



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**¿CUERPOS MONSTRUOSOS?
CORPORALIDADES DE AGRESORES SEXUALES EN LAS PELÍCULAS
DE VIOLACIÓN-VENGANZA**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:
LIC. BERTHA ADRIANA RAMÍREZ RAMÍREZ**

**TUTORA:
DRA. VIRGINIA MEDINA ÁVILA
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. SEPTIEMBRE, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi Colibrí
(Porque también somos las imágenes que nos faltan)

AGRADECIMIENTOS

Al cine por invitarme a imaginar, sentir y reflexionar.

Al CONACYT por el apoyo recibido para la realización de esta investigación.

Tengo la certeza de que el conocimiento es producido colectivamente. Por tanto, mi trabajo ha sido posible sólo gracias a múltiples interlocutores. Algunos, jamás los conoceré pues habitan en otras latitudes, o bien, en otro tiempo. Sin embargo, encontré inquietudes y respuestas en sus libros y su reflexionar.

Por otro lado, están aquellas y aquellos con los que tuve la oportunidad de conversar, reflexionar, compartir libros, y sugerencias:

Gracias infinitas a mí querida maestra y amiga, Rocío González de Arce Arzave, su acompañamiento en múltiples aspectos iluminaron mi camino desde la creación de este proyecto de investigación hasta su culminación.

A mi querido profesor (porque no le gusta que le digan Dr.) Juan Guillermo Figueroa, por el tiempo, las interesantes reflexiones, los congresos, los libros, por inspirar en mí la inquietud por investigar.

A mi tutora la Dra. Virginia Medina Ávila por su excelente seguimiento, compromiso y ayuda para la elaboración de mi investigación.

A mis lectores, los Doctores: Vicente Castellanos Cerda, Erick Bernardo Suaste Molina, y Noé Sotelo Herrera, sus comentarios proporcionaron el desafío que toda investigación necesita.

A mis compañeras y compañeros de los Seminarios de Análisis cinematográfico.

Por supuesto, también a aquellas personas que, por su cercanía, amor y comprensión, me dieron corazón para iniciar, continuar y terminar esta investigación:

A mi madre y hermanas por su amor, cuidados y complicidad.

Especialmente a Jovis, quien me ayudó a materializar los esquemas en mi mente.

A Nayla, Natalia y Mikel, sus risas y travesuras me divertían en momentos complicados.

A mi amigo Miguel Ángel Gorostieta, por ayudarme a estudiar, ensayar, buscar libros, sobre todo, por darme ánimos y confianza.

A mis amigas Olga Zuñiga y Pamela Lalama, a la primera por sus comentarios oportunos en momentos de estrés, siempre me hacían reír. A Pamela por la compañía, apoyo, y carcajadas en los dos años de maestría, eras el único rostro que también tenía cuerpo.

A Jade/Mónica Piceno por su amistad sincera, apoyo constante, sabios consejos, por tanta complicidad durante casi dieciocho años. Sin duda, tu conversación, la azotea, los gatos y las golondrinas animaron los últimos meses de esta investigación.

ÍNDICE

Tabla de contenido

Introducción: ¿por qué el agresor sexual y lo monstruoso?	8
Capítulo 1.....	16
Cuerpos, monstruos y epistemes: dos posturas para comprender al agresor sexual ...	16
1. Teoría y análisis cinematográfico aplicado a la corporalidad del agresor sexual.....	18
1.1. Imagen-cuerpo del agresor sexual.....	25
1.1.1. El cuerpo, categoría inaprehensible	26
1.1.2. Cuerpo y cine	30
1.2. Dos epistemes para comprender al agresor sexual	33
1.2.1. Agresor sexual como invención	34
1.2.2. La multiplicidad de lo monstruoso en el agresor sexual	37
1.2.3. Otra dimensión de lo monstruoso	42
1.2.4. Funciones de lo monstruoso en el agresor sexual	44
1.3. Tres figuras del agresor sexual, tres corporeidades: episteme A	45
1.3.1. Primera figura: agresor asociado con la animalidad y salvajismo	45
1.3.2. Segunda figura: agresor asociado con la enfermedad y locura	48
1.3.3. Tercera figura: agresor sexual asociado con el sujeto improductivo	52
1.4. Dobletes, fragmentación y ocultamiento: la pericia médico-legal y el agresor sexual.....	55
1.5. <i>Episteme B</i> . El agresor sexual como figura disciplinante	57
1.5.1. Primera figura. Como castigo o venganza contra una mujer	63
1.5.2. Figura dos. Como agresión contra otro hombre	64
1.5.3. Figura tres. Como demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares	64
1.6. Consideraciones finales del capítulo I.....	65
Capítulo 2.....	68
Mapeo de las corporalidades del agresor sexual en las películas con narrativas de <i>violación-venganza</i>	68
2. Narrativas de violación-venganza	69
2.1. Antecedentes de la discusión. ¿Género, subgénero o narrativas?	70
2.2. Las coincidencias en medio de las diferencias.....	75
2.3. El <i>corpus</i> precedente de la violación-venganza	78
2.3.1. Los debates sobre el <i>corpus</i>	79
2.4. Construcción del canon: entre el <i>Mainstream</i> y <i>Exploitation</i>	87
2.4.1. Películas de violación-venganza en la categoría mainstream	88
2.4.2. Películas de violación-venganza en la categoría de <i>Exploitation</i>	92
2.5. Mapeo del agresor en la <i>violación-venganza</i>	98
2.5.1. Agresor sexual-vengador masculino	99
2.5.2. Agresor sexual frente al sistema judicial.....	100
2.5.3. Agresores grupales.....	101
2.5.4. Agresores como hipérbole del mal	102
2.5.5. Agresores y vengadoras femeninas	103
2.6. La fascinación por el agresor sexual.....	104
2.7. La mujer vengadora y nuevos agresores.....	105
2.8. Consideraciones finales del capítulo II	106
Capítulo 3.....	107

Desconocimiento, fragmentación y ocultamiento: estrategias formales sobre el cuerpo de los agresores sexuales en <i>I Spit On Your Grave</i> (1978)	107
3. ¿Por qué <i>I Spit On Your Grave</i> ?	109
3.1. Consideraciones para el análisis	110
3.2. <i>I Spit On Your Grave</i> (1978): aproximaciones contextuales y textuales	111
3.2.1. Elementos textuales	117
3.3. Agresores sexuales en <i>I Spit On Your Grave</i> (1978)	122
3.3.1. Primera aparición de los agresores	123
3.3.2. Secuencia 1. Aparición de tres agresores	124
3.3.3. La construcción de la jerarquía	126
3.3.4. Secuencia. Primera aparición de Matthew	134
3.3.5. Construcción de los agresores en oposición a Jennifer	137
3.3.6. Los agresores en solitario	140
3.4. Secuencia de violación. Segunda violación a Jennifer	142
3.4.1. Espacios, violencias, cazador y presa	143
3.4.2. Los agresores y los espacios	145
3.4.3. Cuerpo(s) fragmentado(s): la construcción de la amenaza	151
3.5. Secuencia de venganza contra Johnny	156
3.5.1. La ley de talión	156
3.5.2. Las armas para la venganza	157
3.5.3. El recorrido de las armas y el castigo	160
3.5.4. “¡Tú provocas a los hombres!”	163
3.5.5. En el mismo reflejo	164
3.5.6. “¡Dios bendiga tus manos!”	166
3.5.7. Sola, perdida y abandonada	168
3.5.8. Cuerpos	170
3.6. Anotaciones finales del capítulo III	173
CONCLUSIONES:	175
Referencias Bibliográficas	184
Anexos	193

Introducción: ¿por qué el agresor sexual y lo monstruoso?

Los miedos con mucha frecuencia proceden de lo oscuro

José Antonio Marina

A los violadores se les presta desmesurada atención en nuestra sociedad. Nuestro interés en los perpetradores de la violencia sexual surge de una necesidad de forjarnos una imagen bifurcada del mundo dividida sencillamente entre “ellos” y “nosotros”

Joanna Bourke

Se ha dicho que el monstruo muestra, pero ¿qué ocurre cuando lo que muestra son imágenes borrosas, sombras amputadas de cuerpos sin espesor, siluetas inteligibles, o fragmentos desarticulados?

El presente trabajo surgió a partir de una inquietud por la manera en la cual comúnmente se relaciona al agresor sexual con la categoría de monstruo, y cómo en ese vínculo se materializan en la corporalidad de sus imágenes.

Basta con abrir algún diario local o internacional, y buscar una nota sobre un crimen de violación para reconocer la manera en que los agresores son nombrados, y contruidos a partir de descripciones terribles en las que, palabras como: *monstruo, salvaje, manada, depravado, enfermo, desviado, maniaco*, son empleadas con regularidad para referirse a ellos.

La utilización de estos términos supone una creencia en la cual los delitos sexuales son cometidos por un grupo de hombres que se alejan de los “varones ordinarios”. Este enfoque hace de la anormalidad un rasgo del perpetrador, situación que desvía la atención sobre la desigualdad en el ejercicio del poder, así como de las relaciones institucionales que perpetúan las violencias entre varones y mujeres.

La violación sexual como problemática social, está ligada a la categoría de violador, y ésta, a su vez, se encuentra fuertemente asociada al cuerpo masculino. En este sentido, la construcción de masculinidades y el crimen están íntimamente conectados con las imágenes, significados y usos de esos cuerpos. No obstante, el énfasis acerca de una inherente anormalidad del agresor sexual propicia la creación de diferentes categorías de hombres que, al conjuntarse con la noción de lo monstruoso, han funcionado como excusas para la brutalidad contra ciertos grupos de personas en determinados momentos. Así, la figura del violador se ha erigido por medio de imágenes estereotipadas de ciertos enemigos políticos, sean extranjeros, afroamericanos, nativos americanos, inmigrantes, trabajadores industriales, enfermos mentales, etcétera. El carácter monstruoso del agresor sexual se acentúa cuando es un enemigo político.

Se observa un vínculo indisoluble entre: violador, masculinidad y monstruosidad, el cual toma sustancia en diversas materialidades que lo muestran y lo refuerzan.

El cine como industria cultural constructora de sueños, fantasías, anhelos, temores, estereotipos, mitos, etcétera, es un medio de comunicación masiva que tiene gran importancia. Por ser un espacio donde confluimos, contribuye al establecer consenso en la formación de imágenes colectivas sobre personajes y situaciones diversas. El cine produce una fascinación particular, la cual se debe a su lenguaje, formado por sonidos e imágenes en movimiento. Su carácter intangible cobra una textura que lo acerca a los sueños. Convoca a los afectos más que a la razón. Por tal motivo, juega un papel fundamental en la configuración de las imágenes de los agresores sexuales; cuyos cuerpos pocas veces se muestran y su naturaleza se imputa a la marginación social, lo indeseable o lo prohibido. A diferencia de la víctima, quien en numerosas ocasiones aparece completamente desnuda, el agresor se oculta.

Al estudiar al agresor sexual es imposible separarlo de la gran problemática de violación. Sin embargo, explorar este tema centrando la atención en su imagen cinematográfica, y no en la víctima, permite una aportación a la manera en que generalmente se ha trabajado la temática, sobre todo al tener en cuenta que, fílmicamente, el cuerpo humano es inclusive la medida de reconocimiento, intimidad y desglose de los encuadres que componen una escena. Gracias a la corporalidad y sus dimensiones se construye el espacio interno de la película, el contexto y las atmósferas en las que se mueve la trama y sus personajes: la diégesis.

Es en ese espacio diegético, creado al interior de las pantallas de cine, donde se representa la imagen del violador, la víctima y la relación que entre ellos se forma. Sin embargo, a lo largo de la historia del cine, los violadores, en su mayoría, se construyen desde la extrañeza o el anonimato. Incluso en los casos en donde el agresor es un familiar cercano a la víctima, como se muestra en *The war zone* (Roth, 1999), su personalidad se cimenta desde la oscuridad. Los elementos que lo componen se tornan en fragmentos no atribuibles a un “ser humano normal”. De esa manera, la figura del agresor adquiere un velo cuasi místico que lo exime del crimen en asociación con su naturaleza no humana.

El surgimiento y pertinencia de esta investigación se inserta en un contexto político y social que interpela a su autora. Temas como el acoso y la violencia sexual han sido fuertemente discutidos a partir del movimiento *#MeToo*¹, y por las innumerables acusaciones sobre estas violencias que se han visibilizado en la experiencia cotidiana de muchas personas. Sirva como ejemplo recordar la manifestación del 16 de agosto de 2019 en la CDMX, organizada y convocada por mujeres a manera de protesta contra el caso de violación a una joven por parte de policías. En un momento donde un performance organizado por cientos de mujeres recorre el mundo coreando “*la culpa no era mía, ni donde estaba, ni como vestía. El violador eres tú*”², es necesario analizar qué significados convoca colectivamente la figura del violador. De lo que se trata es de desestabilizar la mirada, de cuestionar y mover las formas de significación establecidas.

Punto de partida

La hipótesis bajo la que se sostiene esta investigación considera que el agresor sexual se construye con estrategias cinematográficas que fragmentan u ocultan su cuerpo de manera formal y argumental, manteniendo en anonimato su figura, de manera que

¹ Movimiento que surge en los últimos meses del año 2017, a partir de las denuncias que hicieron diferentes actrices de Hollywood contra el abuso y acoso sexual del productor de cine Harvey Weinstein. El movimiento pronto se hizo global, y al ser difundido por redes digitales se usó el *hashtag*.

² El 25 de noviembre de 2019, en las manifestaciones por el derecho de la mujer a una vida libre de violencia, un colectivo chileno llamado “Las tesis” creó y organizó un performance contra la violación, al que nombraron “Un violador en tu camino”.

siempre queda algo ininteligible e indecible en su imagen. Dicha situación refuerza las nociones que lo colocan fuera del ámbito de lo cotidiano, al asociar siempre al monstruo con algo extraordinario. Como muchos monstruos, enfatiza el peligro, la repulsión, lo terrible; no obstante, no lo hace sobre el crimen, sino sobre el criminal. El violador no es el protagonista de la historia; sino la contraparte de ese otro femenino que evoluciona y cambia, al mismo tiempo que obliga a cambiar al atacante.

El objetivo general de este trabajo es analizar la forma en que se ha construido cinematográficamente la corporalidad del agresor sexual, y su vínculo con la categoría del monstruo, así como la función que esto tiene en el subtexto de la película que se elige como *corpus* de análisis.

De este modo se exponen los siguientes objetivos específicos:

- Reconocer y entender los antecedentes por los cuales se vincula al agresor sexual con lo monstruoso; especialmente a partir de los discursos elaborados por la pericia médico-legal, y su posterior ruptura epistémica con los movimientos feministas de la segunda ola en la década de los sesenta.

Resulta de importancia señalar los equívocos al mantener dicho vínculo, dado que, la figura del monstruo, desequilibrado, salvaje y enfermo, sigue siendo utilizada con gran fuerza para canalizar en una imagen la ansiedad colectiva ante los crímenes cometidos. Pero lo que consigue es consolidar una serie de atenuantes y sugerir una posible irresponsabilidad de sus actos e incluso una justificación a éstos. Además, hace parecer como inevitable la violencia sexual.

Los agresores sexuales se presentan con recurrencia en filmes de todo tipo; por tanto, resulta necesario establecer un corte en el *corpus* para analizar. De manera que, para efectos de esta investigación, se indaga en películas ubicadas en la categoría de *violación-venganza*, mejor conocidas por su acepción en inglés, *rape-revenge*. Esta selección se justifica en la capacidad de este tipo de filmes para sintetizar diversas creencias conformadas en un ámbito cultural más amplio con relación al agresor sexual. Pero, sobre todo, porque el momento de la venganza expone y trasforma su cuerpo. Cabe señalar que la intención no es valorar moralmente la venganza, sino analizar sus efectos metafóricos en el cuerpo masculino.

Dicho lo anterior, el siguiente objetivo específico es:

- Reconocer y mapear la construcción de la corporalidad del agresor sexual en las películas de *violación-venganza*, así como los cambios o transformaciones que surgen a partir de la introducción de la figura de la mujer vengadora, con la intención de localizar elementos comunes en diversos filmes que, si bien nunca parecen tan claros, es la presente lectura la que recorta las situaciones, y las destaca.

Se analizan particularmente con la película *I Spit On Your Grave* (1978, Meir Zarchi), por ser uno de los ejemplos más notorios e identificables en la estructura narrativa de *violación-venganza*, ya que introduce la figura de la mujer vengadora, a la vez que sintetiza las diferentes concepciones y aproximaciones a la imagen del agresor sexual.

Con esos objetivos en mente y partiendo de las propuestas de Bordwell (2003) y Zavala (2010), se optó por realizar un análisis de elementos formales de la construcción del agresor visual y narrativamente, por medio del estudio de secuencias clave a manera de microanálisis que sintetizan los momentos cruciales en donde entra el juego la corporalidad del agresor, pero también, cómo se asocia ésta con su condición en el contexto de la película y en relación con las conceptualizaciones que se tienen de él en la vida cotidiana. Se pone énfasis en cómo el subtexto de la película le da forma.

Para lograr ofrecer una explicación plausible a lo expuesto párrafos arriba, es necesaria una construcción teórica que dialogue con diferentes disciplinas, y posibilite aprehender un objeto tan escurridizo y poco investigado tanto en el cine como en áreas distintas a las de la pericia médico-legal, como lo es el agresor sexual.

El manejo de este estudio implicó un primer reto en cuanto a las fuentes de consulta, pues la literatura que aborda como objeto de estudio al agresor sexual se desprende principalmente de disciplinas como la psicología, psiquiatría, criminalística o el derecho, situación que, por un lado, da cuenta del poder discursivo que tienen esas disciplinas en la construcción de lo que se comprende por agresor sexual; y, por otro, nos habla de una ausencia para problematizar su figura desde otros campos del saber.

Algunos de esos estudios se han preocupado por determinar las características psicológicas, cognitivas, fisiológicas o factores socioculturales que se asocian con personas que han incurrido en delitos sexuales, con la intención de explicitar una

tipificación de éstos (Castillo; Noriega, 2013). Otros estudios, proponen identificar sistemas de creencias estructuradas cognitivamente en hombres que están asociados con agresión sexual, con la finalidad de intervenirlos (Champion, 2002).

Si bien, no se puede obviar el debate que proponen las disciplinas que hegemoníamente se han encargado del estudio del agresor sexual, sus dimensiones y enfoques exceden el interés y propósito de esta investigación. No obstante, los horizontes de sentido que proponen y despliegan sobre su figura, son de relevancia para comprender su vínculo con lo monstruoso.

Recurro a una lectura foucaultiana sobre las disciplinas médico-legales para comprender la relación entre criminalidad y monstruosidad, además del debate sobre la localización del crimen que sostuvieron médicos y juristas entre los siglos XVIII y XIX. No es de extrañar que las primeras descripciones de los agresores sexuales vengan de los libros de jurisprudencia y medicina de esos siglos.

Otras disciplinas que han abordado la temática tienen como objeto de estudio la violencia sexual y como apéndice se trabaja al agresor sexual (Brownmiller, 1975; Vigarello, 1998; Segato, 2002). Una gran excepción en estos casos es la investigación de Joanna Bourke (2009), quien dedica un libro al estudio de los violadores. Su investigación es un minucioso rastreo histórico de cómo surge y se conforma la categoría de violador.

En cuanto a investigaciones enfocadas al estudio del cine y su relación con el agresor sexual, su producción es todavía más escasa. Sucede un caso similar al anterior, en muchas investigaciones se estudia la representación de la violación, o bien, se centra el objeto de estudio en la figura femenina, y sólo tangencialmente se hace mención al agresor sexual.

En cuanto al *corpus* de estudio, hay pocos escritos sobre el *rape-revenge*/violación-venganza (Clover, 1992); Creed, 1993; Read, 1998; Lehman, 1993, Heller-Nicholas, 2011; O'Brien, 2015; Meed, 2013); sin embargo, es en estos donde se localiza una mención más específica del agresor sexual, pero no deja de ser el interés principal la figura de la mujer vengadora.

En ese sentido, se ubican, desde la presente lectura, dos aspectos que se interceptan al abordar la forma en que las corporalidades de los agresores sexuales son materializadas en las imágenes cinematográficas. Por un lado, el cuerpo masculino y, por otro, la noción de monstruosidad.

A propósito, Peter Lehman, habla de “la mística fálica, la cual depende de mantener el pene oculto, o de regular cuidadosamente su representación” (citado en: Fouz Hernández, 2013, p.94). En gran medida mantener inteligible al agresor sexual, y fuera del campo visual al órgano sexual masculino, tiene implicaciones dentro de la propia problemática, en su concepción, la construcción de sus características y cómo estas se asocian con lo “inhumano” y lo “monstruoso”.

De esta manera, el texto discute tres conceptos clave en la construcción cinematográfica de la corporalidad del agresor sexual: *desconocimiento, fragmentación y ocultamiento*. Éstos se ven reflejados en estrategias formales, principalmente en: el uso del fuera de campo, y la fragmentación por medio de encuadres y del montaje, así como la imposibilidad de colocar a cuadro la completa desnudez masculina.

Esta fragmentación apoya la noción del “doblete” (Foucault, 2000) que construyó la pericia médico-legal sobre su imagen, así como la despersonalización del crimen que señala Segato (2002).

La estructura del texto

La investigación se estructura en tres capítulos. En el primero se articula la construcción teórica-conceptual que será pieza angular para el desarrollo del trabajo, la cual expone en un inicio, la postura teórica bajo la que se comprende el análisis cinematográfico; posteriormente se desarrollan las categorías transversales de la investigación, las cuales son: cuerpo y monstruo, para en un tercer momento, proponer dos epistemes, y tres figuras asociadas a cada una para comprender cómo se ha construido al agresor sexual.

El segundo capítulo, discute la estructura narrativa de las películas de violación-venganza. La exposición del capítulo se presenta en dos bloques: el primero versa sobre las discusiones que sostuvieron académicas para categorizar las películas, *el corpus* de análisis que antecedía y precedía a las películas de la década de los setenta, y la conformación de un canon construido entre películas *mainstream* y *explotation*. El segundo bloque, presenta un mapeo del agresor sexual en estas películas, a partir de las formas de venganza y las figuras de las epistemes propuestas, para después, plantear algunas coincidencias, permanencias y cambios en la construcción de los agresores.

El tercer capítulo expone el análisis de *I Spit On Your Grave (1978)*, la película que se seleccionó como corpus de estudio, el cual se desarrolla a partir del análisis de tres secuencias clave.

A través del análisis realizado, fue posible detectar la estructura organizativa de las películas de violación-venganza, las cuales, a diferencia de la clásica estructura aristotélica, dividen sus tres actos en vinculación con el fenómeno de la violencia sobre el cuerpo, primero femenino, después el masculino. Existe un vínculo no mencionado en tales filmes: el cuerpo como hilo conductor, como espacio comunicativo entre víctima-victimario; pero también como reflejo de los constructos sociales en donde ambas categorías se construyen.

El análisis de *I Spit On Your Grave (1978)*, deja al descubierto la clara relación entre los conceptos de criminal-violador-monstruo. Con lo anterior surgen dos posturas generalizadas en la representación del violador a través de su cuerpo en el cine: la búsqueda de la espectacularidad o bien la dicotomía entre lo bueno/normal y lo malo/anormal. Tal situación impide que seamos plenamente conscientes de una realidad obvia: el violador es un humano común.

Es así como, siguiendo las conceptualizaciones señaladas, mi investigación desglosa las contradicciones estilísticas y argumentativas que surgen en la corporalidad del violador en su representación cinematográfica, como una vía para dilucidar qué tanto esos “monstruos” se configuran a través de su propia percepción, después avivada por el contexto en el que se mueven.

