría de los críticos niegan la posibilidad que las películas *snuff* existan, a causa de “‘the stubborn absence of any real evidence’ of such films” (Black 68).

Película de suspenso (“thriller”)—otro sub-género de horror; en estas películas, la amenaza es psicológica, o es la parte perversa de la mente o del asesino o del protagonista. Hay una ausencia notable de violencia explícita en algunas de estas películas, a pesar de ser películas de horror.

“Slasher film”—un sub-género de horror; en estas películas, un asesino (desconocido hasta casi el fin de la película) mata a un grupo de gente uno por uno, usualmente con el objetivo de matar a una persona específica al final. En esta situación, la persona típicamente es una chica que corresponde a la “Final Girl” de Carol Clover, que sobrevive al ataque. “Slashers” tienden a tener violencia gratuita (para el placer del público).