Capítulo 1

Cuerpos, monstruos y epistemes: dos posturas para comprender al agresor sexual

1. Teoría y análisis cinematográfico aplicado a la corporalidad del agresor sexual

Existen muchos agresores sexuales en el cine, tal vez demasiados. Se nos presentan en múltiples formas y en casi todos los géneros cinematográficos. Hay agresores imposibles y sobrenaturales, como el que se muestra en la impactante secuencia *The Evil Dead* (1981, Sam Raimi) donde el bosque, los árboles y sus ramas son el ente que viola al personaje de Cheryl (Ellen Sandweiss); o bien, inspirados en casos reales como las *biopic* basadas en Ted Bundy. Por tanto, es necesario hacer algunas precisiones para explicar qué tipo de agresores, y por qué es el agresor sexual y no la víctima el objeto de estudio de la presente investigación.

Recurro a las palabras de la historiadora Joanna Bourke (2009) para explicar por qué en la compleja problemática de violación es relevante centrar la atención sobre el agresor sexual:

La inmensa mayoría de los que cometen abusos sexuales son hombres, las víctimas, la mayoría de las cuales son mujeres (...) sería un error explorar la violencia cometida predominantemente por los hombres estudiando a las mujeres a las que hieren. Hacer eso supondría contribuir a una larga tradición en la que se ha culpado a las mujeres por las violaciones que han sufrido. También supondría fomentar la ilusión de que el peligro sexual merodea por los espacios sociales como una especie de germen sin capacidad de acción que una mujer puede “coger”. El violador no es un “virus social”. Es humano (pp. 11-12).

Por otro lado, en este trabajo no se consideran violaciones a infantes: no se hablará de pederastas; ni tampoco de violaciones en contextos de conflicto, donde la problemática de violación se complejiza cuando es empleada como un mecanismo de guerra y los agresores son grupos organizados por el estado. Tampoco son consideradas las violaciones en situaciones de incesto, debido a que en dichos se desvían del caso de estudio principal: cómo se ilustra a ese ente que emerge de la propia sociedad considerada funcional.

Si bien, la literatura afirma que la gran mayoría de las violaciones son cometidas por personas conocidas por las víctimas, paradójicamente, es la figura del agresor desconocido por la víctima la que más fascina y atrae la curiosidad popular, y la que permite indagar con mayor amplitud las referencias monstruosas a su imagen, lo cual es posible comprobar por medio del número de producciones que refieren a esa figura extraña que se inmiscuye de manera violenta en la vida de la víctima. Cabe mencionar que son las violaciones cometidas contra mujeres adultas a las que hace alusión el presente trabajo.

El agresor sexual desconocido por la víctima es en quien se centra la presente investigación, porque el anonimato con el que se reviste su figura suscita una serie de construcciones que constantemente hacen mención a una latente monstruosidad que le habita, crean un aura de misticismo y extrañeza frente a un fenómeno cotidiano que, paradójicamente, termina por naturalizarse al descontextualizar al violador y posicionarlo como un ser extraño o ajeno no sólo a la víctima; sino incluso con respecto a lo humano; estas referencias, son cercanas a lo que Susan Brownmiller (1975) denomina el *mito del violador heroico*, donde el desconocimiento de la identidad del agresor, o la asignación de un sobrenombre, funcionan como una especie de investidura para mantener un parcial anonimato, son clave para erigir un halo de miedo y fascinación sobre su existencia.

Para acotar con más precisión el objeto de estudio, seleccionaré un tipo de películas específicas, y un ejemplo particular para realizar el análisis.

Las películas a las que se hará referencia fueron agrupadas bajo la noción de *violación-venganza*, más conocidas por su acepción en inglés: *rape-revenge*. Si bien, la discusión sobre éstas se abordará con más detalle en el capítulo dos del presente trabajo, por ahora es preciso decir que el interés para realizar el análisis desde estas películas radica en que esos dos momentos (violación-venganza), muestran información valiosa sobre cómo se concibe al agresor o agresores en el universo *diegético*, tanto en su estructuración física como psicológica, pues permite visualizar qué tipo de lenguaje se emplea cinematográficamente para concebirlos, al tiempo que se nos presenta la construcción argumental y narrativa de sus personalidades. Durante el acto de venganza, el interés está en la transformación que adquiere en cuerpo del agresor sexual. Se pone énfasis en los sentidos del castigo corporal. Cabe señalar que la intención no es

valorar moralmente la venganza, sino analizar sus efectos metafóricos en el cuerpo masculino.

A menudo, estas películas condensan en sus narraciones un vistazo sobre las diferentes posturas, contradicciones y la complejidad que se tienen sobre la violación, la víctima y el agresor sexual en los contextos de su producción. Así, la delimitación del *corpus* de estudio introduce a una elección a la vez teórica y metodológica; ya que, como señala Bordwell (2003) la forma y el contenido de las películas son inseparables; por tanto, el modo en que se cuenta la problemática hablará de ésta en sí misma, y de cómo se propone que debemos entenderla.

La particularidad de las películas es que construyen sus narraciones por medio del lenguaje cinematográfico, en el que la narración es sólo uno de sus elementos. A decir de Zavala (2010) el cine tiene un lenguaje propio compuesto por cinco elementos que interactúan de forma simultánea: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración (p. 65). En este entendido, la película sería un texto audio-visual-cinético: compuesto por sonido, imagen y movimiento. La película se entiende entonces como texto en tanto que constituye “una red o tejidos de significaciones” (Zavala, 2010. p 11). En este sentido, será importante dar cuenta de cómo funcionan e interactúan dichos elementos para construir una forma y un contenido.

Bordwell (2003) entiende la forma fílmica como “el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme” (p.42). Para este autor, la película arroja pistas o indicios que están organizados en sistemas, entendidos como grupos de elementos dependientes entre sí, afectados unos por otros y simbióticamente estables. Para comprender la forma fílmica propone la vinculación entre dos subsistemas de elementos: uno narrativo y otro estilístico. Por tanto, sugiere que, para reconocer la interrelación entre dichos componentes, será necesario preguntar por las funciones que cada uno de éstos juega en el contexto global del filme.

Dentro de la *forma narrativa*, Bordwell (2003) distingue tres componentes fundamentales: *causalidad*, *espacio* y *tiempo*. Del mismo modo, hace una importante distinción entre tres categorías: *narración*, *historia* y *argumento*. A los que define del siguiente modo:

- *Historia* al conjunto de hechos de una narración, tanto los que se presentan de forma explícita como los que deduce el espectador.

- *El argumento*, por el contrario, es todo lo audible y visible en la película, incluye elementos diegéticos y extradiegéticos.
- La *narración* contempla la relación entre historia y argumento (p. 66-67). Para el autor la narración es “el proceso concreto que nos guía para construir la historia a partir del argumento” (p.75).

Y como en todo sistema, la distinción afectará los tres componentes dentro de la estructura que configura al filme. Es dentro de esa estructuración que adquieren forma diegética tanto los conceptos aprehensibles como aquellos que resultan abstractos. Paisajes, emociones y personajes se alinean y ordenan para dar pie a una relación creíble de elementos que, con la reproducción y repetición, se vuelvan reconocibles para el espectador. De esta manera, se crean figuras fácilmente identificables, signos visuales que adquieren un sentido lógico dentro de la trama de la historia.

Sin embargo, para realizar un acercamiento a esas formas creadas al interior de la película, se requiere buscar un método que rebase lo instrumental para generar un acercamiento interpretativo que permita reconocer en la corporalidad del agresor sexual su configuración, en tanto se le reconoce como signo y elemento de una composición de nivel superior. Como indica Lauro Zavala (2010): “El análisis interpretativo utiliza diversos métodos derivados de la teoría del cine, y tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película (p. 65)”. Por su parte, Zunzunegui (2013) propone pensar los filmes no como monumentos, sino como documentos, que no certifican, sino muestran los modos de ver, pensar y vivir del lugar donde están inscritos. Bajo estos términos, “el trabajo analítico se convierte así, en una forma política de intervención” (p.11). Si bien, el análisis no puede cambiar la forma de la película, sí el modo en que la vemos.

Para analizar, es necesario en un primer momento seleccionar y descomponer. El teórico español, propone aplicar a los filmes *una mirada cercana*, mediante la selección de microsecuencias clave que permitan el estudio condensado de los elementos trascendentes de un filme, sin perder de vista la totalidad de la que son parte.

Siguiendo la postura de Zavala y Zunzunegui, para adentrarnos en la corporalidad del agresor y su materialización al interior de diégesis será necesario tomar en

consideración el sistema global de la película. Pero también los elementos contextuales que implican las transformaciones de las narrativas en las películas.

Como afirma Jérôme Game (2002):

Los últimos años han visto el desarrollo de un importante esfuerzo teórico y crítico sobre la cuestión del cuerpo en el cine, marcado en particular por la obra de Nicole Brenez, *De la figura en general y del cuerpo en particular. Invención figurativa en el cine*, y aquella de Vincent Amiel, *El cuerpo en el cine. Keaton, Bresson, Cassavetes*, dirigida por Andrea Grunert, *El cuerpo filmado*, o incluso la obra de Steven Shaviro, *El cuerpo cinematográfico* (p.7).

Pese a ello, la categoría “cuerpo” continúa siendo inaprensible de manera general. Y de ello deriva la complejidad de su análisis en el ámbito cinematográfico. En este sentido, Domènec Font (2012) se refiere al cuerpo como un elemento arraigado a la imagen representada y regido por ésta. Y es justo en esa representación cinematográfica en donde se gesta la relación de reconocimiento que obtendrá el espectador al mismo tiempo que se dota de sentido a la imagen.

Como parte del texto fílmico, el cuerpo se visualiza tanto en su presentación (encuadre, composición); como en su representación (el *gestus* del actor). Y en esos dos niveles se enlaza con los elementos elucidados por Bordwell (2003), para dar sentido a la estructura fílmica.

El texto fílmico no sólo está abierto a una multiplicidad de textos artísticos, formales y culturales, sino a los contextos. Para la investigación los conceptos de intertextualidad y dialogismo serán fundamentales. Del mismo modo, será necesario una revisión a los conceptos de cuerpo y monstruo que son clave para la construcción que se busca, debido a que como indica Fontanille (2004), la experiencia corporal se prolonga en prácticas significantes, pero también estéticas, y en ella se desglosa la semiosis que genera los planos de contenido que conforman una figura y su significado: la representación fílmica de lo que representamos, en este caso, el cuerpo del violador. Un cuerpo cinematográfico que se consolida de manera fragmentaria para dar vida a un ente que, de manera general, se ha asociado con lo monstruoso. Desde el enfoque de Mauricio Durán (2016):

Esta fragmentación del cuerpo realizada al encuadrar con la cámara para luego reconstruirlo en la mesa de montaje, como si se tratara del monstruo recreado por el

Dr. Frankenstein, ha brindado no solamente la posibilidad de narrar historias a la manera del cine, sino también de representar, de recrear y de crear la figura del cuerpo humano de acuerdo con sus personajes o con sus dramas. Con mayor cuidado estético del que tuvo Frankenstein con su criatura, la cirugía realizada en la mesa de montaje debe hacerse invisible para que siempre aparezca como un solo cuerpo y no como una suma de fragmentos: en esto consisten las normas de continuidad (*raccord*) del montaje cinematográfico (p.58).

Es así cómo, desde el montaje, la teoría cinematográfica incorpora la corporalidad por medio de la fragmentación de elementos constitutivos y significativos. Asimismo, Durán (2016) apunta a ese empleo fragmentario en el cine como medio para deformar o transfigurar a los cuerpos, dotándolos de una identidad deshilvanada en la cual la violencia se emplea como vía para atar cada uno de los pedazos de construcción. Tal es el caso del cine de horror, en donde las mutilaciones se muestran en primeros planos, al mismo tiempo que éstos se contraponen para dar la perspectiva acabada de un cuerpo completo. Pero no sólo son esos trozos de piel humana los que componen al cuerpo; también entran en juego los elementos de la atmósfera, el ambiente, y las imágenes repetidas como parte de una temática determinada: la sangre, la iluminación, los sonidos, todo ello, en conjunto con el discurso crea y completa la figura.

No sólo el género de terror se enfoca en utilizar al cuerpo como medida de fragmentación y componente de sus narrativas; la ciencia ficción, específicamente las películas sobre robots, sintéticos o alienígenas retoman la representación corporal como vía de análisis para contraponer al yo con ese otro cuya composición se delimita por las circunstancias de las que se desprende, pero al mismo tiempo limita el contexto diegético en el que se mueve.

Para analizar la corporalidad del agresor sexual, es preciso tomar en cuenta su relación con los otros componentes del filme, así como al filme en su relación con la categoría o tradición de películas a las que pertenece, y las transformaciones de éstas a partir de un contexto social específico.

La forma fílmica (Bordwell, 2003) como conjunto unificado e interdependiente de los elementos de que conforman la totalidad del filme, permite comprender lo que busco analizar: la corporalidad del agresor sexual como parte de esa totalidad. Por tanto, no es posible analizarlo fuera del conjunto de relaciones que establece la forma fílmica.

La corporalidad del agresor sexual se construye por medio del lenguaje cinematográfico. Se vuelve un cuerpo diegético. Cada elemento con el que se conforme, tanto narrativo como estilístico cumplirá una función. Reconocer los motivos y variaciones en los elementos formales que lo componen será otro principio fundamental para su análisis.

Siguiendo a Bordwell (2003) incluso las ideas abstractas forman parte del sistema total del filme. Así, éstas también son configuradas por el contexto formal de la película. Luego, la forma en la que se conciba la violación, formal e ideológicamente, impactará en la construcción de la víctima, el vengador o vengadora, y el violador o violadores.

Lo anterior remite a otro nivel dentro del análisis. Bordwell (2003), sugiere que es inevitable relacionar un filme con otras obras o aspectos del mundo en general; en este sentido denomina *convenciones* a esos rasgos comunes entre las obras, éstas a su vez, dirigen las expectativas del espectador frente al filme: las películas son comprendidas siempre a partir de un conjunto referencial.

El texto cinematográfico, está siempre relacionado con otros textos. Robert Stam (2001), retoma el término de *intertextualidad* propuesto por primera vez por Julia Kristeva en la década de los sesenta, el cual a su vez es una traducción al concepto de *dialogismo* de Bajtin. “El concepto de dialogismo sugiere que todo texto forma una intersección de superficies textuales” (Stam, 2001, p. 236). Para Stam, la intertextualidad no se limita sólo a un medio, sino que permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y medios de expresión, tanto populares como eruditos.

El dialogismo, como ese intercambio de sentido enmarcado socialmente involucra a más de una voz participante y sigue el rastro de su uso anterior. Stam (1989) considera que el texto fílmico es capaz de dibujar sobre un conjunto numeroso de pistas, capas y discursos para producir significados y voces socialmente inscritas en él. Para el autor, la película es un evento indiscutiblemente social.

De forma similar Flanagan (2009) considera el texto fílmico como parte de la cultura y comunicación humana, propone que se entienda como una enunciación en estado abierto; ya que el cine no sólo es productor de significados, sino también sitio y receptor de significaciones que su comunicador dialógico le devuelve: es decir, el espectador. Para el autor, la interacción dialógica es socialmente dinámica e históricamente concreta.

Lo que propone Flanagan, siguiendo el concepto de dialogismo de Bajtin, es que el significado del texto fílmico está implicado en el conjunto de relaciones dialógicas, donde el significado de un elemento es la suma de todos sus significados anteriores, y posteriores. Contempla una dinámica de relaciones entre el texto y el contexto social que hacen la película.

Como podemos ver, hay diferentes niveles en la intertextualidad. El análisis que se propone intentará explorar esos espacios que existen entre las capas de significación del texto fílmico. Para ello, será preciso explorar las categorías de lo monstruoso y del cuerpo, además de enarbolar un recorrido en la formación del violador a nivel histórico, y de su intervención en las narrativas en donde el cuerpo recibe el castigo detonado por el crimen: la violación.

1.1. Imagen-cuerpo del agresor sexual

Nada es más misterioso, para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo
Le Breton

Resulta relevante partir de la noción de cuerpo para el estudio del agresor en las películas de *violación-venganza*, por tres motivos fundamentales: la importancia de la dimensión corporal en la construcción del agresor sexual a partir de los discursos -sobre todo médicos, psiquiátricos y jurídicos-; el segundo, se relaciona con la relevancia que ha tomado el cuerpo como categoría de análisis en el momento actual, y en las temáticas del cine contemporáneo en particular, a decir de Doménec Font (2012):

convocado por su ordinaria singularidad, el cuerpo moderno pierde el encantamiento de las apariencias para devenir la encarnación depresiva o melancólica de un cuerpo interrogativo expuesto a la luz natural. Cuerpo histérico y misterioso, cuerpo que se somatiza en busca de su textura, cuerpo enfermizo. En esta situación de crisis, de pérdida de inocencia, la figura humana abandona su condición de totalidad orgánica para abrirse al fetichismo del fragmento (p. 21)

Esto último sirve de puente para el tercer motivo, el cual parte de dos inquietudes: la primera se desprende de la obviedad con la que se acepta que un agresor sexual sea encarnado en una imagen masculina. La segunda inquietud, que va ligada con la primera, es que hay cuerpos masculinos que convocan más interés que otros, de manera que se pueden encontrar abundantes estudios sobre las corporalidades masculinas en el cine relacionadas con el ejercicio de la sexualidad, la conformación de una musculatura, la virilidad fálica, el ejercicio de la violencia en las guerras o en la conformación de personajes heroicos, incluso de asesinos y *gánsters*, no obstante el agresor sexual, al menos que sea serial y asesino, es poco estudiado.

1.1.1. El cuerpo, categoría inaprehensible

Las palabras de Agamben (2014) resuenan ante la compleja tarea de conceptualizar al cuerpo: “La terminología es el momento poético del pensamiento. Esto no significa que los filósofos estén obligados a definir en cada ocasión los términos técnicos que emplean” (p. 7). Desde esta perspectiva, el cuerpo resulta difícil de definir: no es un concepto terminado, incluso se puede decir que es inaprehensible; parece más asequible pensarle como una dirección de investigación que se nutre por el cruce de fronteras disciplinarias. La fugacidad y ambigüedad de su objeto incita a cuestionamientos más que a certezas, y, parafraseando a Elsa Muñiz (2010), lo importante es pensar la carnalidad del sujeto.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy (2003), en su obra *Corpus*, expone el silencio que existe en torno a su definición, al mencionar la promesa de callarnos sobre el cuerpo. No obstante, es inevitable intentar otorgarle un sentido fijo que ayude a comprenderlo, de ahí que Nancy advierta que la promesa de callarnos sobre el cuerpo es imposible de mantener, y dice: “el tema de lo inefable siempre sirve a la causa de un habla” (Nancy, 2003, p.44). Así, *Corpus*, se presenta como las distintas líneas desde las que se puede observar y generar sentido del cuerpo.

Otro libro donde Nancy habla del tema es *58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma* (2007). En él aborda al cuerpo a partir de asomos o fragmentos, que ofrecen formas diferentes de mirarlo, incluso, expresan ideas contrarias. El propio Nancy (2007)

lo dice en el indicio 46: “¿Por qué indicios? Porque no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética. Hay piezas, zonas, fragmentos” (p. 27-28), de tal manera que el texto en su totalidad no ofrece un discurso unívoco. Es en el indicio 55 donde muestra la singularidad con la que se compone su escrito: “Cuerpo oxímoron polimorfo: adentro/afuera, material/forma, homo/heterología, autonomía/alonomía, crecimiento/excrecencia, mío/nada...” (p. 33). En la oposición que Nancy emplea de los términos, muestra que el cuerpo es movimiento, deja de lado la pretensión de hacer de él un concepto terminado y, en la suspensión de la idea, expone su exceso de sentido y las posibilidades para seguir pensándolo: para el autor, el cuerpo no atiende a un saber o instancia teórica que lo paralice.

Por su parte, el antropólogo David Le Breton (2002) al igual que Nancy, piensa que la existencia es, en primer término, corporal. Para este autor, el cuerpo es efecto de una construcción social y cultural, y los saberes que de éste se tengan dependerán de la visión de mundo que posea una sociedad determinada. Lo anterior le lleva a dos afirmaciones: “el cuerpo es una realidad cambiante de una sociedad a otra” (Le Breton, 2002, p.30.), y que “el significante cuerpo es una ficción” (Le Breton, 2002, p.33). Es importante que, al pensar la noción de cuerpo, ésta sea acotada desde un espacio y una temporalidad.

Las sociedades occidentales se encuentran connotadas por extensos y diversos modelos del cuerpo, pero ninguno es unánime, no existe una única teoría sobre él. Sin embargo, la formulación anatomofisiológica desde inicios de la modernidad encuentra relevancia sobre otros modelos. Para Le Bretón (2002) hay un cambio de sentido en la noción de cuerpo durante la modernidad; el autor explica que en la edad media “el cuerpo social es unitario como el hombre” (p. 35), lo que para él da cuenta de la relevancia que se daba al júbilo del carnaval y a los cuerpos entremezclados sin distinción, desbordados por el exceso de lo grotesco. No era posible entender el cuerpo aisladamente del sujeto que encarnaba esa existencia.

Le Breton (2002) considera que el ascenso del individualismo occidental que se produjo a la par de la modernidad poco a poco logró constituir una comprensión dualista del cuerpo, que en vez de existencia lo vuelve propiedad/posesión.

Los principios que ordenan y legitiman determinadas formas de acercamiento al mundo y al cuerpo siguen el paradigma cartesiano que separa al sujeto del objeto, el

cual promueve una cosmovisión fragmentada y crea oposiciones binarias que muchas veces se reconocen como antagónicas: esa postura separa el cuerpo de la razón.

Para Le Breton (2002), la concepción del cuerpo en la modernidad implica un rompimiento del sujeto con el cosmos y con los otros, lo que a su vez involucra una ruptura epistemológica. El antropólogo francés coloca dos hechos que posibilitaron la comprensión dualista del sujeto. El primero tiene que ver con la constitución del saber anatómico, el nacimiento de la medicina moderna “que culmina con la invención del cuerpo en la episteme occidental” (Le Breton, 2002, p. 46), especialmente a partir de las prácticas de Vesalio, consistentes en la disección de cuerpos. Los grabados en *De Humani Corporis Fabrica* publicado en el año de 1543, abren el camino para una comprensión y construcción de imágenes abismalmente distintas sobre el cuerpo, que consagran la autonomía de éste, y lo vuelven un concepto separado del sujeto: se convierte en objeto de estudio y de exhibición.

El segundo hecho consiste en el pensamiento que concibe al cuerpo como una máquina. Tal concepción es atribuida a René Descartes, la distinción que hizo entre *res cogitas* y *res extensa* conduce a la primacía de la mente sobre el cuerpo. Para Le Breton, la filosofía cartesiana cristaliza la sensibilidad de un periodo histórico: “Descartes pertenece a una época en la que el individuo comienza a convertirse en una estructura significativa en la vida social” (Le Breton, 2002, p. 68). Con ello el cuerpo se constituye como límite de la individualidad y ese individuo queda ontológicamente dividido en dos partes. Bajo el dualismo cartesiano, la dimensión corporal es desvalorizada, es fuente de sospechas ya que desde esa perspectiva los sentidos son engañosos, el sujeto queda disociado de sus sentidos y su inteligencia. En síntesis, el sujeto de la modernidad convertido en individuo queda separado de sí mismo.

En consonancia con la emergencia y desarrollo del individualismo en occidente, que hace del cuerpo una posesión, la atomización de los sujetos sigue siendo un hecho estructurador en las sociedades contemporáneas, y un rasgo característico de éstas, de acuerdo con Ulrich Beck (1998), es la incertidumbre.

Las sociedades posindustriales o de riesgo como las llama Ulrich Beck, se caracterizan por haber pasado del destino metasocial, designado desde la fuerza externa – Dios, la naturaleza – a un destino producido socialmente como consecuencia del aumento en las posibilidades de riesgo (Muñiz y Lis, 2007, p. 7).

Ante la incertidumbre y ambigüedad del presente, algunos autores (Muñiz y Liz, 2007; Le Breton, 2015) coinciden en que el estatuto del cuerpo adquiere una importante significación. La individualización de los sujetos acentúa la soledad, el distanciamiento y con ello la búsqueda de soluciones personales a problemas colectivos. En este contexto, el cuerpo se vuelve una de las pocas certezas del sujeto y, por paradójico que suene, se busca “personalizarlo”.

A partir del distanciamiento de los demás, de la liberación de los lazos sociales, de la precariedad de toda relación, el cuerpo se convierte en un formidable objeto de adherencia. Nuestra preocupación por nosotros mismos se ha transformado en preocupación por el cuerpo. Al no poder situarnos en un mundo inasible, el cuerpo es lo único que nos queda para poder reconocerlo de manera tangible (Le Breton, 2015, p. 11).

Como antes se mencionó, resulta preciso tomar en cuenta el contexto específico de la materialidad del cuerpo. En este sentido, “vivimos en una sociedad obsesionada con el cuerpo” (Fouz Hernández, 2013, p.13), desde el perfeccionamiento de tecnologías que permitan la exploración del mínimo detalle de lo vivo, intervenciones quirúrgicas de carácter cosmético, hasta la proliferación de imágenes de múltiples cuerpos en los diferentes medios de comunicación, son pruebas ineludibles de la corporalidad extendida en los distintos ámbitos en los cuales nos movemos.

Fouz Hernández (2013) considera que esa fascinación por el cuerpo puede encontrar un ejemplo cotidiano en las series de televisión con temáticas de hospital donde se aprovecha el contexto clínico para mostrar el cuerpo sangrante, enfermo y herido; o bien, los programas de *reality* que se basan en cirugías o algún tipo de proceso de transformación corporal. Pero también en contenidos de carácter violento donde los cuerpos son torturados, asesinados, o incluso desaparecidos.

1.1.2.Cuerpo y cine

Si bien las relaciones entre cuerpo y cine no pueden agotarse en el presente trabajo, ni es la intención, cabe mencionar que éstas resultan intrínsecas al objeto de estudio que se desarrolla. La relación está presente desde las primeras experimentaciones para captar el movimiento corporal; pero también en el cuerpo cinematográfico en doble vía, del que habla Duran Casto (2016), en su representación o fragmentación y, por otra parte, la emulación o extensión del cuerpo humano, ya sea de sus órganos sensitivos (visión-audición), o de la clasificación de los planos, los cuales guardan relación con la medida del cuerpo.

También se pueden encontrar los llamados géneros del cuerpo, tal como denomina Linda Williams (1991) al melodrama, el terror y la pornografía, que implican el llanto, el miedo o la excitación respectivamente. Estas teorías piensan el cine como una experiencia háptica, en las que se involucra la corporeidad del espectador; “[los planteamientos] que se centran en la piel y el contacto hacen más hincapié en el sujeto receptor del material fílmico y la experiencia estética adquiere más importancia que el material fílmico” (Elsaesser y Hagener, 2015, p. 148). En esa misma línea Laura Marks, en su libro *The skin of film* (1999), explica que:

The Skin of the Film, ofrece una metáfora para enfatizar la forma en que el cine significa a través de su materialidad, a través del contacto entre el perceptor y el objeto representado. También sugiere la forma en que la visión en sí puede ser táctil, como si uno estuviera tocando una película con los ojos: llamo a esta visualidad háptica. Finalmente, pensar en la película como una piel reconoce el efecto de la circulación de una obra entre diferentes audiencias, todas las cuales márcalo con su presencia (p. 11)³.

Marks (1999) destaca la presencia de esa visualidad en los géneros encargados de buscar la experimentación corpórea:

La visualidad háptica aparece en otros géneros cinematográficos, como el cine y el vídeo feministas o el cine y el vídeo experimentales que se ocupan de la percepción y la representación sexual experimental y, de hecho, sugeriría que es una tendencia

³ Traducción propia.

creciente entre los artistas descontentos, por una razón u otra, con la visualidad óptica. El trabajo feminista está íntimamente relacionado con la representación de los sentidos y la encarnación (p. 12)⁴.

Por otra parte, las indagaciones de Lisa Cartwright (1995), cuyo estudio demuestra las relaciones existentes entre la medicina y la cultura visual, se centra especialmente el cine donde las tecnologías para mirar el cuerpo como los *rayos x* han sido ampliamente utilizados. La autora establece un continuo entre la ciencia médica y el cine desde finales del siglo XIX, sólo por mencionar algunos acercamientos entre cuerpo y cine.

Los diferentes discursos sobre el cuerpo se constituyen como resonancia de la *episteme* de una época, son posibles y participan en el andamiaje conceptual de un momento histórico determinado. Sin embargo, el estatuto de cuerpo en los estudios en el cine se vuelve complejo porque:

Una vez capturado por el ojo de la cámara (cuerpo orgánico de los actores que suplantando la condición intangible de los personajes) y proyectado en una pantalla, el cuerpo desaparece, se inmaterializa y su naturaleza ingrátida se descubre en función de un juego de luces y sombras (Font 2012, p. 15).

En un sentido similar, al abordar el problema de la presencia del cuerpo en el cine, Gilles Deleuze, tomando como punto de partida a André Bazin, dice “el cine no nos da la presencia del cuerpo y no puede dárnosla, es quizá porque se propone otro objetivo: extiende sobre nosotros una 'noche experimental' o un espacio en blanco” (Deleuze, 1987, p.267).

La imagen como soporte del cuerpo se vuelve fundamental en la discusión, “las imágenes son los mensajeros de esos cuerpos impalpables” (Font, 2012, p. 16). Desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy (2003), la existencia es corporal; se existe sólo como cuerpo, en palabras del filósofo: “los cuerpos (...) son el espacio abierto (...) a lo que se puede llamar todavía el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia

⁴ Traducción propia.

sin lugar” (p.16). Para el filósofo francés el cuerpo es abertura, espacio abierto e indefinido; es la exposición de la existencia, en el sentido de una puesta en escena. Esa última proposición recuerda a las elaboraciones de Erving Goffman (2001) con el manejo del cuerpo para construir una particular versión de sí en cada encuentro social.

Para Nancy⁵ (2003), el cuerpo es aquello que se presenta como una imagen ofrecida a otros cuerpos, se expone a la mirada de otras existencias. Desde su perspectiva, se puede considerar que el cuerpo tiene relación con la creación de imágenes, de forma que es posible tratarlo como una imagen que está en un proceso de transformación y cuyos cambios tienen lugar según la perspectiva con la que se mire. Para este filósofo, las imágenes poseen una temporalidad, pero, a la vez, ese carácter finito permite que no se asuma como una entidad absoluta o eterna, de manera que cada vez que se mire una imagen no se vea lo mismo; su propuesta apunta hacia la concepción de la imagen como algo que se forma en la continuidad del tiempo. En suma, para Nancy el cuerpo puede apropiarse como imagen, pero al mismo tiempo está construido por distintas imágenes.

Considerando las ideas de Nancy, la inmaterialidad del cuerpo en el cine queda subsanada por un exceso de sentido que se puede apropiarse por medio de la imagen. Imagen-cuerpo es la articulación que se empleará para referirse a esa presencia-ausencia del cuerpo en el cine.

Con esto, señalo que el interés está puesto no en el cuerpo del actor, sino en los cuerpos de la diégesis. Muchas veces, en la construcción cinematográfica del agresor sexual, la escisión corporal es constantemente referida a la par de las dicotomías. De esta manera, la materialización del agresor se produce en un cuerpo masculino, anormal y racializado.

Siguiendo lo anterior, para estudiar los cuerpos diegéticos de los agresores sexuales en las películas de interés, se tomarán en cuenta cuatro aspectos centrales:

- La escisión corporal producto de la modernidad.
- El cuerpo como espacio donde se efectúa el poder.
- El carácter relacional de los cuerpos.

⁵ Para explorar esta idea a profundidad ver: *Corpus* de Jean-Luc Nancy, donde sostiene la idea del cuerpo como imagen a partir de su análisis sobre la lectura de Heidegger del esquema trascendental kantiano.

- Las marcas de género.

Tal como las relaciones y construcciones que surgen de esos aspectos.

1.2. Dos epistemes para comprender al agresor sexual

Existe una consigna entre el movimiento feminista contemporáneo que dice: *El violador no es un monstruo, es un hijo sano del patriarcado*; considero que este enunciado conjuga dos de las posturas principales que han abordado al agresor sexual.

Siguiendo a Foucault en la *Arqueología de Saber* (1979), la construcción de los saberes atiende a una trama discursiva que define y permite las condiciones de ver y decir de una época, éstas a su vez generan dispositivos y técnicas que producen y reproducen dicha trama, la cual también se encuentra atravesada por una red de poder que la posibilita.

En este sentido, reflexiono que existen dos posturas en el estudio del agresor sexual que pertenecen a *epistemes* distintas. La primera hace del agresor un producto del dispositivo de normalización; la segunda, piensa la violación como un dispositivo disciplinante, y mira al agresor como la figura que encarna ese dispositivo. En una, el agresor es un sujeto anormal, en la otra, un sujeto disciplinador-disciplinado.

En lo subsecuente explicaré lo que considero la emergencia, las continuidades y rupturas de ambas *epistemes*.

1.2.1. Agresor sexual como invención

La ciencia puede engendrar monstruos
Mary Shelley

El violador es una creación de la modernidad. Retomo la premisa que sugiere el carácter de invención del violador (Vigarello, 1998; Bourke, 2009), no sólo de la categoría que “se usó por primera vez en una fecha tan tardía como el año 1883” (Bourke, 2009, p.19), sino del sujeto, sus características y prácticas.

Para explicar lo anterior es necesario partir de lo que Foucault (1999) llamó la gran transformación de los mecanismos de poder en occidente, que va de un poder negativo a uno positivo. Esta configuración del poder se va sucediendo entre los siglos XVIII y XIX, donde la revolución burguesa jugó un papel relevante, al igual que el desarrollo del capitalismo.

En el capítulo cinco del primer volumen de *Historia de la sexualidad* (2011), Foucault expone que durante el periodo monárquico se dio lo que él denominó “una concepción negativa del poder”, que se configura alrededor del *poder soberano*, el cual se caracteriza por dictar prohibiciones que someten los diferentes aspectos de la vida de los súbditos, y ejercer el derecho de *hacer morir o dejar vivir*. Los sistemas de alianza eran preponderantes, de tal modo, que la sangre constituía uno de los valores esenciales no sólo por su importancia en los lazos filiales, sino por su papel instrumental, “el poder habla a través de la sangre” (Foucault, 2011, p. 137). He aquí otro de los principios de esta economía del poder, en donde la manifestación excesiva y onerosa del suplicio como castigo al crimen, implicaba el derramamiento de sangre.

La mutación acontece cuando el derecho de dar muerte se desplaza al poder de administrar la vida; el viejo derecho de *hacer morir o dejar vivir*, es reemplazado por el poder de *hacer vivir o arrojar a la muerte*. De manera que esta concepción positiva del poder no echa mano de las prohibiciones ni represiones, sino que produce una serie de dispositivos, tecnologías y aparatos de poder para administrar, aumentar y regular la vida. Ante esta nueva función del poder, el exceso del suplicio ritual se ve suplantado por una red de vigilancia que propone una economía de la medida en la forma de aplicar el poder punitivo. Se busca aumentar los efectos del poder, reducir los costos y

posibilidades de resistencia, de forma tal que ésta se pueda integrar al proceso de producción. El castigo se vuelve parte de una función social compleja.

El cuerpo individual y social toma una particular relevancia, ya que sobre él recae la tecnología disciplinar que garantiza el encausamiento de las conductas por medio de diferentes aparatos institucionales, en lo que Foucault llama la *anatomopolítica del cuerpo humano* y la *biopolítica de la población*. La administración de la vida no es otra cosa que la administración de los cuerpos. Éstos, están inmersos en el campo político y redes de poder, “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 2009, p. 35). “Por primera vez en la historia, sin duda, lo biológico se refleja en lo político (...); pasa al campo del control del saber y de intervención del poder” (Foucault, 2011, p. 133).

¿Qué relación tiene el violador con lo anterior? En primer momento puedo responder: la norma. En la nueva economía del poder, subyace el dispositivo de normalización el cual aparece a través de la tecnología disciplinar. Vigilancia y normalización se constituyen como instrumentos del poder y de producción discursiva, así como de una amplia gama de saberes. La formación de esos saberes fue a su vez efecto y condición del ejercicio de poder. La medicina y la jurisprudencia jugaron un papel relevante en la nueva economía punitiva.

Según Foucault (2000), la economía de poder del antiguo régimen no tenía “una mecánica del crimen que dependiera de un saber posible” (p. 87). Es hasta el siglo XVIII, cuando “la nueva tecnología del poder de castigar va a vincular el crimen y su castigo” (2000: 89); de manera que el interés por la razón del crimen se vuelve importante para la teoría penal. Foucault especifica que, por interés, no se refiere a las circunstancias del crimen ni siquiera a la intensión del criminal, sino a la mecánica y el juego de los intereses que pudieron hacer al criminal. El interés del crimen se desplaza al interés por el criminal, lo que exigirá la construcción de un saber nuevo.

Para Foucault ese nuevo saber lo ocupó la pericia psiquiátrica, la cual se presenta como un continuo entre el saber médico y el poder judicial. Resulta importante para esta investigación señalar una de las funciones que el autor reconoce en la pericia psiquiátrica, ésta implica duplicar el delito con el criminal, hacer el delito un rasgo individual del sujeto, de ahí que se pueda entender la propia categoría de *violador*.

La pericia psiquiátrica permitió “doblar el delito, tal como lo califica la ley, con toda una serie de otras cosas que no son el delito mismo” (Foucault, 2000, p. 28), dicho en otras palabras, consintió pasar del delito a la manera de ser del sujeto, lo que sugiere que esto último es la razón propia del crimen. Deslegaliza la infracción, “y hace de ella, justamente, ya no una infracción en el sentido legal del término, sino una irregularidad con respecto a una serie de reglas que pueden ser fisiológicas, psicológicas o morales” (Ibíd.: 29). Lo que plantea Foucault es que con la construcción de la pericia psiquiátrica el delito por sí mismo ya no es lo más importante, sino aquello contra lo cual esas irregularidades se pronuncian; en todo caso, se consideran correlativas a una falla, debilidad o incapacidad de los sujetos en relación con lo que previamente se estableció como normal.

Bajo esa noción el delincuente, en este caso el violador, se construye como un objeto de ese saber y tecnología disciplinar al que se busca clasificar, reparar, readaptar, o corregir. Al convertirlo en objeto, deja de ser un sujeto político, y el problema jurídico de la atribución de la responsabilidad con relación al crimen se aleja del horizonte e incluso se despliegan atenuantes, porque lo significativo será reconocer la peligrosidad del individuo.

La normalización se alza como una herramienta de control político a través de la cual se funda y legitima el ejercicio de poder. Cabe recordar que la administración de los cuerpos y la gestión de la vida son clave en este proceso. Por tanto, se buscó asimilar la idea de salud, con la de norma. De este modo, se conformaron dicotomías muy claras entre dos categorías: lo normal era igual a salud y sinónimo de bueno; por su parte, lo anormal aludía a la enfermedad y a lo malo.

Siguiendo esa lógica, la psiquiatría durante el siglo XIX “funcionaba como una forma de higiene pública” (Foucault, 1999, p. 44) con el propósito de mantener la sociedad sana, se volcó a la detección de lo que implicaba peligro para el cuerpo social. Foucault considera que lo anterior dio paso al tema del *individuo peligroso* como principal preocupación y blanco de intervención para la institución psiquiátrica y jurídica. La criminalidad entra en relación con las nociones de patología y peligrosidad para las que había dos alternativas e instituciones: la pena de la prisión y la medicalización del hospital.

Una de las grandes tareas de la psiquiatría sería la de encontrar huellas patológicas que sirvieran como marcas para detectar a los individuos peligrosos, esa inquietud también dio origen a la antropología criminal. La latencia del peligro funcionaría para construir discursos de miedo, moralización, e intervenciones a partir de los principios de clasificación y corrección.

1.2.2. La multiplicidad de lo monstruoso en el agresor sexual

El monstruo es una figura ambivalente y variable, esa ambivalencia produce reacciones encontradas, por un lado, la repulsión, por el otro la fascinación. Asimismo, se produce entre la indeterminación de lo humano y no humano. La paradoja de lo monstruoso es su íntima relación con la humanidad. Algo importante a tomar en cuenta es que —como señala Gabriel Giorgi (2009)—, “lo que reconocemos como humano resulta de una producción política, jurídica, epistémica, estética” (p. 324), lo cual da cuenta del carácter fabricado de la propia categoría de lo humano.

La palabra anormal está en el fondo del monstruo. Georges Canguilhem (1971) elucida la relación entre estas categorías, y sugiere que el monstruo sirve para enseñar la norma. Antes, la construcción de lo normal se deriva del conocimiento de lo patológico:

toda concepción de patología debe apoyarse sobre el conocimiento del estado normal respectivo; pero, a la inversa, el estudio científico de los casos patológicos se convierte en un momento indispensable de toda la investigación de las leyes del estado normal (Canguilhem, 1971, p. 28).

Esta misma idea se repetiría en Foucault y otros autores. El monstruo es un ser liminal. Según Manuel Delgado (1999) el monstruo es quien encarna y define la frontera, está al mismo tiempo dentro y fuera de la sociedad. Suele remarcar en su figura la carencia o el exceso de la condición humana, se le atribuyen perversiones, actos agresivos que sirvan para señalar esa característica. Siguiendo su función fronteriza, marca los límites entre lo normal y lo patológico, lo aceptado y lo marginal, pero al mismo tiempo señala la fragilidad de tales líneas.

Para Foucault (2000) la anomalía es el ámbito que conforma lo monstruoso, y a su vez “el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (p.61), es al mismo

tiempo derrumbe y excepción de la ley; por tanto, lo considera una noción jurídica. Siguiendo con este autor, el monstruo va a constituir un problema que interroga el sistema judicial y médico por ser mezcla y mixtura de dos especies, reinos, formas, individuos, sexos e incluso de la vida y la muerte. Es transgresión de diversos límites, los naturales, los de clasificación, los de la ley; su figura convoca a la imposibilidad para aplicar las leyes. “Por eso, el desorden de la naturaleza trastorna el orden jurídico, y ahí aparece el monstruo”. (Íbid., p.70).

Foucault en su curso *Los anormales* (2000) hace una arqueología de la anomalía y del individuo anormal, reconoce un cambio significativo en la forma de asociar la criminalidad con lo monstruoso. El autor dice que entre los siglos XVII y XVIII la monstruosidad en cuanto trasgresión “llevaba sí misma un indicio de criminalidad” (2000, p. 83), por añadidura lo criminal es la monstruosidad. Sin embargo, a partir del siglo XIX, la relación se invierte, “y se planteará lo que podríamos llamar la sospecha sistemática de la monstruosidad en el fondo de toda criminalidad” (ibídem).

Para explicar ese cambio, alude a dos momentos. En el primero coloca tres figuras:

1) El *monstruo humano*, el cual hace referencia a la mixtura, y a la violación de las leyes de la naturaleza y la sociedad, lo considera como “el molde de las pequeñas diferencias” (Foucault, 2000, p. 62).

2) El *individuo a corregir*, quien tiene su marco de referencia en las instituciones, y su índice de frecuencia es mayor al del monstruo, “su paradoja es ser regular en su irregularidad” (ibíd., p. 64); y al ser tan próximo a la regla se vuelve difícil de determinar, exige técnicas que le corrijan. En esta figura, Foucault vislumbra el eje de soporte de las instituciones que se desarrollan durante el siglo XIX.

3) El *masturbador*, el niño masturbador tiene un marco de referencia todavía menor que el individuo a corregir, se encuentra al interior de la familia, en el dormitorio y cuerpo, por tanto, la preocupación por la vigilancia es lo primordial.

Para el pensador francés estas tres figuras son el antepasado del anormal del siglo XIX.

La aparición de las tecnologías de la anomalía humana reunirá a las tres figuras en los mismos campos de saber. Para Foucault tal evento marca una coyuntura que hace pasar del *monstruo humano* al *monstruo moral*. En esencia, para este autor el monstruo

es quien rompe el pacto, entonces, el criminal político es la primera manifestación de ese monstruo moral, al que después agrupará en otras dos figuras: la primera, es el rey como monstruo, imagen que cristaliza en los personajes de Luis XVI y María Antonieta, esta figura es propiamente la del monstruo por abuso de poder, un déspota que no responde al pacto social; la segunda, es la del monstruo popular, el monstruo de abajo, en sí, es la imagen invertida del monarca, éste también rompe el pacto pero por medio de la revuelta.

Según Foucault, el pensamiento burgués construyó esas dos figuras de monstruosidad, la del soberano despótico y la del pueblo sublevado; ambas rompen el pacto social y se colocan fuera de la ley. Además, son importantes “porque vamos a reencontrarlas en el fondo de la temática jurídico-médica del monstruo del siglo XIX” (2000, p. 103). No obstante, durante el siglo XIX, se da un pasaje de la noción de monstruo al anormal, de manera que el criminal común, se convertirá en “un monstruo pálido” (ibíd., p. 63). El monstruo se vuelve categoría fundamental para la psiquiatría.

Otro elemento que vincula al criminal con el monstruo es el principio de la ininteligibilidad e indecibilidad del que habla Foucault, para él ese principio es tautológico, porque remite a sí mismo para ser explicado. Situación que reconoce de forma similar en el fondo de los análisis de la anomalía del criminal.

Jordi Claramonte (2012) considera que “un monstruo es una figuración de relaciones susceptible de comprometer de un modo característico nuestra cohesión interna” (p. 120), perturba el equilibrio. Explica, además, que el monstruo nunca es un solo personaje, sino siempre un conjunto de relaciones. De modo similar, Amaia Izaola e Imanol Zubero (2015) piensan que “el monstruo es necesario para sostener una perspectiva armónica sobre la realidad, incluyendo los cambios experimentados por ésta” (p.119). Agregan, que a partir de la modernidad una de las características de los monstruos es su angustiosa proximidad.

Gabriel Giorgi (2009) utiliza las palabras de Jeffrey Cohen, para decir que “el cuerpo del monstruo es pura cultura”, y añade, “las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudio y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social” (p.323). El autor portugués advierte el carácter político del cuerpo del monstruo, y las implicaciones en los modos en que esos cuerpos son distribuidos y constituidos según el ejercicio de poder imperante: al igual

que Foucault, trata de entender al monstruo en el umbral de la *biopolítica*. Del mismo modo que lo humano, el monstruo “se vuelve instancia de politización y exploración estética y ética” (Ibíd. p.324).

A pesar de la aparente frontera que la cultura y las sociedades establecen con lo monstruoso, en realidad, se han tejido numerosas formas de convivencia entre ambos aspectos. Como lo mencioné párrafos arriba, el monstruo da cuenta del exceso de lo humano, o bien, de su carencia o defecto; circunstancias que de cierta forma vislumbraba Foucault con la dualidad del *monstruo político*. Sin embargo, habrá que recordar que “cada cultura tiene sus propios monstruos, aunque los criterios para establecer lo que es o no monstruoso varían según las sociedades y las épocas” (Glockner, 1994, p. 35). Lo que se considera normal y monstruoso se actualiza en el devenir histórico.

El monstruo, al igual que lo humano, es una creación. Las sociedades generan las condiciones y características que debe poseer un monstruo, para después poder alejarse de él. Entonces cabe preguntar ¿por qué necesitamos a los monstruos? Por su utilidad. Tal como lo señala su etimología del latín *monstrum*, “el monstruo, muestra” (Santiesteban, 2000, p. 99), y ¿qué es lo que muestra? El límite, la trasgresión, lo patológico, pero también la alteridad. Muchas veces su figura es utilizada de forma didáctica para señalar lo repulsivo, la oposición a lo que se considera correcto en una sociedad y una época, e incluso las consecuencias que acarrea contradecir dichos postulados. «El monstruo» delimita la frontera entre lo correcto/incorrecto, pero también entre lo seguro /peligroso.

En la figura del monstruo existe una relación con el ejercicio de poder y la administración de los miedos y la cohesión social. El monstruo incorpora en su cuerpo miedos, deseos, incertidumbres y ansiedades. Continuamente sugiere peligro, y es peligroso en tanto desafía la posibilidad de dilucidarlo. A decir de Mary Douglas “todos los márgenes son peligrosos” (1973, p. 164), esta misma autora, propone que la atribución de peligro a los acontecimientos anómalos ayuda a reforzar la conformidad con lo establecido; además, vislumbra una relación entre la noción de contaminación y la de peligro. De este modo, el temor al monstruo es fundamental para que éste exista. Claramonte (2012) afirma que el monstruo nunca es casual ni improvisado, más si

encarna miedos socialmente efectivos de los que se produzca control, exclusiones y ejecuciones.

En este sentido, el concepto se vuelve:

una máquina para fabricar lo exterior (...) un elemento cuya función es la de separar a un grupo y los que son sus otros, la función de construir un afuera y un dentro, de crear un centro y unos confines periféricos (Santiesteban, 2000, p. 120)

Por otra parte, para Seve Calleja (2005) la historia de la civilización y de occidente está plagada y apoyada en la *monstruificación* del diferente, lo que permite construir “prejuicios y discriminaciones ante el forastero, el invasor, o el invadido, particularmente cuando éste es minoría y se hace susceptible a ser fácilmente demonizado” (p. 85).

Lo último recuerda a Toni Negri⁶ (2001) quien explora la relación entre el monstruo y el dispositivo de eugenesia de la racionalidad occidental. Para el autor, a inicios de la modernidad el monstruo deviene en “metáfora en el campo político, una metáfora de la trascendencia del poder” (p.96), su figura está ahí para que el poder se despliegue con la intención de controlarlo, normalizarlo e intervenirlo. Lo que sugiere que hay vidas susceptibles de cuidar y otras de eliminar. Con frecuencia, el monstruo se materializa en un enemigo visible del que es necesario deshacerse.

En el caso del violador, asociado comúnmente con la categoría del monstruo, bien puede señalar tres cosas: perpetuar el miedo sobre su figura haciendo uso de su carácter didáctico; por un lado, mostrar la sociedad que lo fagocita, advirtiendo el propio carácter monstruoso de dicha sociedad; o bien, utilizar la figura del violador para gestionar odios hacia un colectivo que amenace el poder de quien ejerce la mirada que forma al monstruo, por ejemplo: el hombre afroamericano, el nativo americano, el extranjero, el inmigrante, etc.: el enemigo político.

⁶ Cabe mencionar que la premisa principal de este autor es la de resaltar la potencialidad positiva del monstruo como resistencia frente a los intentos de normalización.

1.2.3 Otra dimensión de lo monstruoso

Siguiendo a Jean-Jacques Courtine (2006), la exhibición del monstruo fue esencial para la difusión y el dominio de la norma, desde el *zoo humano*, las ferias de fenómenos, hasta el cadáver de la morgue. Estas perspectivas o visiones sobre el otro, como lo diferente, florecieron para dar cuenta de la imagen invertida de la norma: el primero señala la construcción del salvaje, los segundos de las anomalías y desordenes anatómicos, y el tercero el miedo a la enfermedad y al crimen. Su función didáctica fue elemental, para difundir las creencias, la oposición y todo aquello que escapaba del estándar de lo natural, determinado en cada contexto por las normas sociopolíticas, culturales y religiosas.

El monstruo es siempre espectáculo, esta cualidad le hizo parte del campo de comercio y con ello objeto de crueldades y horrores. Sin embargo, el declive de las exposiciones mencionadas en un inicio dio paso a otros formatos para su exhibición. Courtine (2006) considera que, desde la invención del cinematógrafo, los monstruos abandonaron las barracas para invadir las pantallas. El autor sugiere que el cine, desde Georges Méliès a Tod Browning, prolonga y perfecciona la creación y exhibición de monstruos, desde los clásicos como *Drácula* y *Frankenstein*, pasando por el realismo teratológico de *Freaks*, al cuerpo de *King Kong*. “Guerras, epidemias, depresiones económicas y locuras científicas, todas engendraron a sus monstruos” (Courtine, 2006, p. 249).

No obstante, el monstruo contemporáneo presenta contornos difusos, como apunta Pilar Pedraza (2002): “los lugares del monstruo no son ya las tinieblas el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro a la vez conocido y desconocido” (p.35). Por lo tanto, su análisis reclama tomar en consideración las nociones circunscritas en los discursos sociales y culturales que revelan las implicaciones políticas de las narrativas que lo crean.

Dice Jesús Palacios (2002) “Los monstruos, por mucho que asusten en principio, se nos revelan siempre humanos y humanizables. (...) Encarnan de forma tan evidente los miedos (que no el miedo) y las debilidades humanas” (p. 194). Muchas veces carecen de nombre propio, son informes, innombrables, invisibles, ignorados; habitan en el secreto y anonimato: miedo y peligro están ligados a su creación y temor.

Sin embargo, en la contemporaneidad han cambiado los cánones del miedo y el asombro y, del mismo modo, lo que se considera monstruoso. A decir de Erika Tiburcio Moreno (2019) “Las atrocidades cometidas por el propio ser humano impedían volver al relato de los monstruos clásicos, por lo que el individuo debía ser ahora el responsable de generar miedo a sus congéneres” (p.44-45). Para la autora el ser humano se presenta como una otredad para sí, oculta en los límites de su corporeidad. Da cuenta de las violencias en aumento y los asesinatos que se manifiestan en la cotidianidad de la sociedad.

Asesinos y violadores como Ted Bundy, quién conmocionó y atrajo la atención de los medios estadounidenses por los crímenes que cometió contra mujeres durante la década de los setenta, son ejemplo de esos nuevos monstruos, quienes señalan una mayor proximidad y conexión con la realidad cotidiana, porque desestabilizan las dicotomías de la anormalidad y normalidad. Asimismo, estos personajes trascienden más allá de los noticiarios y el boca a boca, posicionándose en las pantallas cinematográficas por el amplio atractivo que despiertan las historias de sus vidas, motivaciones o crímenes; como bien se presenta en las múltiples películas basadas en la historia de Bundy, cuya última adaptación fue llevada al cine apenas en 2019, de la mano del director Joe Berlinger.

Tiburcio Moreno (2019) estudia la construcción del asesino en serie como monstruo del cine de terror estadounidense, mediante su propuesta, se pueden tejer algunos paralelismos con relación al agresor sexual. Especialmente cuando se refiere a la idea de racionalidad moderna como instrumento deshumanizador, y el anonimato que se produce por la degradación y alienación urbana. “La peligrosidad del monstruo urbano suele asociarse a la idea de la intrusión como violación agresiva y amenazante de la privacidad” (Moreno, 2019, p.53).

La autora considera que la construcción narrativa del monstruo se hace a “partir de categorías binarias (campo-ciudad, masculino-femenino...) propias de la ordenación jerárquica de la mentalidad estadounidense” (p. 55), y estructura las siguientes categorías en la configuración del asesino en serie, que para esta investigación modifíco y aplico a la construcción del agresor sexual:

- *El género:* en la mayoría de las películas el agresor sexual se presenta como masculino y en caso de tener una configuración grupal, se organizan conforme a una jerarquía estructurada bajo un orden patriarcal.
- *La clase:* ocupan sectores económicos más bajos, con lo que se hace referencia a un supuesto salvajismo de las clases trabajadoras. Sin embargo, tales imágenes advierten los constructos clasistas cuyo objetivo a decir de Negri (2001) será el de reforzar el dispositivo de eugenesia.
- *Fronteras geográficas y mentales:* es común que a los agresores sexuales se les presente como extranjeros, extraños o pertenecientes al espacio rural. Por otro lado, se muestra una infravaloración de su capacidad mental asociada a la primera condición.
- *La etnia:* en muchas películas el hombre afroamericano era señalado con un potencial agresor sexual.

1.2.4. Funciones de lo monstruoso en el agresor sexual

A partir de los últimos dos apartados, recapitulo cuatro principales funciones de lo monstruoso asociadas con el agresor sexual:

- 1) Generar una impresión de distancia social y anormalidad.
- 2) Mostrar:
 - a) Al enemigo político
 - b) El carácter monstruoso de la sociedad que lo fagocita
- 3) Gestionar los miedos con un uso político
- 4) Producir y justificar intervenciones

1.3. Tres figuras del agresor sexual, tres corporeidades: episteme A

Por último, para desplegar e indagar con más detalle la *episteme A* estructurada bajo el dispositivo de normalización, propongo pensar al agresor en tres figuras que se han asociado con él. Cabe mencionar que éstas no son sincrónicas y que algunos elementos suelen desplazarse. Estas figuras se articulan con el debate sobre la localización del crimen que sostuvieron médicos y juristas entre los siglos XVIII y XIX.

1.3.1. Primera figura: agresor asociado con la animalidad y salvajismo ⁷

Esta figura busca una evidencia corporal del crimen. Se considera que el criminal tiene semejanza con su crimen, por ende, debe parecerse a éste desde antes.

La imagen “repulsiva de frente plana” con “partes inferiores del rostro totalmente desarrolladas y prominentes”, ofreciendo el “doble tipo del tigre y del mono”⁸.

Vigarello (1998) menciona que hacia 1810 se generaron las primeras hipótesis sobre las localizaciones cerebrales, en la que establecía una relación entre los emplazamientos anatómicos y la inclinación criminal. Según Arias (2008), Gall, médico alemán, creador de la *frenología*, o *craneología*, estableció vínculos entre la morfología del cráneo, la inteligencia, el comportamiento y personalidad humana.

Los primeros trabajos craneométricos de Gall (Vigarello, 1998; Arias G., 2008), los realizó con individuos que estaban en cárceles, manicomios y escuelas. El médico

⁷ Ver *Matriz 1. Primera figura: agresor asociado con la animalidad y salvajismo*, en la página 195. Contendida en los Anexos. Las tablas se construyen a partir de los argumentos desarrollados en el apartado. Sirve para señalar aspectos comparativos clave en todas las figuras y son de elaboración propia.

⁸ De esa forma era descrito un hombre acusado por cometer una violación en Francia en el año de 1836 (*La Gazette des tribunaux*, 21 de agosto de 1836, citado en Vigarello, 1998: 274)

visitaba prisiones de diferentes países europeos con la intención de palpar el cráneo de los condenados para detectar rasgos particulares, y de esa manera localizar:

las curvas y protuberancias de los autores de violencias o de excesos sexuales: en la nuca (...) Gall atribuía un estigma idéntico a todos los condenados por delitos sexuales: un desarrollo excesivo del cerebelo, el órgano de la energía generativa, la existencia de un cuello de considerable perímetro, para alojar la excrecencia a veces monstruosa de este principio físico y nervioso de la amantividad. (Vigarello, 1998, p.275).

Las premisas de Gall tuvieron resonancia en las propuestas de otros médicos de aquella época. Doron (2015) sugiere que el alienista Voisin, a partir de los conceptos de la *frenología*, permite que el alienismo establezca vínculos entre el campo médico-legal, y el médico-pedagógico. Los craneólogos dieron prioridad al estudio de las arquitecturas óseas para explicar el delito; con la lectura de los cráneos, los médicos pretendían tener precisión para distinguir al criminal, situación que se vuelve interés fundamental, no sólo para marcar una distancia social, sino también para mantener certidumbre sobre la identidad de los criminales, ante la proliferación del anonimato producto de la edificación de nuevas ciudades y las masas urbanas.

Para Vigarello (1998) la frenología es “la primera distinción científica entre los criminales, la primera tentativa de incluirlos en clases y categorías” (p.277), señala un primer encuentro entre el análisis del cuerpo y el crimen. Sin embargo, el autor considera que el proyecto se redefine para 1870, debido a la determinante influencia del evolucionismo. “El criminal ya no se estudia como un accidente del dispositivo cráneo, sino como un género en la historia de la humanidad” (Vigarello, 1998, p.278).

Uno de los principales exponentes del pensamiento evolucionista y positivista en la antropología criminal fue César Lombroso, su libro *El hombre criminal* publicado en 1876, marca un hito en la manera como se comprenderá a ese sujeto. Según Baratta (2004) el criminólogo italiano consideraba que el crimen estaba determinado por causas biológicas de naturaleza hereditaria. Relacionaba estigmas orgánicos con estadios de evolución primitivos.

el principal supuesto de Lombroso es que existe una variedad de criminales, “los criminales natos”, que son hombres de las cavernas que conviven en sociedades civilizadas y dada esa diferencia se les podía distinguir por presentar estigmas

morfológicos de su condición atávica, constituyendo “el tipo criminal” (Da Re y Maceri, 2008, p. 100).

Lambroso describe a los acusados de violación bajo los siguientes estigmas orgánicos: frente estrecha y las manos cortas, tenían en los brazos caracteres que según sus investigaciones les aproximaba a las mujeres criminales. También “presentaban disminución de la sensibilidad general y poca inteligencia” (Lambroso, s/f, p.16). Las minuciosas mediciones antropométricas que realizó sobre los cuerpos de criminales tenían la intención no sólo de multiplicar los indicios físicos para poder identificar con más precisión al criminal del resto del cuerpo social; sino, incluso, definir los linajes de los delincuentes.

Bajo estas teorías “los criminales pasan a ser individuos que se han quedado en una fase anterior de la evolución” (Vigarello, 1998, p. 278). Siguiendo a Verónica Da Re y Sandra Maceri (2008), Lambroso excluye las conductas criminales de las sociedades modernas, cuya condición la identifica con humanos primitivos. “Para él, los pueblos no europeos eran menos evolucionados y muchas veces los colocaba en el lugar casi de ancestros vivientes, para luego igualarlos con los criminales” (Da Re y Maceri, 2008, p. 111).

Joanna Bourke (2009) agrega que otras propuestas bajo la influencia del evolucionismo, identificaban ciertos instintos innatos heredados por el pasado primitivo de la humanidad. “Los dos instintos más importantes eran el sexual y el agresivo. Este último había surgido de la antigua y perpetua contienda entre el patriarca y sus hijos por la posesión de las mujeres de la tribu”. Por otro lado, “los 'instintos sexuales' varían con la edad y algunos hombres 'por naturaleza' poseían instintos más poderosos que otros” (p. 122- 123).

Se consideraba que algunas personas se quedaban estancadas en niveles de evolución inferior. Para 1900 el psicólogo George E. Dawson (citado en Bourke, 2009) decía que:

el violador ponía de manifiesto la presencia de una diátesis sexual muy primitiva en medio de la civilización (...) No le sorprendía, por consiguiente, que el delito de la violación sexual sea tan habitual entre las poblaciones negras e indias”. Creía además que “la tendencia salvaje de los afroamericanos había sido suprimida con la esclavitud (...) Sin embargo, la emancipación desató el instinto racial de la negligencia y la

imprevisión. La consecuencia fue el aumento de las agresiones sexuales perpetradas por negros (p.120).

Los prejuicios populares que existían alrededor de los violadores se construían e insertaban a su vez con sesgos racistas y clasistas. Fue así como el hombre afroamericano pobre era por excelencia la figura que encarnaba dicho estereotipo. A éstos se les describió como poseedores de una sexualidad lasciva, voraz e incontrolable.

Lo anterior tiene semejanza con las imágenes que se muestran en *El nacimiento de una nación*⁹ (Griffith, 1915). En ella acontecen varias secuencias en las que los personajes afroamericanos son caracterizados de forma grotesca, como ignorantes, viciosos, mentirosos, y salvajes. El recurso narrativo de la violación a mujeres blancas, como forma de señalar la condición primitiva y salvaje de un enemigo, fue una estrategia cinematográfica utilizada ampliamente en el cine de Hollywood desde David Wark Griffith en el cine mudo. Se puede recordar que los nativos americanos fueron otra población elegida para señalarles como salvajes, violadores y secuestradores de mujeres blancas, motivo que se repite en muchas de las películas *western*, situación que se utiliza para justificar la venganza y el genocidio en muchas de las narrativas.

1.3.2 Segunda figura: agresor asociado con la enfermedad y locura¹⁰

En esta figura, la huella del crimen ya no está indicada en la superficialidad de la piel, sino dentro del cuerpo. No es morfológica, ni está dibujada en los huesos, sino en la psique del sujeto. “La existencia de estigmas físicos definitivamente identificables ya no se consideraba verosímil a partir de 1890” (Vigarello, 1998, p. 281). El monstruo está dentro del cuerpo, se presenta como una torsión de lo humano.

⁹ Está basada en la novela *The Clansman*, escrita en 1905 por Thomas Dixon, que abiertamente aboga por una supremacía blanca. La película consta de dos partes, la primera dedicada a la Guerra Civil, y la segunda al periodo de Reconstrucción. La historia se narra a partir de dos familias amigas, los Stoneman del Norte y los Cameron del Sur.

¹⁰ Ver *Matriz 2. Segunda figura: agresor asociado con la enfermedad y locura*, en la página 196. Contenida en los Anexos.

Este cambio en la comprensión del crimen y del criminal tiene convergencia con la preponderancia que adquirirá la psiquiatría para la aplicación de castigos punitivos, y con la emergencia del psicoanálisis.

En esta figura el interés está puesto en la personalidad del criminal, se indaga en sus comportamientos y se realiza su categorización. Estas nuevas clasificaciones buscan la explicación del crimen en trastornos interiores, por tanto, analizar la vida del criminal se vuelve elemento fundamental. Lo anterior da lugar a la creación de nuevas clasificaciones e invención de múltiples denominaciones.

Cuando Foucault (1999) trabaja la *Evolución del concepto de "individuo peligroso"*, apunta algunas nociones que son pertinentes para explicar esta figura del agresor sexual. En primer lugar, señala la forma en que la psiquiatría entró a la justicia penal; la cual se dio a partir de la inquietud e interés que suscitó el *gran acontecimiento criminal* al que caracteriza como: extremadamente violento y raro, que se produce en un escenario doméstico, y, sobre todo, se realiza "sin razón", sin motivo reconocible. Es *el gran monstruo*.

Las transgresiones cometidas por esos "grandes monstruos" son actos en los que la locura y la criminalidad se unen, y se vuelven un campo confuso. Como justificación frente a esa conducta se habla de "un criminal, un loco cuya enfermedad era cometer crímenes" (Foucault, 1999, p. 45), de manera que la angustia que suscita se debe a la invisibilidad con la que se presenta, no se puede ver físicamente, está dentro del sujeto y permanece latente hasta que estalla, sumando a ese carácter de monstruosidad la propia enfermedad interior del sujeto.

El autor francés considera que lo anterior da lugar a la psiquiatrización de la delincuencia y la patologización del crimen. El criminal adquiere mayor relevancia que el crimen, por lo cual conocer sus motivos se vuelve fundamental. El violador se definirá por una personalidad, incluso por una identidad, no por un acto.

Con la intención de reconocer los motivos del crimen se establece la pregunta: ¿los violadores son malos o locos? Foucault (1999) y Bourke (2009) argumentan que la razón de dicho interés se definía en el marco filosófico lockeano que adoptaron los juristas del XIX, el cual se basaba en la razón. Bajo ese marco, las ideas delirantes causadas por enfermedades de la mente impedían hacer uso de la razón y distinguir términos morales. En este contexto, una de las denominaciones para comprender la

personalidad del violador fue la *demencia moral*¹¹, que les confería el estatus de moralmente deficientes. Por su parte, Pichard¹², consideraba que el cerebro tenía dos componentes: la razón y la moralidad, por tanto, un individuo podía ser intelectualmente cuerdo y moralmente loco.

Las interpretaciones psicoanalíticas, por su parte, consideraron “la influencia de la sexualidad infantil inconsciente en la creación de individuos cuyas prácticas sexuales eran aberrantes” (Bourke, 2009, p.229). Aquel individuo que contaba con esas características fue designado como *perverso sexual*. Aunque existen diversas denominaciones, resulta significativo mencionar algunas de las clasificaciones para nombrar a dichos individuos, muchas de las cuales fueron términos acuñados durante el siglo XX para dar cuenta de cómo esta figura ha implicado e impactado hasta nuestros días.

Bourke expone que para 1954, el psicoterapeuta Benjamin Karpman, consideraría a los agresores sexuales como *enfermos psiquiátricos*, e incluso diría que “los delincuentes sexuales eran víctimas de una enfermedad que a muchos de ellos les provocaba más sufrimiento que a las víctimas” (2009, p. 229). Para él, lo importante era clasificar a los individuos de acuerdo con la condición primordial de su actuar, una conducta rapaz o emocional. Este psicoterapeuta afirmaba que “los violadores eran hombres desesperados, acosados por numerosas inseguridades emocionales, económicas y ambientales” (Ibíd. p. 30), la violación se explicaba porque era una forma en que buscaban liberar “la tensión y recuperar la autoestima” (ibídem), y así como cualquier enfermo, debía recibir tratamiento para curarse.

Nathan Roth, un psiquiatra a cargo de una investigación sobre delincuentes sexuales durante la década de 1950, describía al agresor sexual “como un hombre impotente frente a los conflictos emocionales (...) individuos que no logran ejercer autocontrol (...) impotente ante la arremetida de fuerzas interiores” (Bourke, 2009,

¹¹ Según Bourke (2009) El término que acuñó el médico y etnólogo James Clowes en 1835, y para 1890 se empleaba de forma muy generalizada. El médico Haverlock Ellis describía a los dementes morales con una incapacidad para sentir las condiciones morales de la vida social y a quienes los impulsos egoístas se vuelven supremos.

¹² Médico británico

p.230-231). Para el psiquiatra, el objetivo de la violación no era la búsqueda de gratificación sexual, sino conseguir aceptación. Atribuía la violación a la figura de “mujeres y madres distantes y despectivas que no habían cumplido su deber amoroso de proteger al muchacho de un mundo implacable” (Ibíd, p. 231), adjudicando la responsabilidad de la violación a la figura femenina y no al delincuente. Durante esa misma década, otros psiquiatras estudiaban la premisa de que:

la violación representaba una respuesta a una grave ansiedad en torno a la castración. De acuerdo a esa hipótesis, los violadores podrían tratar de ocultar sus miedos a la castración utilizando sus penes de forma agresiva, asegurándose así de la continuidad de su dominio fálico (Bourke, 2009, p. 232).

En cualquier caso, el agresor sexual se veía como un enfermo que debía tratarse para que no contagiara a otros y no fuese una amenaza para el cuerpo social.

Esos argumentos tienen gran resonancia con múltiples películas que abordan temas de agresores sexuales que también son asesinos. Un caso emblemático es *Psicosis* (Hitchcock, 1960), en donde el personaje de Norman Bates (Anthony Perkins), uno de los más referenciados en la historia del cine, se construye empleando las características de un enfermo psiquiátrico atormentado por la sombra de una madre, mujer impositiva, agresiva y sobreprotectora que impide un desarrollo sano del infante.

Otras explicaciones inspiradas en las teorías del desarrollo, que además tienen un fuerte sedimento en el evolucionismo, consideraban que “la violencia sexual era un desastroso error del proceso de maduración esperado” (...) vinculaban la agresión masculina al desarrollo de la especie” (Bourke, 2009, p. 234). Bajo esta interpretación sólo el hombre como especie había logrado separar los impulsos destructivos de la actividad sexual. No obstante, en el “desviado sexual-agresivo-destructivo, había una interrupción del desarrollo de autocontrol” (ibíd., p. 235). De tal forma que a los delincuentes sexuales se les consideraba estancados en una etapa inferior del desarrollo psicosexual.

Por último, esta figura del agresor sexual pone en tensión su diferenciación por la proximidad con la norma y su frecuencia. No obstante, la intención de descubrir al delincuente escondido entre el anonimato de la masa urbana sigue siendo el objetivo, y motivo de argumento del cine, como es el caso de *Red Dragon* (Ratner, 2002), *Insomnia*

(Nolan, 2002), y otra serie de *thrillers* y películas policíacas que basan su premisa en la captura de ese ente invisible pero presente en la sociedad.

La detección de su irregularidad no se buscará en los rasgos deformantes, como en la primera figura, pero aún se indaga en los indicios biológicos. Las *huellas dactilares*, se vuelven parte de la medicina legal y se convierten en una prueba judicial, pero también dirigen la mirada al cuerpo del criminal.

El uso de las *huellas dactilares* como instrumento para encontrarlo, responde a su vez a una lógica mecánica, rápida, económica y racional concordante con la modernidad. Además “constituye una corporación de técnicas de la toma e interpretación de las huellas dactilares (...) generando profesionalización, técnica y expertos” (Courtine y Vigarello, 2006, p. 269).

Ese método de clasificación y detección, “constituye un giro decisivo en la cultura visual de la identificación” (íbid. p. 270), que además se popularizó con éxito en el cine policíaco y el thriller. Hay innumerables títulos de películas donde este método de identificación, sumado a la huella genética del ADN, es indispensable para señalar tanto la pericia de los agentes policiales, como el triunfo de la ciencia sobre el crimen.

Sin embargo, no deja de ser angustiante que esos marcadores biológicos tienen gran proximidad con la desesperada búsqueda por encontrar en la corporalidad biológica un indicio que revele el crimen y, con ello, ponga en marcha las pretensiones eugenésicas en vías de “evitarlo” o “controlarlo”.

1.3.3. Tercera figura: agresor sexual asociado con el sujeto improductivo ¹³

La explicación del crimen no se encuentra ni en lo orgánico ni en lo psíquico, sino en la improductividad del cuerpo del agresor, asociado a condiciones de marginalidad.

La búsqueda de colocar al agresor sexual en los márgenes del cuerpo social permite la idea del crimen empujado o producto de la miseria. Estos argumentos corresponden a las teorías científicas sociales que explicaban al violador priorizando el

¹³ Ver *Matriz 3. Tercera figura: agresor sexual asociado con el sujeto improductivo*, en la página 197. Contendida en los Anexos.

entorno. Según esta lectura, los perpetradores de abusos sexuales deben atribuirse a “la perniciosa influencia de las sociedades corruptas” (Bourke, 2009, p. 151), y “los espacios urbanos eran lugares peligrosos para las mujeres” (Ibíd., p. 152).

En este discurso se establecía un vínculo intrínseco entre la violencia y la pobreza. “No era de extrañar que al niño (varón) que se había criado en la pobreza no le pareciera gran cosa obligar a mantener relaciones sexuales a una mujer que no lo desea” (Bourke, 2009, p. 153)¹⁴. Para Bourke, estos discursos mantenían pretensiones raciales y clasistas al igual que los biológicos.

Las amenazas de la violencia sexual que acontecían en hogares marginados y empobrecidos hacían eco en los miedos que existían en torno a los desórdenes que podían provocar las clases trabajadoras en la estabilidad social. Para algunos criminólogos¹⁵ los abusos sexuales en los complejos urbanos-industriales eran inevitables, además, consideraban que los trabajadores eran propensos y los principales responsables de ese delito. Según Bourke (2009) un lugar común para explicar los delitos de violación fue establecer una conexión entre los aumentos de agresiones sexuales y la disponibilidad, así como el consumo de alcohol en los barrios obreros.

Con relación al último argumento, algunos médicos¹⁶ consideraban que los elevados niveles de violencia sexual en las zonas urbanas se podrían explicar tanto por el consumo de alcohol, como por la cultura de las ciudades, desde los espectáculos cinematográficos hasta el hacinamiento y la escasez de alimentos, carencias que hacían aflorar los pensamientos sexuales. Además, condenaban la libertad que se daba a las mujeres jóvenes para salir solas y sin protección, situación que asumían como un factor que multiplicaba el riesgo de las agresiones sexuales. En resumen, se pensaba que los comportamientos y agresiones sexuales eran un vicio de las clases bajas.

¹⁴ Las palabras de Bourke se basan en las investigaciones sociales llevadas a cabo por miembros de la *Asociación de Abogados del Estado de Kansas* en enero de 1901 (Bourke, 2009, p. 152).

¹⁵ Se hace mención del criminólogo Gustav Aschaffenburg y a su libro *Crime and Its Repression* publicado en 1913 (Bourke, 2009, p. 155)

¹⁶ Se menciona al médico Gurney Williams autor de *Rape in Children and in Young Girls*, publicado en 1913 (Bourke, 2009, p. 157).

Bajo estas consideraciones, el entorno tenía un mayor peso que lo biológico. “En estos entornos con privaciones los hombres estaban hambrientos de sexo (...) los hombres tenían necesidades sexuales que había que satisfacer: si los canales legítimos no estaban abiertos, tomarían los ilegítimos” (Bourke, 2009, p. 159). Estas interpretaciones asumían que los entornos transformaban a los hombres en depredadores. Una de las soluciones propuestas contra las agresiones sexuales fue la abstinencia del alcohol, ya que muchos médicos los consideraron “un excitante sexual¹⁷”.

Según Vigarello (1998), a partir de los argumentos de pobreza y desarraigo, a finales del siglo XIX se señaló a los vagabundos como potenciales agresores sexuales. Se creía que el hombre que transita por los caminos, sin arraigo ni trabajo, sólo busca satisfacer sus necesidades alimenticias y sexuales. No obstante, el autor advierte que la imagen del vagabundo encarnaba también el escape de la “civilización de la industria triunfal” (p. 295).

Asimismo, el extranjero fue otra corporalidad a la que se le asignó ese papel repulsivo, llámese a éste, forastero o, incluso, inmigrante. La amenaza sexual fue asociada también con la procedencia ilícita de grupos tanto por su “holgazanería” como por su supuesta “impureza”; en palabras de Mary Douglas (1973) se constituían como una “agente contaminante” de suciedad, contagio y peligro, para las sociedades industrializadas y amantes de la idea de progreso.

Se pueden encontrar bastos títulos de películas donde los entornos empobrecidos y marginales, así como los estados de embriaguez, son escenarios de violaciones. Del mismo modo, es común encontrar películas donde los extranjeros e inmigrantes son los responsables de cometer agresiones sexuales.

¹⁷ Bourke hace referencia a un inspector médico de cárceles durante 1924 Norwood East, quien atribuía una acción afrodisiaca al alcohol y con ello la pérdida del control. Creía que “el alcohol era un excitante sexual que potenciaba el instinto vital y que, a consecuencia de ello, también forzaba el instinto sexual” (Bourke, 2009, p. 160).

1.4. Dobletes, fragmentación y ocultamiento: la pericia médico-legal y el agresor sexual

Las tres figuras con las que se ha asociado al agresor sexual, si bien discuten y difieren sobre el origen y localización del crimen, guardan numerosas coincidencias, por ejemplo, los sesgos clasistas y racistas que se evidencian en sus argumentos y señalamientos. De manera similar, la idea de peligro y maldad las atraviesan, el peligro no sólo que representa para sí mismo, sino para los otros. Según Foucault (2000), el problema del peligro social asociado al campo de la perversidad permitió construir discursos del miedo “cuya función será la de detectar y oponerse al peligro” (p. 43).

Otro motivo que se repite en las figuras es la idea del *Doblete* del que hablaba Foucault (2000). La intención y función de la pericia médico-legal de “duplicar al autor, responsable o no, del crimen, con un sujeto delincuente que será objeto de una tecnología específica” (p.34). En las figuras se pueden notar una serie de desdoblamientos que permiten, por un lado, generar saberes e intervenciones sobre el criminal y, por otro, invocar una figura que haga posible comprender lo incomprensible del delito. Pero a su vez, ese desdoblamiento genera un doble no sólo social, sino para los agresores en sí mismos. Esa fragmentación en el propio individuo hace posible los razonamientos en los que “algo” que no son ellos comente el crimen.

Otro desplazamiento en las tres figuras refiere a la creación de atenuantes sobre la responsabilidad al cometer el crimen. Sobre todo, se nota en la segunda figura, donde el planteamiento de enfermedad desvincula al agresor de su responsabilidad, como se observa en la Figura 1.

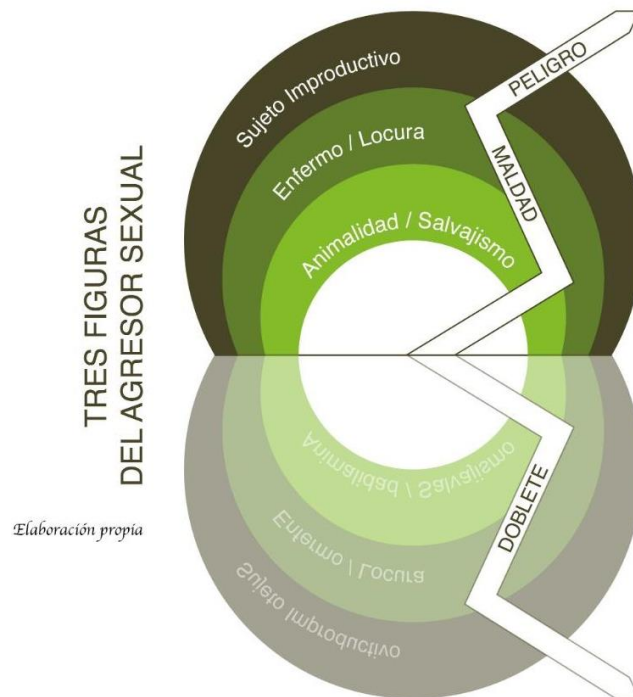


Figura 1. Fuente: elaboración propia basada en la bibliografía consultada (Bourke, 2009; Brownmiller, 1975; Foucault, 2000; Vigarello, 1998)

Cabe mencionar que lo que se juzga y persigue en las tres figuras no es el crimen de violación. Lo que se busca es el control de la anomalía; intervenir y regular la anormalidad, ya sea medicándola o encerrándola en instituciones. Asimismo, no se castiga el acto de violación, sino la conceptualización de violador que se construye en un momento determinado. Usualmente encarna la imagen del enemigo político, para señalar en él peligro social y rasgos de inferioridad, desorden o corrupción que atenten contra la idea de progreso y civilización propuestos por la modernidad.

Se acentúa y señala un distanciamiento social respecto al agresor sexual. Dicha distancia se logra, en gran medida, a partir de su deshumanización, de manera que la violencia sexual se reconoce y analiza en los márgenes, se presenta como ajena, aunque se estudie con detalle.

Por otro lado, el tratamiento corporal que se le da al agresor sexual, entendido como enemigo político, pretende señalar la presencia de deyecciones en busca de cosificarlo y envilecerlo. Sin embargo, no deja de ser inquietante la simulación en ese tratamiento, porque es sabido que, en situaciones de conflicto donde abiertamente se

debaten enemigos políticos, una de las estrategias que se emplean como mecanismos de guerra es la violación.

Otra idea que subyace en las figuras es la creencia del crimen como un acto individual, tanto como la importancia del cuerpo para identificarlo y controlarlo.

Sin embargo, habrá que tener en cuenta que las propuestas que construyen al agresor son formuladas desde una postura: burguesa, clasista, racista y en términos contemporáneos heteronormativa. Cabe preguntar: ¿a quiénes dejan fuera esas clasificaciones?, Y, por ende, ¿qué tipo de violaciones y violadores no son tan fácilmente reconocibles? La estigmatización de ciertas minorías masculinas como poseedoras de cuerpos, sexualidades voraces y proclives a violar a mujeres, deja fuera a los hombres blancos, heterosexuales, con puestos de poder y económicamente privilegiados.

Un último aspecto que se desplaza por las tres figuras es el tácito planteamiento de que sólo el cuerpo masculino es el que viola, solamente los hombres se convierten en agresores sexuales. Tanto las teorías evolutivas y biológicas, como las psiquiátricas y la social determinista, describían la violación como algo inevitable, o cuando menos altamente probable. Estos discursos señalan a los hombres como violadores, ya sea porque están genéticamente predispuestos, psiquiátricamente enfermos, o bien, por estar sumidos en entornos miserables.

Esta reflexión permite conectar con los argumentos de la *episteme B: el agresor sexual como figura disciplinante*.

1.5. *Episteme B*. El agresor sexual como figura disciplinante

La otra episteme que participa en la problematización del agresor sexual se estructura a partir de los feminismos que emergen en la década de 1970, momento en que el movimiento feminista de aquella época coloca las agresiones sexuales como parte del debate social. La lucha contra la violación que se da desde el movimiento feminista propone situar el interés en las condiciones que originan la violación y no en el origen del violador.

El papel de las mujeres víctimas de violación cambia radicalmente, se vuelven militantes, reconocen y denuncian la violación como parte de las violencias cotidianas que se ejecutan contra las mujeres a razón de desigualdades de género. El libro *Contra nuestra voluntad: Hombres, mujeres y violación*, escrito por Susan Brownmiller en 1975 es un precursor sobre la temática. La autora norteamericana postulaba por primera vez a la violación sexual como una forma de intimidación y un instrumento político para mantener la dominación de las mujeres por los hombres. También advierte que la violación sexual no es un acto sexual, sino uno de poder.

Brownmiller (1975) sostiene afirmaciones rotundas como: “Las mujeres son entrenadas para ser víctimas de violaciones” (p.297). Busca evidenciar, que la violación es un crimen dirigido a las mujeres y niñas, algo que sólo les sucede a sus cuerpos, y por ende, son los varones los únicos cuerpos que lo cometen. Tal afirmación puede tener múltiples matices hoy en día, no obstante, en esa década permitió reconocer situaciones de poder que no eran visibles.

La autora advierte que la sexualidad masculina y femenina se conceptualiza y definen con referentes abismalmente diferentes. Mientras que a los varones se les describe como activos, con un gran deseo sexual, a las mujeres se les asocia con la pasividad y la falta de deseo.

Lo anterior recuerda las palabras de Carlos Reyó (1999) en su investigación sobre las imágenes de masculinidad en el arte: “La seducción y posesión de las mujeres constituye uno de los rasgos principales – sino el principal – que ha servido para definir inequívocamente la condición masculina a lo largo de todos los tiempos” (p.69). El autor detalla que la masculinidad se ha descrito como sinónimo del deseo sexual. Para sostener su afirmación, alude a numerosos cuadros “donde los varones contemplan extasiados el cuerpo de una mujer” (Reyo, 1999, p.74), algunos otros, donde se tematiza la violación y violencia sexual con la metáfora del rapto, o bien, en los que se sugiere cierta trasposición del carácter masculino en la animalidad, ya sea por feroces bestias, o criaturas híbridas como el fauno, las cuales son acompañadas por figuras femeninas.

Primero Brownmiller (1975), y luego Bourke (2009) plantean mitos sobre la violación, a través de los cuales discuten los sesgos de género que se producen al momento de las denuncias o bien, cuando se intenta exculpar al agresor. Las autoras consideran a los mitos, no como “falsedades”, sino como estructuras de significado

presentes en una cultura determinada, que posibilitan el despliegue de un conjunto de imágenes, creencias y prácticas. Brownmiller (1975) plantea cuatro mitos basados en supuestos masculinos:

- 1) *Todas las mujeres desean ser violadas*. La autora considera que después de algunos postulados psicoanalistas se consideró que “la violación era algo que las mujeres deseaban. El principio de que las mujeres son masoquistas y adoran la lujuria del dolor” (Brownmiller, 1975, p. 303), y que fantasean con ser violadas influyó en la creación de estereotipos y proyecciones plasmadas en el arte, desde la literatura hasta el cine, sobre todo en películas de contenido pornográfico, pero también en cintas consideradas de culto como *Last tango in Paris* (Bertolucci, 1972).
- 2) *No es posible violar a ninguna mujer en contra de su voluntad*. Según la autora, tal afirmación conduce a la idea de que la violación como tal no existe, y pone en juego la voluntad y participación de las mujeres.
- 3) *Se lo estaban buscando*. Este mito hace alusión a la creencia de que la mujer provoca, alienta, seduce, invita a que la violen. Pretende hacer responsable a la mujer de la violación. Las palabras de Inés Hercovich (1997) son muy certeras al respecto, “provocar es consentir por adelantado, rendirse es consentir durante” (p.65).
- 4) *Si van a violarte, es mejor que te relajes y lo disfrutes*. Este último mito minimiza el ataque y desanima respecto a la resistencia. Además de basarse en la proposición de “lo inevitable del triunfo masculino” (Brownmiller, 1975, p. 301).

De manera similar, Bourke plantea los siguientes sofismas, los cuales tienen coincidencia con los de Brownmiller.

- 1) *La espada que vibra*. Hace eco en el argumento de que ninguna mujer puede ser violada. Bourke (2009) comenta que esa idea circuló en numerosos libros de jurisprudencia médica. Se referían metafóricamente al pene como un arma; y a la vagina como un receptáculo pasivo que con tan sólo vibrar podía rechazar. Como cualquier arma, ésta debe lastimar, si no hay evidencia de

eso, entonces no hay violación. La historiadora, comenta que “en los consultorios médicos policiales y los juzgados” (p.37), este mito legitimaba la idea de que la “violación era algo indudablemente infrecuente” (Ibídem.), y extremadamente complicado para que un solo hombre pudiera cometerlo. Las evidencias de la lucha en el cuerpo de la víctima eran necesarias. En palabras de Inés Hercovich (1997) se considera que una mujer es violada, “siempre y cuando ella haya presentado suficiente batalla como para ahorrarse dudas sobre su voluntad contraria a recibir al intruso” (p.59).

- 2) *Las mujeres mienten*. Se consideraba que las falsas acusaciones de violación eran endémicas. Bourke (2009) toma como ejemplo una nota de *The Times* en la década de 1830 que afirmaba que en algunos condados las mujeres estaban haciendo acusaciones falsas de violación con la intención de chantajear a los hombres para casarse. También se tenía una especial desconfianza por jóvenes de clase trabajadora.

La autora señala que, a inicios del siglo XX, para algunos médicos una de las principales demostraciones de que una mujer sufría histeria era la de acusar a hombres de violaciones o cualquier impudicia sexual. Algunos otros médicos iban más lejos, y consideraban que “las mujeres que acusaban a los hombres de violación estaban actuando bajo la influencia de una peculiar perversión sexual” (Bourke, 2009, p.47). Patologías, una hiperactiva fantasía, así como beneficios económicos y sociales eran las principales causas que los especialistas atribuyeron a las supuestas “falsas” acusaciones de violación.

- 3) *La violación no es algo grave*. Según Bourke esta afirmación convoca a la creencia de que “algunos actos de sexo forzoso en realidad no son violación” (Bourke, 2009, p.55), y que el único violador es un extraño que usa la violencia física. Por tanto, el uso de la coacción psicológica para abusar sexualmente de alguien queda exento, al igual que la negación de considerar violador a cualquier persona próxima a la víctima.

Una idea de fondo en esta premisa es que una relación sexual forzosa es referida como “mal sexo y no como violación” (Bourke, 2009, p.56). Las palabras consentimiento y coacción se confunden arbitrariamente.

A lo largo del siglo XX e incluso a inicios del XXI, algunos médicos y criminólogos conservaban la idea de que para las mujeres la violación no tenía gran repercusión ni daño, ya sea porque habían dado su consentimiento en el pasado, porque pertenecían a zonas y grupos sociales donde la actividad sexual era habitual, o porque la mujer ya no estaba en edad fértil.

Del mismo modo, la autora señala que las violaciones cometidas por conocidos íntimos, -como novios o amigos-, aumentaron desde mediados del siglo XX. Para denominarlas utiliza un término empleado por primera vez por Brownmiller (1975): *date rape* (violación cometida durante una cita). Si bien, señala, que la conciencia de la problemática se da mucho antes de que la autora de *Contra nuestra voluntad* (1975) lo nombrara.

Ante el aumento considerable de ese tipo de violaciones durante las décadas de 1970 y 1980, las feministas lanzaron fuertes campañas en contra, con el objetivo de hacer frente a las explicaciones que hacían hincapié en “situaciones de riesgo”, enfatizando que el peligro no era inherente a esos lugares (automóvil, bosque, locales estudiantiles). Además, argumentaban que una mujer tenía el derecho de quitar su consentimiento en cualquier momento.

Estos “mitos” son estrategias mediante las cuales se margina con mayor énfasis a mujeres pertenecientes a ciertos grupos sociales, y se establecen razones para justificar violaciones sin asumir la responsabilidad. Se reconoce una fuerte resistencia a nombrar y reconocer la violación como un crimen; pero, sobre todo, se aleja el acto de la figura del violador para centrarse en la de la víctima.

Asimismo, se pueden encontrar numerosos ejemplos cinematográficos para cada uno de éstos. Existen múltiples secuencias en diversas películas, donde, al interior de un auto, una joven intenta parar los besos y toqueteos de su acompañante masculino. Tal vez una de las secuencias más famosas en el cine de Hollywood con este motivo es *Back to the future* (Zemeckis, 1985), donde la mamá de Marty McFly (Michael J. Fox), Lorraine (Lea Thompson), es salvada por el padre de éste de los abusos de Biff Tannen (Thomas F. Wilson), situación que posteriormente propicia el enamoramiento entre los dos personajes. Esta escena además presenta el contraste entre una relación

consensuada y el abuso de poder como parte de la “normalidad” en la interacción sexual; pues mientras Lorraine está dispuesta a tener un acercamiento íntimo con Marty sin que ello represente un problema moral dentro de sus concepciones, se niega a la interacción con Biff quien, sin embargo, se piensa con el derecho de tener relaciones sexuales con ella sólo por su posición dentro del círculo social en el que se mueve, donde él es el líder del grupo que controla la escuela.

En general, los feminismos de esa época pugnarón por un reconocimiento de que la violencia sexual contra las mujeres existe en un contexto sociocultural y estructural más amplio de desigualdad de género. Buscaron visibilizar las formas en las que era comprendida la violación. Se dieron cuenta que, en un primer momento, la violación sexual era un crimen contra la propiedad de otro. Por ende, era un estatuto entre varones. Sin embargo, cuando la mujer “devino ciudadana responsable con derechos y capacidades entre ellos el de consentir” (Hercovich, 1997, p.57), desde entonces la violación es problema de ellas. De ahí que la violación sea el único delito que requiere además de investigar los hechos, husmear e indagar en la historia íntima de la víctima; pero también es de los delitos más complicados de comprobar (Hercovich 1997, Bourke 2009).

En lo subsecuente, las palabras *consentimiento* y *resistencia*, —entendida esta última como oposición a la violación—, serán elementos evaluables para determinar una violación y, sobre todo, establecer argumentos que permitan culpabilizar a las mujeres de las violaciones.

Se problematiza y denuncia la configuración de la violación sexual como una amenaza latente que restringe de diversos modos la libertad de las mujeres. Se alza como un mecanismo de control que puede ser empleado si una mujer sugiere una “desviación” de conducta, según los parámetros impuestos por las sociedades y el poder en un momento determinado.

Algunas autoras como Hercovich (1997), Bourke (2009), Brownmiller (1975), coinciden en que la idea generalizada sobre las “irrefrenables” pasiones masculinas permite un margen en el que los hombres son disculpados por ser simples víctimas de sus irreprimibles órganos sexuales. Eso hace posible no sólo eludir la responsabilidad, sino despersonalizar el crimen, a partir de argumentos con dejos de auto indulgencia como: “salir de sí” “estar fuera de sí”. Las reflexiones permiten a las autoras reconocer

un vínculo entre la violación y la forma en la que los varones son socializados dentro de los parámetros de ciertas construcciones de masculinidad.

Rita Segato (2003) sugiere pensar la violación como un dispositivo de dominación, y articula muchos de los argumentos antes mencionados, en una estructura teórica que le permite reconocer lo que ella llama el *mandato de violación*.

Segato (2003) identifica dos ejes articuladores del dispositivo de violación: eje vertical, de la relación del violador con su víctima; eje horizontal, la relación del violador con sus pares: “La condición de iguales que hace posible las relaciones de competición y de alianza entre pares resulta de su demostrada capacidad de dominación sobre aquellos que ocupan la posición débil de la relación de estatus” (p.14).

La autora señala que la violación como acto de apropiación del cuerpo femenino o feminizado, acontece en una superposición de dos sistemas u órdenes: uno se da en un marco de la modernidad, en el que la mujer mantiene una condición de individualidad y ciudadanía igual que el varón, y otro en el que se le impone su tutela. En el contexto actual, “el delito de violación se produce en el pasaje incierto del sistema de estatus al de contrato pleno entre iguales” (Segato, 2003, p.30). Es en esta tensa relación donde Segato trata de comprender el relato de los violadores, y sugiere una triple referencia del delito.

A continuación, me serviré de la triple referencia que hace Rita Segato, para proponer otras tres figuras asociadas con el agresor a partir de las motivaciones del delito.

1.5.1. Primera figura. Como castigo o venganza contra una mujer

Segato (2003) advierte que la violación se utiliza para castigar a una mujer que salió de su lugar o posición subordinada: “Y ese abandono de su lugar alude a mostrar signos de una socialidad y una sexualidad gobernadas de manera autónoma o bien, simplemente, encontrarse fuera de la protección activa de otro hombre” (p. 31).

La autora reflexiona —y aquí encuentro un argumento central para la *episteme B*—, “la violación se percibe como un acto disciplinador (...) y el violador, en su

concepción, un moralizador” (Segato, 2003, p.31). “El mandato de castigarla y sacarle su vitalidad se siente como una conminación fuerte e ineludible” (ibídem.).

Desde la postura del agresor sexual, hay mujeres “castigables” y otras que no lo son. La autonomía de las mujeres de la tutela “protectora” masculina dentro de una fijeza de roles de género, agudiza la tensión entre los sistemas de los que habla Segato.

1.5.2. Figura dos. Como agresión contra otro hombre ¹⁸

En esta figura la violación evidencia el cuerpo de la mujer como un espacio donde se lleva a cabo una afrenta, y su apropiación es una forma de restaurar el poder. El poder y el patrimonio entre varones son desafiados y restaurados mediante la violación de cuerpos femeninos.

1.5.3. Figura tres. Como demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares ¹⁹

La violación en esta figura se presenta como una forma de garantizar y preservar un lugar entre la comunidad de pares, a partir de probar competencia tanto sexual como física. Una característica mayormente identificable en las violaciones tumultuarias. Sin embargo, la antropóloga argentina señala una precisión fundamental al reconocer una dimensión intersubjetiva y dialógica²⁰ entre los violadores y sus interlocutores masculinos, razón por la cual comprende que, en las narrativas de presos por violación, éstos aludan con frecuencia a que *no fueron ellos, sino que les obligaron a hacerlo*. Para

¹⁸ Ver Matriz 5. *Figura dos. Como agresión contra otro hombre*, en la página 199. Contenida en los Anexos.

¹⁹ Ver Matriz 6. *Figura tres. Como demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares*, en la página 200. Contenida en los Anexos.

²⁰ En el sentido bajtiano. Segato (2003) para explicar la estructura dialógica entre el violador y sus otros genéricos, cita a Bajitin cuando éste dice que el enunciado está poblado de ecos y recuerdos de otros enunciados, y por tanto, está lleno de reacciones-respuestas (p. 35).

Segato esa conducta, más que un intento por escapar de la responsabilidad, señala la dimensión intersubjetiva del delito.

La violación se tratará más de “la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que la búsqueda del placer sexual” (Segato, 2003, p.33). Por tanto, la lleva a decir que incluso cuando el delito es en solitario persiste esa dimensión (Fig.2).

1.6. Consideraciones finales del capítulo I

Para recapitular los elementos relevantes de las dos epistemes con las que me propongo comprender y problematizar la construcción del agresor sexual, presento una matriz que articula y dialoga con ambas posturas (Fig. 3).

Siguiendo los planteamientos expuestos, si se considera que un cuerpo masculino es el único capaz de violar, se hace difícil mirar que ese cuerpo también sufre agresiones sexuales; por otro lado, se vuelve difícil reconocer que un cuerpo femenino también puede violar.

De esta manera, mientras hay una gran cantidad de películas donde acontece una violación dirigida a un cuerpo femenino, hay muy pocas que den cuenta de las agresiones sexuales en cuerpos masculinos, a menos que éstos estén en contextos de reclusión, atraviesen por la infancia o bien, edades de transición y, más común, cuando son feminizados por tener una orientación y práctica sexual diferente a la heterosexual. En resumen, son cuerpos que se reconocen como débiles frente al poder jerárquico de una estructura de dominación entre varones.

Por otro lado, queda pendiente para los siguientes capítulos la siguiente pregunta:

Si el agresor sexual sólo es monstruo cuando muestra la alteridad del enemigo político, ¿qué es cuando se encubre en el anonimato y la ausencia de su desnudez y genitalidad? ¿Cómo puede ser pensada y problematizada esta ironía?

TRES FIGURAS DEL AGRESOR SEXUAL
con relación a los motivos de la violación



Elaboración propia

Figura 2. Fuente: elaboración propia basada en la literatura consultada (Segato, 2003)

Dos posturas para comprender al Agresor sexual (A.S)

Elaboración Propia

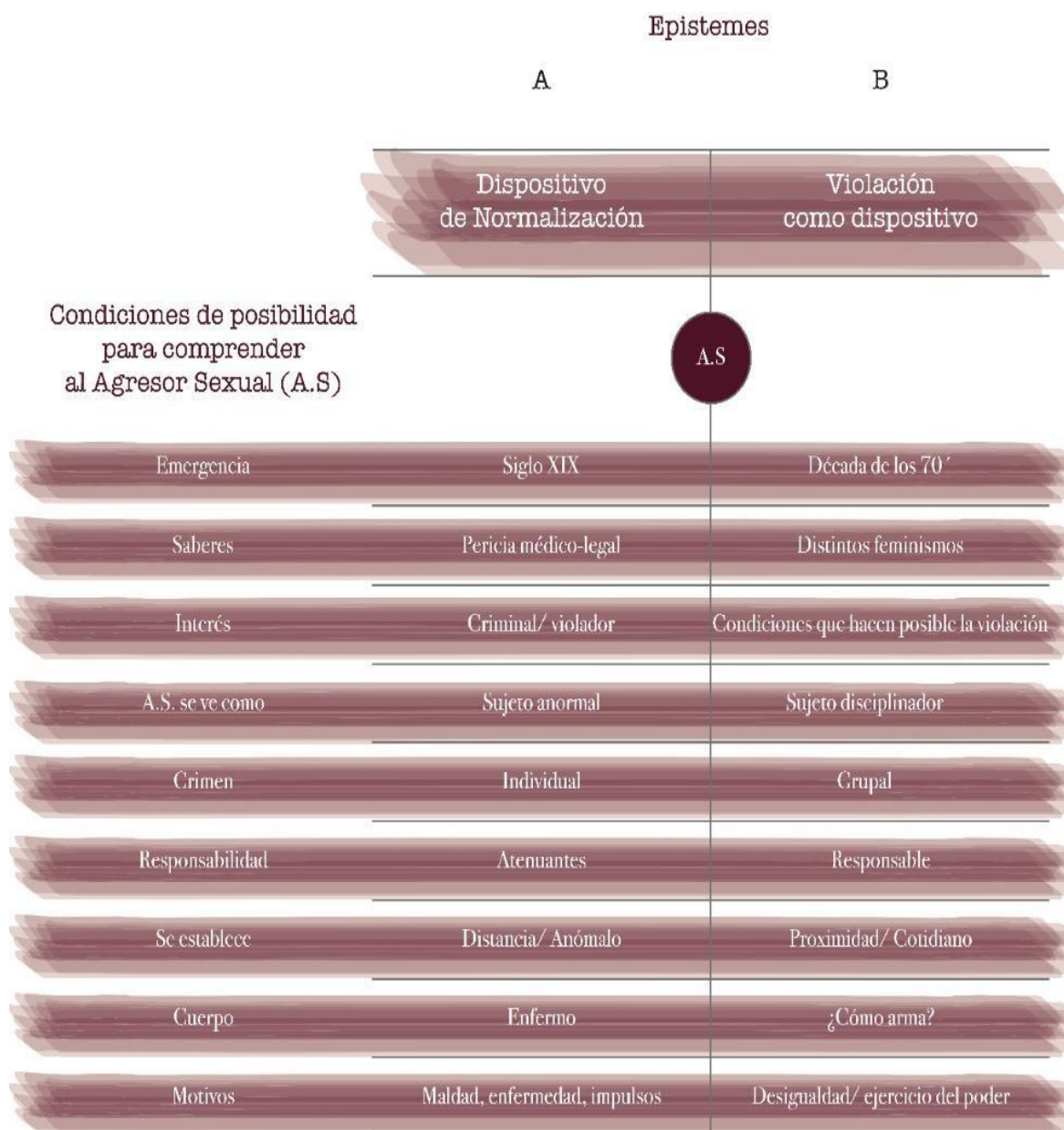


Figura 3. Fuente: elaboración propia basada en la literatura consultada (Bourke, 2009; Brownmiller, 1975; Foucault, 2000; Segato, 2003; Vigarello, 1998)

Capítulo 2

Mapeo de las corporalidades del agresor sexual en las películas con narrativas de *violación-venganza*

2. Narrativas de violación- venganza

El presente capítulo tiene como intención responder a la pregunta sobre cómo ha sido construida la imagen del agresor sexual en las películas de *violación-venganza*, de manera que la información obtenida sirva como preámbulo para el análisis que se realizará en el siguiente capítulo.

Las películas de violación-venganza juegan dos funciones en la presente investigación, por un lado, permiten reducir y focalizar el *corpus* de análisis; por el otro, sintetizan en sus narrativas, creencias y prejuicios relacionados con la violación, la víctima y el violador. Como se mencionó al inicio, la configuración de esos cuerpos se da en forma fragmentaria, no sólo por medio de los encuadres y la composición visual que forman la película (Durán, 2016), sino también, por medio de las características narrativas y discursivas que Bordwell (2003) aludió como constitutivas de la estructura fílmica y que, al mismo tiempo, derivan en la manifestación de significados asociados al contexto de producción de la propia película y de la propia diégesis.

La *triple V*: violación, víctima, y violador, están implicadas en la narración de las películas; siguiendo a Bordwell (2003), los elementos de los sistemas que conforman la forma fílmica están vinculados, así que la manera en la que esté concebida la violación y las funciones que desempeñe en la narración, implicarán de manera directa en cómo se concebirá a la víctima, y al violador o violadores. Por ello, para analizar al agresor será necesario ubicarlo en relación con el resto de los elementos en cada película. No obstante, en este capítulo no se busca realizar un análisis detallado, sino, un *mapeo* del agresor sexual con relación a la estructura narrativa de las películas de violación-venganza, que sirva de explicación, además de preámbulo intertextual y dialógico para el análisis de *I Spit On Your Grave* (1978).

La actividad de “mapeo” se comprende, en este trabajo, desde la concepción de Stephen Mamber (2017), para quien el *mapeo narrativo* se convierte en una forma de visualización crítica, en la que se busca aproximaciones para representar eventos localizados espacial y temporalmente. Para el autor:

un mapeo, por sí mismo, puede ser una forma de teorizar, aislar, y explorar actividades específicas de las narrativas, particularmente aquellas que no son evidentes de manera inmediata. El análisis también puede ser global y proveer de una perspectiva o síntesis que moldea la narrativa bajo una nueva luz (p. 166-167).

De esa manera, el *mapeo* funcionará como una herramienta que me ayude a visualizar los nexos entre las tres figuras de las *epistemes A y B*, que propuse en el capítulo anterior; las *formas de venganza* que desarrollaré en este capítulo, y las reflexiones de las autoras que han teorizado las películas de violación-venganza, al mismo tiempo que éstas se relacionan con la forma fílmica bordwelliana y el lenguaje cinematográfico como piezas fundamentales para entender cómo y por qué se asocia el cuerpo del violador con “lo monstruoso”, al igual que se crean figuras identificables en las películas de violación-venganza. Lo anterior con la intención de identificar cambios y permanencias en cómo ha sido construida la corporalidad del agresor sexual en las películas con estas narrativas.

Sin embargo, antes de realizar el mapeo es necesario tomar en cuenta algunos aspectos sobre el debate teórico que precede a estas películas.

2.1. Antecedentes de la discusión. ¿Género, subgénero o narrativas?

Durante la década de 1990, el interés académico sobre las películas con narrativas de *violación-venganza* comenzó a explorarse. El trabajo de Carol Clover, *Men, woman and chain swan. Gender in the modern horror film* (1992), constituye un primer referente en dicha búsqueda. Pronto, como ha pasado con muchos libros pioneros, éste fue discutido ya fuese para adscribirse o refutar sus premisas. En este sentido, se presenta un panorama general de las propuestas alrededor de la conceptualización de las películas con narrativas de *violación-venganza* surgidas a partir de los planteamientos de Clover, de manera que este reconocimiento sirva como antesala para el estudio del agresor sexual en estas películas.

El interés de Carol Clover se dio a partir de su investigación sobre el cine de terror estadounidense de la década de los setenta y mediados de los ochenta. Surgió del impacto que le generó asistir a su primera experiencia cinematográfica con la película *Slasher*²¹, *Texas Chain saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), y percatarse de la reacción de los espectadores ante su exhibición. En su estudio, dedica particular atención en conceptualizar a la figura femenina y, por otro lado, a indagar los motivos por los que el público que prefiere esas películas es mayoritariamente “masculino”²².

Dentro del desarrollo de las investigaciones de Clover, una de las categorías más interesantes es la de *Final Girl*, empleada para caracterizar y analizar a la figura femenina en las películas *slasher*. En líneas generales, son las figuras sobrevivientes al monstruo u hombre malvado dentro de la diégesis; según la autora, son *víctimas-héroes*, pues no pueden ser heroicas hasta que les acontece una experiencia devastadora. En el contexto de interpretación de la autora, se reconoce a las películas de *violación-venganza* como un subgénero del terror.

Bárbara Creed (1993), también considera las películas de *violación-venganza*²³ como un subgénero del terror, aunque sus horizontes de investigación y enfoque son diferentes a los de Clover. No obstante, ambas autoras utilizan como ejemplo paradigmático y cristizador de la trama de *violación-venganza* la película de *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1977). Un ejemplo de las diferencias de sentido se puede

²¹ El cine *slasher*, se desprende del género del terror. El término puede ser traducido como “cine acuchillador”. Se caracteriza por la irrupción de un asesino en la vida de un grupo de jóvenes a quienes acosará, perseguirá y finalmente matará, con el uso (principalmente) de armas blancas. Este cine tuvo su auge en la década de los ochenta.

²² Cabe señalar que Clover realizó un estudio exploratorio con sesenta empleados en centros de alquiler de cintas de video (la mitad en el área de San Francisco y la otra mitad, en otras partes de Estados Unidos), sobre la clientela de ciertas películas (*Texas Chain Saw Massacre*, *I Spit on Your Grave*, *Ms. 45*, *Witchboard*, *Videodrome*, y *The Evil Dead*), encuentra resultados consistentes, y confirma que los hombres jóvenes eran los que más alquilaban esos títulos (Clover, 1992, p. 6-7). Sin embargo, hoy día esa afirmación tiene matices y puede ser cuestionada.

²³ Hace referencia a títulos como: *Act of Vengeance* (Bob Kelljan, 1974), *Lipstick* (Lamont Johnson, 1976), *Ms. 45* (Abel Ferra, 1981), *Savage Streets* (Danny Steinmann, 1984), *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1977) y *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972).

reconocer en sus interpretaciones del personaje de Jennifer Hills (protagonista de la película antes mencionada), quien bajo la lectura de Creed (1993) es un *monstruo castrante*, y para Clover (1992), una mujer *víctima-héroe*.

Por otro lado, Peter Lehman (1993), también se adscribe a esa clasificación, y las considera como un nuevo subgénero, en el que una hermosa mujer persigue a los hombres que la violaron y los mata uno por uno, deleitándose en el placer de la agonía de ese hombre. Para este autor, esa premisa ha aparecido en una serie de géneros cinematográficos, pero varios clásicos del cine B²⁴ como, *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), *Ms. 45* (Abel Ferrá, 1981) y *Alley Cat* (Edward Víctor, 1982), son considerados por el autor ejemplos por excelencia.

Lehman (1993), al igual que Clover (1992), piensa que el espectador de esas películas es mayoritariamente masculino. Para este autor las películas de *violación-venganza* plantean preguntas interesantes con relación a su trabajo teórico sobre las masculinidades y el cuerpo masculino. Cabe señalar que en *Cuerpos de cine: masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos* (2013), Santiago Fouz-Hernández afirmó que, al vivir en una sociedad obsesionada con el cuerpo, muchas veces el cuerpo, especialmente el masculino, se torna en un cuerpo-objeto que se emplea para generar cánones o modelos de imitación adheridos a estándares poco alcanzables que adquieren un interés sociológico y comunicacional en la formación y concepción de cómo debe ser “lo masculino”. De esa manera, surge un debate con implicaciones sociopolíticas sobre las masculinidades dominantes, muchas de las cuales se emplean en el cine como estereotipos de fácil reconocimiento.

Según la lectura de Lehman, casi siempre, las películas de violación-venganza son realizadas y frecuentemente comercializadas por y para hombres, por lo que, llama su atención que el castigo al varón sea tan espectacular, prolongado, erotizado y violento. Su propuesta, a diferencia de las autoras antes mencionadas, se centra más en la figura masculina, e intenta reconocer un patrón en las características de los hombres que se presentan en esas películas.

²⁴ Se refiere a las películas realizadas con bajo presupuesto, corta duración y con la participación de actores principiantes o poco conocidos.

En contraposición a Clover (1992), Creed (1993), y Lehman (1993), Jacinda Read (1998), no considera que las películas de violación-venganza, sean un subgénero del terror, tampoco un movimiento cinematográfico, ni un motivo. Read, sostiene que se entenderían mejor como una *estructura narrativa* que, al reunirse con los discursos de la segunda ola del feminismo en la década de 1970, han producido un ciclo de películas



Figura 4. Elaboración propia a partir de la propuesta de Read (1998)

históricamente específico, pero genéricamente diverso. De esta manera, propone comprenderlo como una secuencia de eventos narrativos: *violación-trasformación-venganza* (ver, Fig. 4); que produce un conjunto de esferas de acción *víctima- violador-vengador* (ver Fig. 5).

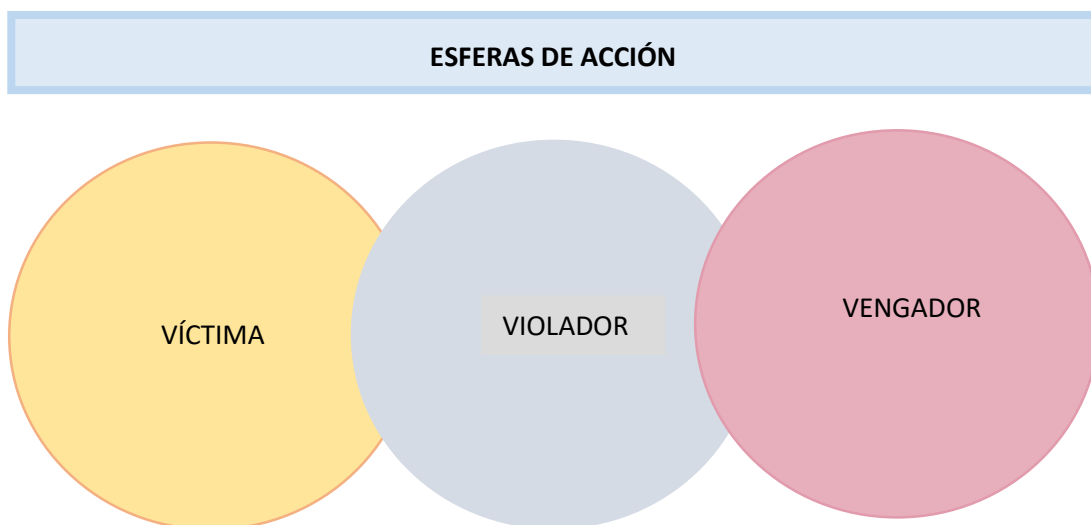


Figura 5. Elaboración propia a partir de la propuesta de Read

La propuesta de Read (1998) critica muchos de los postulados de Clover, pero a la vez es una continuación y desarrollo de éstos. A Read no le parece problemático que Clover considere al *slasher*, o películas de posesión como un subgénero del terror, no así a las películas de *violación-venganza*, incluso considera que para la propia Clover resulta un problema y, por ello, se ve obligada a hacer muchas aclaraciones al respecto.

Los textos de Clover (1992), Creed (1993), Read (1998), Lehman (1993), a principios de la década de 1990 se constituyeron como el punto de partida para definir y estudiar al *rape-revenge/violación-venganza*.

Posteriormente, el trabajo de Alexandra Heller-Nicholas (2011): *Rape-revenge films a Critical Study*, proporcionó una visión actualizada sobre estas películas, incluyendo nuevos títulos en el estudio. Sigue el modelo establecido por Read (1998), y lo considera como una *estructura narrativa*, pero difiere con ella en que no lo piensa como un ciclo históricamente específico. Su intención es “mapear” esa estructura narrativa en una diversidad de géneros, momentos y ejemplos internacionales. A su entender, la *violación-venganza*, ha producido muchas mezclas interesantes, y ofrece ejemplos híbridos con *westerns*, terror, explotación, comedias, y géneros de ciencia ficción

Por último, Claire Henry en su libro *Revisionis rape-revenge, redefining a film genre* (2014), propone considerar la *violación-venganza* como un género

cinematográfico por derecho propio. Para ella, describir *la violación-venganza* como una “estructura narrativa” como lo hace Read (1998), o Heller- Nicholas (2011) es limitante, ya que tiene sus propias iconografías, su propia estructura narrativa: elementos semánticos y sintácticos identificables. Por tal motivo, plantea que *género* es un término preferible, porque los estudios de género permiten comprender los procesos de cambio; pero, además, utiliza esa denominación como un movimiento político para validar el género como significativo y digno de estudio. Si bien, reconoce que es un conjunto de películas relativamente pequeño, menos establecido, con hibridación de géneros y a menudo de categoría *B*, insiste en que estudiarla desde el campo de los estudios de género cinematográfico, permitirá ampliar y profundizar en su análisis.

Otro aspecto por señalar sobre la propuesta de Henry (2014), es que utiliza el término *revisionista*, con el cual se refiere a la comprensión revisada del género cinematográfico y sus usos dentro de la teoría cinematográfica. En su estudio examina tanto las continuidades como los cambios de éste. Advierte que no son sólo las películas las que han cambiado, sino la forma en que se leen.

Para la autora, reconocer la *violación-venganza* como género cinematográfico, puede ser una clave cultural para ayudar a revelar e interrogar los significados de la violación y sus respuestas políticas, éticas y afectivas.

La primera discusión entre las autoras que estudian las películas de violación-venganza, versa sobre cómo conceptualizarlas dentro de una clasificación cinematográfica. Este debate es fundamental, no sólo porque plantea diferencias teóricas entre sus posturas, sino también, porque la manera en que sean consideradas implicará el *corpus* de sus análisis.

2.2. Las coincidencias en medio de las diferencias

A pesar de sus enfoques teóricos y la clasificación que hacen de las películas, las autoras coinciden en varios aspectos. Sus investigaciones se centran en la representación de la violación y la figura femenina. Las interpretaciones que realizan son cercanas a lecturas feministas, en las que consideran las diferencias de género en la forma de la

representación. Además, ubican la década de los setenta como un parteaguas en las narrativas de violación-venganza.

Otro elemento sobresaliente es que la mayoría de las autoras hacen una categorización de las películas de *violación-venganza*, a partir de quién lleva a cabo la venganza dentro de la narración y quién la recibe. Cuando la venganza es ejecutada directamente por la víctima la llaman de **primer grado**, pero cuando se lleva a cabo por otra persona (usualmente un familiar o amigo), la denominan de **segundo grado**. Read (1998), agrega a la clasificación la categoría de **desplazada**, para hacer referencia a las ocasiones en las que la venganza es dirigida a otra persona que no fue la que ejerció la agresión. Bajo esta última referencia, se propone la categoría de **directa** para referirse a las ocasiones en que la venganza es dirigida a las personas que llevaron a cabo la violación (ver Figura 6).

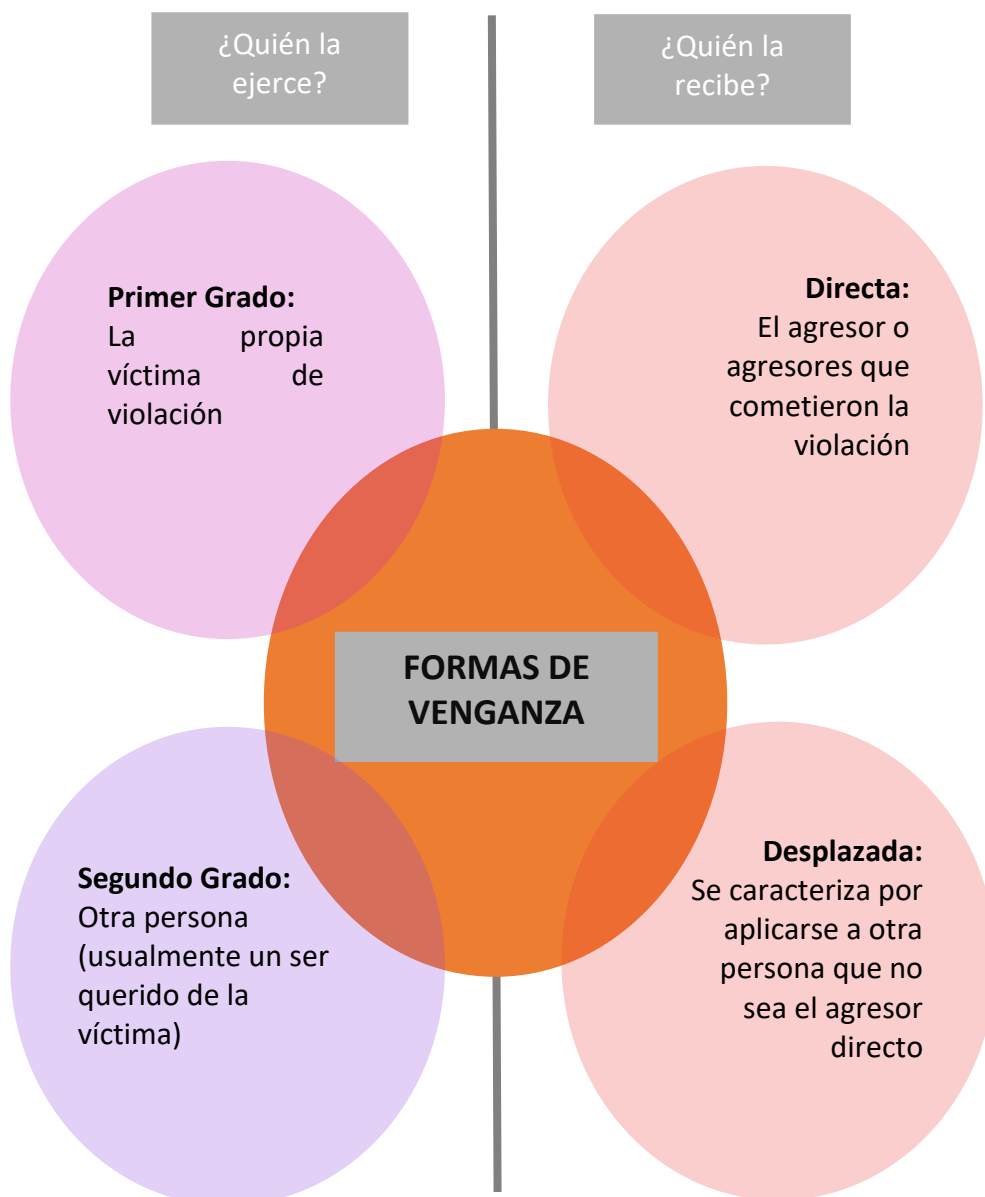


Figura 6. Elaboración propia a partir de las propuestas de Read (1998), Heller-Nicholas (2011) y Sara Projansky (2001).

Al respecto, Sara Projansky (2001) observa que, en las películas con venganzas de segundo grado, son hombres los que usualmente cobran la venganza. En esta categoría, la violación funciona para motivar y justificar una versión particularmente violenta de la masculinidad, relegando la violación a las mujeres como apoyos menores en la narrativa. Sin embargo, la primera categoría donde la mujer sobrevive y ella toma la venganza, la comprende como narrativas feministas en que las mujeres reconocen que la ley no las protegerá ni las vengará, y toman el problema en sus propias manos.

2.3. El *corpus* precedente de la violación-venganza

Según Henry Bacon (2015) hasta 1930 de acuerdo con el *Código Hays*, una violación no podía aparecer a cuadro, sólo se permitía que fuese sugerida cuando lo exigía el desarrollo de la trama. Su prohibición dio marcha a todo un abanico de figuras que la enmascaraban, sin embargo, a pesar de su proscripción, no pudo dejar de ser enunciada. La violación volvió a la pantalla con la ultraviolencia, y sólo después de la caída del Código. Las películas de *violación-venganza*, fueron una forma significativamente diferente de emplear el tema de la violación en el cine que surgió durante la década de 1970.

El momento en el que manan no es fortuito, ya que incide con los movimientos feministas de esa década, y lo que en esta investigación llamo la *episteme B*. Sólo para recapitular, autoras como Susan Brownmiller (1975), y Robin Morgan (1980) comenzaron a cuestionar las definiciones que hasta entonces se daban sobre la violación, generaron condiciones de posibilidad para interpretar a la violación a partir de construcciones y desigualdades de género, lo que contribuyó no sólo a que la violación se hablara, sino a que se colocara en el debate social, esa situación implicó, a su vez, un papel activo y colectivo de las mujeres en general y de las víctimas en particular, que luchaban por cambiar el sentido de la justicia al momento de condenar el delito y sobre todo de entenderlo. En este contexto, Carol Clover (1992) advierte la construcción de la imagen de la mujer vengadora como premisa básica para la construcción de la estructura de las películas de violación-venganza.

De esa manera, la mujer dejó de ser un ente pasivo dentro de las narrativas fílmicas; pero quien sufrió más cambios fue la propia figura del agresor, puesto que se le relevó de su papel inmune para otorgarle una segunda capa: víctima. A partir de ese punto, al menos en las narrativas violación-venganza, la construcción del violador se caracterizó por desglosarse en tres etapas de configuración:

- El extraño, fuereño, hombre común: en esta etapa se muestra su personalidad y su asociación con la *Episteme A* de acuerdo con el rol social que desempeña, y las características psicológicas que ostenta. Asimismo, aparece en una primera

presentación, como parte de un grupo en el que se desenvuelve y explota la agresividad con la que se construye su masculinidad, de manera socialmente aceptable.

- El agresor: en este punto, el sujeto rompe la coraza y se transforma en victimario de un ser vulnerable, encarnado en el papel de una mujer incauta o sorprendida por una situación no esperada, su visceralidad y agresividad se corresponden entonces con la *Episteme B*.
- La víctima: el agresor sufre una transformación completa, no sólo de manera psicológica sino también física, pues se ve sometido a sus propias armas sin oportunidad de defensa.

Dicha configuración sólo pudo gestarse a través del cambio en la narrativa que permitió a las mujeres dar vuelta a la historia y, de alguna manera, resarcir el daño sufrido.

2.3.1. Los debates sobre el corpus

La forma en que las autoras conceptualizan las películas de *violación-venganza* es importante, porque mantiene relación con el corpus que seleccionan para su análisis.

En este sentido, Carol Clover (1992) hace una selección, en su mayoría, de películas de terror. Reconoce en éstas lo que ella llama *la trama de venganza de doble eje*, la cual consiste en la venganza de la mujer contra su violador y, la venganza de la ciudad contra el campo²⁵, aunque ciertas películas se concentran más en uno de los dos ejes. De ahí que, según su lectura, *Ms. 45* (Abel Ferrer, 1981) y *Eyes of a Stranger* (Ken Wiederhorn, 1981), serían un ejemplo de películas que trabajan únicamente el eje

²⁵ Clover (1992) considera que la división de ciudad/campo, no se limita a las películas de violación venganza, ni a las películas de venganza en general. Pero, a su parecer, es un recurso muy utilizado en el horror contemporáneo. Las afueras de la ciudad, y los campamentos de verano en el bosque, son el escenario favorito de películas *slasher*. Observa que Stephen King, explota incansablemente ese dispositivo. De manera que, esa situación, la basa directamente en lo que puede ser un arquetipo universal. Encuentra parecido en ir de la ciudad al campo en una película de terror, e ir del pueblo al bosque en los cuentos de hadas tradicionales (p. 124)

masculino-femenino, mientras que *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977), se concentra más en eje ciudad- campo.

Una de las observaciones que Clover comparte con otras autoras es que la violación como amenaza, implícita, o real, es un elemento recurrentemente utilizado en el cine americano desde sus inicios, como: *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915), *Blackmail* (Hitchcock, 1929), *Frenesí* (Hitchcock, 1972), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), y *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), son ejemplos mencionados por la autora.

Sin embargo, hasta antes de la década de 1970, la violación era un tema secundario para las narraciones. Según Clover (1992), las películas de *violación- venganza* a partir de esa década la posicionaron en un lugar central. Además, los personajes femeninos sobrevivían a las violaciones, y actuaban de forma activa frente a la violación. Menciona a *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972) como un referente en las películas de *violación- venganza*, y según su apreciación, la premisa de la película está inspirada en *The Virgin Spring* (Bergman, 1959), si bien, en la obra prima de Wes Craven también se hace morir a las mujeres atacadas sexualmente, y son los padres quienes llevan la venganza. Para la autora, este giro apunta al desarrollo futuro del subgénero, porque la madre, un personaje femenino, participa activamente en la venganza. Se refiere a la secuencia donde la madre de Mari (Sandra Cassel), después de seducir a uno de los atacantes de su hija, le realiza una felación y antes de que éste tenga un orgasmo, ella de una mordida lo castra, y lo deja morir desangrado.

En ese mismo sentido, dice que *Act of Vengeance* (Bob Kelljan, 1974), va un paso más adelante por dos razones: las víctimas femeninas se vengan por sí mismas del agresor, y prescinden por completo de la ayuda masculina para hacerlo. A pesar de considerarla una cinta amateur, reconoce su influencia principalmente por la crítica que hace al sistema de justicia dirigido mayoritariamente por hombres, ya que tematiza el trato humillante que da la policía a las mujeres agredidas con diálogos que sugieren que deberían disfrutar la agresión.

Aunque no es propiamente una película de terror, mención especial merece *Lipstick* (Lamont Johnson, 1976), es la primera película donde se muestra a una mujer vengando la violación de la que fue víctima, venganza que sólo es posible una vez que el sistema jurídico ha fallado a favor del agresor; por tanto, también sugiere una crítica a

los procesos judiciales, a su ineficacia y prejuicios al enjuiciar casos de violación. Para Clover (1992), ese acto hace entrar la tradición de la *violación-venganza* en el *mainstream*.

Lo que más destaca la autora es que con estas películas, la violación se convierte en un problema que deben resolver las propias mujeres.

Para ilustrar la última afirmación, Clover (1992) menciona títulos como *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981), *The Ladies Club* (Janet Greek, 1986), *Extremities* (Robert M. Young, 1986), *Savage Streets* (Danny Steinmann, 1984), *Positive ID* (Andy Anderson, 1987), y *Eyes of Stranger* (Ken Wiederhorn, 1981); todas tienen en común que las mujeres buscan venganza, generalmente a nombre propio, o bien, en nombre de una hermana o amiga.

Aunque los giros en los tratamientos y soluciones varían entre sí; la autora señala un punto de gran valor para la reflexión. Las películas de violación-venganza comparten un conjunto de premisas que son condicionadas notoriamente por los cambios en las actitudes sociales con relación a la violación. De manera que las narraciones se van transformando; la violación se presenta como un acto que merece una venganza a gran escala, y la víctima sobrevive para ser su propia vengadora. Lo anterior otorga una dimensión política, en una cultura de la violación en la que —según Clover— todos los hombres son cómplices directa o indirectamente, y por lo tanto, los hombres no sólo son responsables individualmente sino corporativamente.

Por otro lado, la intención de Read (1998), de hacer una crítica a la propuesta de Clover, y ampliar la definición de la *violación-venganza*, implica un cambio en la elección de su *corpus* de análisis. Ésta no se detiene en películas de la década de 1970, no sólo porque ya habían sido ampliamente indagados por Clover, sino por su interés en ejemplos de su contemporaneidad, sobretodo en el cine de Hollywood.

Le interesa elegir las violaciones no sólo literales sino simbólicas, así como diversas formas de venganza (primaria, secundaria, desplazada), en una diversidad de contextos genéricos, desde el western (*Hannie Caulder*, Burt Kennedy, 1971), hasta el thriller erótico (*The Last Seduction*, John Dahl, 1994), el melodrama (*In My Draughter's Name*, Jud Taylor, 1992), el género de detectives (*Sudden Impact*, Clint Eastwood, 1983), drama judicial (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988), y ciencia ficción (*The Handmaid's Tale*, Volker Sholondoff, 1990).

Como estructura narrativa, Read (1998), ha encontrado películas de *violación-venganza*, desde el cine del periodo silente, hasta ejemplos como *Eye for an Eye* (John Schelesinger, 1995) y *Time to Kill* (Joel Schumacher, 1996).

Read (1998) y Heller- Nicholas (2011), parecen tener más coincidencias en la selección de títulos, pero diferencias en la forma de agruparlos. Mientras Read (1998), los ubica de acuerdo con periodos muy específicos: era silente a la que ubica de 1915-1929 y era sonora de 1930 -1970; Heller-Nicholas (2011), los divide en géneros, ejemplos internacionales, y casos contemporáneos.

Ambas autoras coinciden en que *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915); Read (1998), incorpora en su estudio: *Broken Blossoms* (Griffith, 1919), *The Greatest Question* (Griffith, 1919), *The Wind* (Victor Sjöström, 1928). Asimismo, la autora señala que en los personajes de Lillian Gish se sugiere la ideología detrás de las primeras representaciones de la violación, las cuales encarnaban un ideal de feminidad blanca como bastión de la moralidad y la virtud. Usualmente, el mensaje era que morir es mejor opción que ser violada, o bien, que la violación equivalía a la muerte. Por tanto, tales narrativas de violación tenían la función de subrayar ese ideal y mantenerlo. Pero, al mismo tiempo, casi siempre eran intentos de violación, no sólo para conservar los estándares de decencia, sino para proteger los esquemas de pureza e inocencia de la feminidad blanca.

Johnny Belinda (Jean Negulesco, 1948), y *Outrage* (Ida Lupino, 1950), son otros títulos en los que coinciden las autoras. A Read (1998), le interesa hacer una intersección entre la *violación-venganza* con los códigos y convenciones del melodrama dentro del contexto ideológico de la América de la posguerra. Según su lectura, en este periodo el llamamiento social de las mujeres para el regreso a los roles tradicionales asociados con ellas cambió la intención del motivo narrativo de violación en las películas, y dado que, Read considera que las décadas de los cuarenta y cincuenta se reconocen como la edad de oro del melodrama, la violación fue ideal para transmitir los peligros de la independencia económica, y funcionaba para situar a la heroína en los papeles tradicionales de esposa o madre. Por tanto, los análisis que hace de ambas películas bordean las anteriores premisas.

Por otro lado, Heller-Nicholas (2011) considera que esos títulos son más importantes por su articulación con el trauma de violación, en lugar de su unión con la *violación- venganza*. En ese sentido, dice que el más famoso de los casos es *Johnny*

Belinda, porque emplea el motivo de la protagonista femenina muda; otro ejemplo es *The Spiral Staircase* (Robert Sidomak, 1945), estableciendo así el motivo: *violación-superviviente- muda*, que luego aparecerá en numerosas películas. Por ejemplo, en *Thriller: A Cruel Picture* (Bo Arne Vibenius, 1974)²⁶, *Ms. 45*, *Savage Streets* (Danny Steinmann, 1984), *Demoniacs* (Jean Rollin, 1974) y *Speak* (Jessica Sharzer, 2004). También piensa que *Outrage* y *Johnny Belinda*, plantean una intervención masculina institucionalizada (en la primera de un sacerdote, en la segunda de un médico) como una “solución” a la violación y sus traumáticas repercusiones.

Con relación a esa última idea, Read (1998), al hablar del papel de la transformación en las películas de *violación-venganza*, sugiere que en películas como *Outrage* y *Johny Belinda*, la violación resulta en el rechazo de lo femenino, luego, la transformación funciona para restaurar a la heroína en su propia vocación femenina, entendida ésta desde el contexto de su producción. Apoya su afirmación aludiendo a la resolución narrativa de las películas, donde las tomas finales se centran en la pareja reunida lo que, para la autora, sirve en subrayar el mensaje de que el lugar adecuado de una mujer está en los límites del romance heterosexual y la familia.

Read (1998), advierte que la transformación del personaje femenino es con frecuencia un proceso efectuado por un personaje masculino. En este sentido, para esta autora, los personajes femeninos son pasivos con relación a su propio cambio, mientras que a los personajes masculinos se les asigna el papel activo en la provocación de la transformación con el fin de respaldar y restaurar las concepciones tradicionales de masculinidad y feminidad.

Sin embargo, Read (1998), también señala que no siempre es la falta de feminidad lo que se presenta como problema a resolver por el personaje masculino, algunas veces es el exceso de ésta. En *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959) el personaje de Laura (Lee Remick), sirve para ilustrar su idea, pues se le muestra como permisiva y seductora (características que servirán para que se cuestione si fue violada o consintió en tener relaciones sexuales), luego el personaje de Paul Bieger transforma a

²⁶ Cabe señalar que esta película sueca fue la primera prohibida por la censura de su país, y luego Tarantino hizo un homenaje en *Kill Bill*, con el parche en el ojo de Ellen Driver, al personaje de Frigga/Madeleine interpretado por Christina Lindberg.

Laura, la hace usar ropa y accesorios que se ajusten a las nociones de una “feminidad respetable”.

Siguiendo con Heller- Nicholas (2011), surge la consideración de la especificidad en los orígenes de la *violación-venganza*. De manera que, para ella, *Safe in Hell* (William A. Wellman, 1931) es un ejemplo más importante. En esta película, la protagonista, de nombre Gilda, es una secretaria quien, al creer que ha cometido un asesinato, se refugia, con ayuda de su novio, en una isla tropical sin leyes de extradición. Ella es la única mujer blanca entre peligrosos criminales masculinos. El nombre de la película se explica cuando el verdugo de la isla —de nombre Bruno— le dice que ahora está a “salvo en el infierno”. Algunas secuencias enfatizan la amenaza sexual que enfrenta Gilda, que constantemente encerrada en su habitación pone una silla tras la puerta como protección adicional. Heller- Nicholas (2011), determina que al igual que otras protagonistas de *violación-venganza*, la amenaza sexual para Gilda está en todas partes.

La autora señala que, ante el acoso, la dominación y los engaños de los hombres como fenómenos cotidianos, el personaje de Gilda sólo puede ver como única posibilidad para ser fiel a su amado, y no caer en la trampa y los abusos de Bruno (Morgan Wallace), que mató a su exjefe luego de que intentara violarla y ser condenada a morir. Heller-Nicholas (2011), dirá que Gilda al igual que *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) cincuenta años después, encuentra que el suicidio es su único acceso a cualquier tipo de resistencia femenina.

Mención especial en esa búsqueda tiene *The virgin Spring* (Bergman, 1959), pues tanto Clover (1992), como Read (1998) y Heller-Nicholas (2011), aluden a ella como un antecedente de la narrativa de *violación-venganza*, si bien guardan diferencias en sus respectivas menciones, es sin duda un referente, pues forma parte de los corpus de las autoras enunciadas y presenta un ejemplo canónico de construcción fílmica, estética y narrativa acerca de este tema.

Read (1998), encuentra que *The virgin Spring* es un ejemplo de la venganza en segundo grado, en la que se demuestra un énfasis en el protagonista masculino. Al respecto, señala que un elemento fundamental para ayudar en la legitimidad de la venganza masculina es recalcar la inocencia de la víctima. De manera que la pureza del personaje femenino se asegura haciéndola infantil –virginal en este caso-, o bien, defendiéndola en relación con el matrimonio, ya sea como prometida o esposa. Por

tanto, para la autora, estos personajes se definen en su relación con los personajes masculinos. A su vez, esa misma razón es la que legitima su venganza.

Es en este último punto donde Read (1998), localiza una gran diferencia dentro de las narrativas de *violación-venganza*, dependiendo de quién y por qué motivos mate al violador. Para ella, el tratamiento de la violación adquiere dimensiones diferentes cuando los personajes masculinos cobran la venganza pues, según su lectura, lo que está en juego es su capacidad masculina para proteger a las mujeres: el héroe se transforma para producir una resolución narrativa y restaurar su estatus, lo que significaría una negación de las experiencias y respuestas de las mujeres violadas dentro de las narrativas. Otra diferencia que señala esta autora es que, en tanto la violencia como comportamiento masculino es la esperada y reconocida como normal al momento de la venganza, es poco cuestionable éticamente, no es así, cuando el personaje femenino ejecuta la venganza.

Heller-Nicholas (2011), por otro lado, menciona *The virgin Spring*, primero para señalar la diferencia que encuentra entre el tratamiento de la venganza en segundo grado entre ésta y *The Crow* (Alex Proyas, 1994). Para ella, el enfoque narrativo se vuelve crucial; considera que la violación y el asesinato de Karin (Birgitta Pettersson), se muestran de forma dolorosa, y el compromiso del espectador con su venganza es resultado de ese involucramiento emotivo con ese evento. En el caso de *The Crow*, esa parte de la historia es poco visible, y hay muy poca participación de Shelly (Sofía Shinas) fuera de la relación con Eric Draven (Bandon Lee).

Lo anterior lo dice para destacar que, el poder del escenario de la *violación-venganza*, está en la calculable intensidad que la violencia sexual tiene sobre la película en su conjunto, de manera que para ella la violación debe ser la acción principal que provoca la venganza, y no una secundaria.

Esta autora considera que, a pesar de la sórdida reputación que tienen las películas de *violación-venganza*, encuentran una herencia auspiciada por la cinta ganadora del Oscar en 1961, la cual reconoce como una “plantilla básica” para las películas contemporáneas con esas narrativas. En esa tesitura reconoce a: *The Last House on the Left*, y su remake en 2009. Además, advierte un aspecto de relevancia: *The virgin spring* aporta el legado religioso en el canon de *violación-venganza*; el cual reconoce en el momento en que diferentes protagonistas dentro de las películas:

Thriller: a Cruel Picture, I Spit On Your Grave (1978), asisten a la iglesia antes de cobrar su venganza, y en *Ms. 45*, el personaje de Thana (Zoë Tamerlis), al final de la película se disfraza de monja. Lo que para Heller-Nicholas indica que incluso para audiencias seculares, éstos son poderosos símbolos éticos; según su lectura, las protagonistas quieren a Dios de su lado, e incluso lo representan.

2.4. Construcción del canon²⁷: entre el *Mainstream* y *Exploitation*

Para Clover (1992), existe una diferenciación muy clara entre las películas de *violación-venganza*, producidas en la tradición *exploitation*²⁸, y aquellas que entran en el *mainstream*²⁹. No obstante, para Read (1998) y Heller-Nicholas (2011), la diferencia no es tan marcada e incluso parece problemática porque puede ignorar la complejidad de filmes que en primera instancia parecen simples. Pero en muchos sentidos, las autoras coinciden en identificar ciertos títulos con dicha categorización.

²⁷ Existe una preocupación entre Carol Clover (1992) y Heller-Nicholas (2011) sobre la forma en la que se califica a ciertas películas de violación-venganza. Consideran que se califica como malo lo que no es suficientemente sofisticado o valioso para justificar un canon; bajo esa lógica algunos títulos de *violación-venganza* han sido elevados por encima de otros. Si bien, el canon puede implicar un juicio cualitativo; las películas que se abordan en la investigación son importantes a partir de que permiten ejemplificar diversos tratamientos ideológicos y formales con relación a la violación y su relación con la venganza.

²⁸ Según Tiburcio Moreno (2019), “la libertad que otorgó el caso Paramount de 1948 a las cadenas de exhibición, la ampliación de los límites de censura en el código *Hays* y la importancia del coche fueron aspectos determinantes en la trascendencia que adquirió el autocine como lugar de esparcimiento, libertad y privacidad, cuya ausencia de control posibilitó el cine de *exploitation*. Se trataba de un conjunto de películas de bajo presupuesto dirigidas a la explotación de la violencia y el sexo” (p. 23).

²⁹ Es un anglicismo que puede significar cultura dominante o convencional, se emplea con frecuencia para hacer referencia a los gustos o preferencias aceptadas mayoritariamente en una sociedad, en este caso puede designar a las películas que al contar con grandes medios para su comercialización logran llegar a un grupo numeroso de personas.

2.4.1. Películas de violación-venganza en la categoría mainstream

Los títulos que las autoras inscriben con la categoría de *mainstream* fueron producidos durante y después de la década de 1970: *Lipstick* (1976), *Extremities* (1986), *The Accused* (1989) y *Thelma & Louise* (1991).

Para Clover (1992) un aspecto fundamental en las películas bajo esta categoría es que tematizan el sistema de justicia en la tradición de la *violación-venganza*. Para ella, en esta versión “civilizada” de la historia de la *violación-venganza*, aparece un tercero (además de la víctima y el violador), representado por el sistema legal, el cual se convierte en héroe. En cualquier caso, subraya que el enfoque se desplaza de la víctima al abogado. A pesar de lo anterior, reconoce grandes aportes para la tradición.

Lipstick

Es la historia de Chris McCormik (Margaux Hemingway), una joven y exitosa modelo que es violada por el profesor de música de su hermana. Ella denuncia al atacante, pero los tribunales se resisten a creer en su palabra, pues argumentan que ella dio su consentimiento y, por tanto, lo que pasó no fue una violación, sino un acto sexual. Descalifican a Chris, y bajo argumentos misóginos y moralistas, asumen que debido a su profesión, y el hecho de que previamente el agresor la haya visto desnuda, fue ella la que “propició” el ataque. Por tanto, la víctima pierde el caso y el violador es absuelto; más adelante, ese mismo sujeto viola a su hermana, es entonces cuando ella enfurece, busca y mata al agresor con múltiples disparos en el estacionamiento de un centro comercial.

En *Lipstick*, Clover (1992) enfatiza que la razón inmediata de la violación es la reacción violenta de los hombres; los hombres violan cuando la violación es la única manera de afirmar su dominación sobre las mujeres³⁰. Con relación a esta noción,

³⁰Se puede recordar que momentos antes de la violación, el personaje de Gordon visita a Chris en su apartamento para mostrarle una canción que había compuesto, ella lo recibe por cortesía, pero se muestra incómoda y evidentemente desinteresada e incluso atiende el teléfono dejándolo solo. Eso lo hace enfurecer, más cuando ve fotos de ella con un personaje que él admira y al cuál ha intentado localizar pero no ha obtenido respuesta

Heller-Nicholas (2011), profundiza la observación de Clover, en tanto que subraya que *Lipstick*, ofrece una negativa en caracterizar al personaje del violador como villano desde un inicio. Esto ocurre hasta después de la violación; el personaje de Gordon (Chris Sarandon), se presenta en un inicio como simpático, divertido, es el atractivo maestro de música de la hermana menor de la protagonista. Para la Heller- Nicholas, este hecho resalta que los violadores pueden ser personas ordinarias, lo que es una distinción notable en las películas de *violación-venganza* en las que, con recurrencia, eran presentados como psicópatas.

Otra característica que tanto Clover (1992), como Heller-Nicholas (2011) encuentran en *Lipstick*, y que posteriormente se empleará con frecuencia en otras películas, es el argumento de “sexo duro³¹” como forma de apelar contra la víctima en las escenas del juicio; se intenta ocultar la violación en un supuesto “sexo duro consensuado”.

Para Heller-Nicholas, en esta película se brindan dos explicaciones opuestas sobre el ataque del personaje de Gordon: la primera, se coloca en el contexto de la profesión de Chris, desde la primera secuencia de la película se establece un vínculo entre usar su cuerpo para vender productos y la implicación de la “disponibilidad sexual”. Por tanto, se argumenta que Gordon no es responsable de verla como una “mercancía sexual” para ser consumida, y que esa es la lectura que ella alienta; “Chris lo estaba pidiendo”, es la excusa en las escenas de la corte. Y esa misma justificación es la que esgrime Gordon al violar a Chris en su departamento y hacer que se ponga lápiz labial de color rojo.

Para la autora, ese momento en la película es relevante, porque el atacante intenta sexualizar la violación a pesar de que es un acto que está alimentado por su rabia y sentido de rechazo; y esa es justo la segunda explicación que encuentra, y la define como la verdadera motivación del crimen, el personaje de Gordon utiliza la violación como un intento de establecerse en una posición de poder. Y enfatiza que, la responsabilidad del violento ataque de Gordon, únicamente reside en él.

³¹Es un argumento que descalifica la denuncia de las víctimas

Extremities

Con *Extremities*, Clover (1992) y Heller-Nicholas (2011) también llegan a conclusiones similares, para ambas el objetivo de la película está puesto en la ley. Clover señala que en esta película no hay violación; sino, dos intentos de violación, pero la preocupación está localizada en la incompetencia de los policías para dar seguimiento a las denuncias de violación, otorgando la posibilidad para que el agresor pueda regresar libremente y atacar nuevamente a la víctima.

The Accused

Clover (1992) considera que *The Accused* es la versión más producida y enfocada en la intervención de terceros en la tradición de *violación-venganza*, ya que depende de éstos tener éxito en la aplicación de justicia. Muestra que a pesar de todo, el sistema judicial es amable, una versión de “final feliz”, fue lo que la hizo que pasara por el visto bueno de Hollywood.

En esta película destacan tres aspectos fundamentales: el primero tiene relación con la cuestión del consentimiento, pues del mismo modo que en *Lipstick*, se utiliza el argumento de “sexo duro consensuado” como forma de evadir la responsabilidad del crimen; segundo, se destacan las dificultades legales para procesar la violación; el tercero, y más importante, presenta el acto de violación y a sus ejecutores como protagonistas de una gesta deportiva, esta idea se refuerza a través de la puesta en escena en la secuencia donde violentan a Sarah (Jodie Foster).

En primera instancia por el lugar: la violación ocurre en un bar y a la vista de una multitud de personas, la televisión sintonizando un canal deportivo, recortes de periódicos enmarcados en las paredes con notas de deportes, del mismo modo, unos guantes de box, una diana para tiro al blanco, un par de dardos, la violación tiene lugar en una mesa de *pinball*, y, sobre todo, durante la acción en que los espectadores varones aplauden, y gritan, animando colectivamente al ataque, incluso cantan al unísono... “uno, dos, tres, cuatro, folla el coño hasta que duela”³²... con frenesí, similar al que se da en un partido de la serie mundial, o en el final del Super Bowl cuando gana su equipo.

³² Traducción propia del diálogo

No obstante, la analogía del deporte no es nueva, también se puede encontrar en: *I Spit On Your Grave* (1978). Clover (1992) hace una interesante comparación entre el último plano de esta última película con el de *The Accused*. En la primera, se observa al personaje de Jennifer Hills en un bote con una actitud desafiante que mira a la cámara rompiendo la cuarta pared y, en la segunda, se observa desde una toma aérea el tribunal de justicia. Para la autora, esa forma de terminar la película habla mucho del posicionamiento político³³ de cada una, señalando que en *The Accused*, se pierde de vista al personaje de Shara.

Read (1998) hace un estudio del material con el que la distribuidora publicitó la película *The Accused*, y encuentra que los temas que promovían no tienen que ver con la violación sino con los límites de la justicia y de la responsabilidad social, además de que no se utiliza el término violación explícitamente, en su lugar, se hacía uso de palabras como “ataque”, u “acto violento”, sin mencionar que se trataba al personaje de Shara Tobías, descalificándola por considerarla con nula credibilidad, de manera despectiva.

Para Read, esta película tiene poco que ver con el feminismo, más bien, propone que se inserta en una moralidad popular de la nueva derecha dominante en la década de los ochenta en Gran Bretaña y Estados Unidos con los gobiernos de Thatcher y Reagan, la cual se caracterizaba por hacer una crítica de las instituciones como el sistema de justicia penal, donde los ataques más amplios contra éstas funcionaban para invocar temores del colapso moral, de la delincuencia, con el fin de afirmar la necesidad de la conformación de una moral individual.

Por otro lado, Heller-Nicholas (2011), encuentra una influencia más directa de *Anatomy of a Murder*, en *The Accused*, pero le resulta difícil definir a ambas películas dentro de la temática de violación-venganza. Subraya además que en éstas se sustentan en el estereotipo de la clase baja y de una supuesta promiscuidad en las supervivientes de violación. Pero a diferencia de Clover, esta autora sugiere que, en *The Accused*, se sigue el juicio desde la propia víctima; y, en consonancia con Read, piensa que convierte

³³ Para Carol Clover la problemática de la violación y el papel activo de la víctima es el eje principal de las películas de violación-venganza, por tanto, considera que ese fundamento se disuelve cuando el sistema legal y la figura del abogado toman relevancia en la diégesis.

a la audiencia en una especie de jurado al no mirar la secuencia de violación hasta el final de la película. Con lo que la premisa o desenlace de ese momento depende del veredicto de culpabilidad. También, Heller-Nicholas retoma a Mulvey (1975), para señalar que la mirada del cine clásico de Hollywood es intrínsecamente masculina y sádica, y el acto de mirar es en sí mismo un acto de violencia. Luego, *The Accused* trasfiere eso al melodrama legal y reitera que el acto de ver la violación es tan criminal como la violación en sí misma.

Thelma & Louise

En contraposición, Clover (1992) no desarrolla ninguna postura sobre *Thelma & Louise*; es probable que por la fecha de estreno de ésta no fue considerada en su estudio. Sin embargo, Read (1998) dedica un sustancioso número de páginas para abordar la controversia en torno a las posturas que se dieron alrededor de dicho filme en cuanto a si podía considerarse o no un texto feminista. Para esta autora, dicha polémica puede entenderse al considerar que la política existe tanto en los discursos que rodean la película como en su impacto en el mundo social, así como en el contenido formal y temático del propio texto. Tanto Read como Heller-Nicholas (2011), consideran que *Thelma & Louise* se propone como una relación de estrecha solidaridad y hermandad femeninas que contrastan con los vínculos de los personajes femeninos en *The Accused* y *Extremities*.

2.4.2. Películas de violación-venganza en la categoría de Exploitation

Las películas de *violación-venganza* en el cine de *exploitation*³⁴ toma implicaciones diferentes al operar en los márgenes de la censura, al respecto, cabe mencionar que

³⁴ De acuerdo a Erika Tiburcio Moreno (2019) el cine de *exploitation* surge a partir de una concatenación de circunstancias; por un lado, las implicaciones de la segunda guerra mundial, el Holocausto nazi, el bombardeo atómico sobre Japón en la construcción de un trauma cultural que llevó a tematizar en diversas manifestaciones culturales el dolor, el cuerpo torturado y la muerte, por otro lado, la ampliación de la censura del *código Hays*, el rejuvenecimiento de las audiencias en las salas de cine, y el papel del

algunas de estas películas como *The Last House on the Left* (1972) y *I Spit On Your Grave* son ejemplos de la controversia de los *video nasties*³⁵. Con relación a este último punto, Heller-Nicholas (2011) considera que a diferencia de otros títulos de *video nasties* que parecen más señalados por sus crudos y excesivos efectos especiales, el poder de los anteriores tiene más relación con su representación de la violación como desagradable y aterradoramente brutal.

The Last House on the Left (1972)

Dado que en el capítulo siguiente abordaré con detalle la película de *I Spit On Your Grave* por el momento sólo hago referencia de ella. Sin embargo, con relación a *The Last House on the Left*, es preciso mencionar algunos aspectos; en primer lugar, como se ha dicho con anterioridad, esta película es un referente en casi todas las propuestas, incluida la de Read, a pesar de que no se extiende en ella debido a la naturaleza de su estudio.

The Last House on the Left, lanzó las carreras en el género de terror de Wes Craven y Sean S. Cunningham. Por su parte, Heller -Nicholas (2011), menciona la similitud que esta película tiene con la obra de Bergman; la considera como versión actualizada de la película del director sueco.

Es de interés señalar la interpretación que hace Heller-Nicholas de la Opera prima de Craven, a la cual tiene algunas coincidencias con lo enunciado por Erika Tiburcio Moreno (2019), para quien, *The Last House on the Left* representa las primeras reacciones de la realidad que dejó la guerra de Vietnam y la definitiva terminación del sueño hippie. Para Tiburcio Moreno:

las dos jóvenes violadas representan el movimiento hippie (...) el propio desenlace de las dos chicas y el título representan la derrota de los grupos contraculturales frente al conservadurismo que logra imponer su dominio y un alegato a su resistencia. La

autocinema. Estas películas como su nombre lo dice, hacen uso de la explotación de la violencia y el sexo principalmente.

³⁵ Fue una lista con 72 películas prohibidas o censuradas por el gobierno británico a principios de la década de los ochenta; momento en el que también cambian las formas de consumo de cine, dado que los espectadores no sólo ven películas en las salas cinematográficas, sino también en el hogar con el auge de los videoclubes. No obstante, la censura despertó una gran curiosidad en torno suyo.

violencia sobre el cuerpo de las chicas sirve de metáfora de esa temática (Tiburcio Moreno, 2019, p. 88).

Heller-Nicholas (2011), piensa que el mensaje de la película de Craven es sombrío, puesto que la decapitación del villano Krug (David Hess) ocurre fuera de pantalla, y aquí es donde tradicionalmente se situaría la “recompensa” melodramática, pero cualquier sentido de la victoria es negado por la velocidad con la que ocurre y el impacto de que ahora los padres de la víctima, el matrimonio de los Collingwood, son ahora los asesinos. Para esta autora, eso demuestra cómo las estructuras de *violación-venganza* pueden colapsar las estructuras éticas; sobre lo que se considera correcto o incorrecto, y sobre los villanos y héroes.

De esta manera, se muestra una crítica a la autoridad, los personajes del sheriff (Marshall Anker) y su ayudante (Martin Kove), se presentan como incapaces para cumplir sus funciones y atrapar a los agresores, incluso, esa incapacidad es reforzada con la banda sonora que acompaña sus apariciones. Para Tiburcio Moreno (2019) esa ineptitud, es reflejo de una desconfianza a la autoridad cada vez más generalizada en las películas de terror estadounidense.

Más interesante aún para los motivos de esta investigación es lo que esta última autora³⁶ reconoce con relación a los agresores, ya que destaca que “la monstruosidad está representada por un grupo de delincuentes, organizados en una especie de familia con vínculos de cooperación y ayuda” (p. 88), donde su caracterización como asesinos en serie se da por los delitos cometidos a nivel grupal, al tiempo de identificar la similitud de la configuración de la familia de los Stillo con la familia Manson.

Sirva recordar la descripción que se hace de los agresores antes de que éstos aparezcan a cuadro, la cual se da por medio de una noticia de radio en donde se da cuenta de una avalancha de crímenes que van desde el asesinato múltiple, la violación, el abuso sexual infantil, consumo de drogas, uso de armas, relaciones familiares disfuncionales; hasta el maltrato animal. Incluso secuencias más adelante, éstos alaban

³⁶ Si bien, el estudio de Erika Tiburcio Moreno se centra en la construcción del asesino serial como el monstruo en el cine de terror contemporáneo, sus reflexiones permiten hacer alegorías con relación al agresor sexual.

a personajes como Albert DeSalvo³⁷. Es justo en esa identificación del asesino, en este caso, del agresor sexual, dentro de una acción grupal donde retomaré elementos de utilidad, que se abordará más adelante cuando hable del “mapeo” del agresor sexual.

También es pertinente destacar la participación diferenciada de los agresores en los actos de violencia: mientras Krug, que claramente se muestra como el líder y miembro más activo del grupo, Sadie y Comadreja disfrutan de la crueldad, pero a la vez no presentan cuestionamiento alguno a los mandatos que hace Krug. Por su parte, la debilidad de Junior, el miembro más joven, contrasta con la de todos los personajes anteriores. Por último, se halla la diferenciación y división de clases sociales que, siguiendo a Tiburcio Moreno (2019), “determinan la relación entre normalidad y monstruosidad. Los Stillo pertenecen a la clase trabajadora, mientras que la familia Colingwood pertenece a la burguesía” (p.90). Para esta autora esas localizaciones sirven como espacios diferenciadores entre la normalidad y la monstruosidad, por ejemplo, los Colingwood viven en una residencia a las afueras, mientras que los Stillo son asociados al área urbana.

Thriller: A Cruel Picture

Otra película a la que particularmente Heller-Nicholas (2011), hace referencia dentro del cine de *explotiation* es la película sueca *Thriller: A Cruel Picture*. El rumor de que Vibenius utilizó un cadáver para la secuencia del corte de ojo de Madeleine se convirtió en un referente en la notoriedad de la película, que incluso puede considerarse un “guiño” a *El perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel. En las primeras secuencias se presenta con una metonimia la violación durante la infancia del personaje de Madeline, situación que le traumatiza y la deja muda. Es importante señalar que ese primer agresor sin nombre

³⁷ “Albert DeSalvo fue un criminal que asesinó a varias mujeres entre 1962 y 1964, cuya infancia estuvo marcada por el divorcio de sus padres y los abusos paternos. Su carrera delictiva comenzó tras su paso por el Ejército, aunque consiguió reformarse, casarse y mantener una vida normal. Cuando fue detenido, confesó ser el autor de los crímenes del estrangulador de Boston, por los que fue condenado a cadena perpetua, aunque actualmente se está investigando la veracidad de esta confesión” (Tiburcio Moreno, 2019, p. 78)

conocido, es capturado por la policía, pero secuencias más adelante se sabe que el perpetrador fue liberado.

Heller-Nicholas destaca también que las inserciones pornográficas en las versiones sin censura de la película son problemáticas y con intenciones desagradables, al grado de considerar que esos primeros planos de penetración explícita no son por sí mismos violentos, pero el contexto en el que se sitúa la narración de la historia de Madeline los hace profundamente violentos.

Toma una entrevista realizada al director para decir que es imposible negar la intención de éste en hacer que la violación excite sexualmente, la cual contrasta con las versiones originales de *I Spit On Your Grave* y *The Last House On The Left*. Pero le interesa trascender su propio análisis más allá de reconocer la desagradable realidad de inserciones comerciales de la película de Vibenius. Por tanto, resalta la capacidad del personaje de Madeline de comunicar su experiencia sin palabras, donde el silencio lo vuelve arma, mientras se transforma. Lejos de ser imposibilitada por su discapacidad, óptica y de habla, se vuelve doblemente hábil. Además, considera que su vestimenta durante la venganza hace referencia a la vengadora Meiko Kaji en *Female prisoner 701: Scorpion* (Shunya Ito, 1972).

Ms. 45

Ms. 45, es otra película que destaca en esta clasificación de *violación-venganza* en el cine de *exploitation*. Ambientada en Nueva York, en el mundo de la moda, pero no del glamur como en *Lipstik*, sino en las realidades de la industria textil. Thana es una joven muda que trabaja como costurera, ella es violada dos veces el mismo día, primero en su camino del trabajo a la casa, por un hombre enmascarado (interpretado por Abel Ferrara) y una vez más por un ladrón que asaltaba su apartamento. Lucha con este segundo atacante y lo mata con una pieza de hierro; es preciso destacar lo que realiza posteriormente con el cuerpo del agresor: ella lo corta en diferentes pedazos, guarda las piezas en la nevera y después las tira en cestos de basura públicos a lo largo de la ciudad.

Carol Clover (1992) destaca que el personaje de Thana reconoce que la violencia ejercida sobre ella la ha hecho notar, como la película deja ver, que en cada rincón de la vida los hombres toman como “deber” dominar y abusar de las mujeres; razón por la

cual, el resto de la película *Thana* se vuelve una vigilante autodefinida, disparando contra hombres, uno de ellos trafica mujeres, otro es un fotógrafo que le ofrece una posibilidad de carrera a cambio de sexo, un proxeneta que golpea a una prostituta, un hombre que se jacta de comprar vírgenes en Puerto Rico, un sujeto que engaña a su esposa y no se realiza la vasectomía, a su jefe que constantemente la acosa, y a otros hombres por el simple hecho de ser hombres. En la misma sintonía, Heller-Nicholas (2011), sostiene que los temores de *Thana* tienen que ver con que los hombres son peligrosos y su gran preocupación es la agresión masculina.

2.5. Mapeo del agresor en la *violación-venganza*

Una vez expuesto este breve contexto de las películas con narrativas de violación-venganza, este apartado se centra en reconocer cómo se va configurando el agresor sexual en éstas de acuerdo con ciertos aspectos que se han identificado hasta el momento: las figuras en las *epistemes A* y *B* (expuestas en el capítulo anterior), las formas de venganza, y las reflexiones sobre la clasificación del *corpus*.

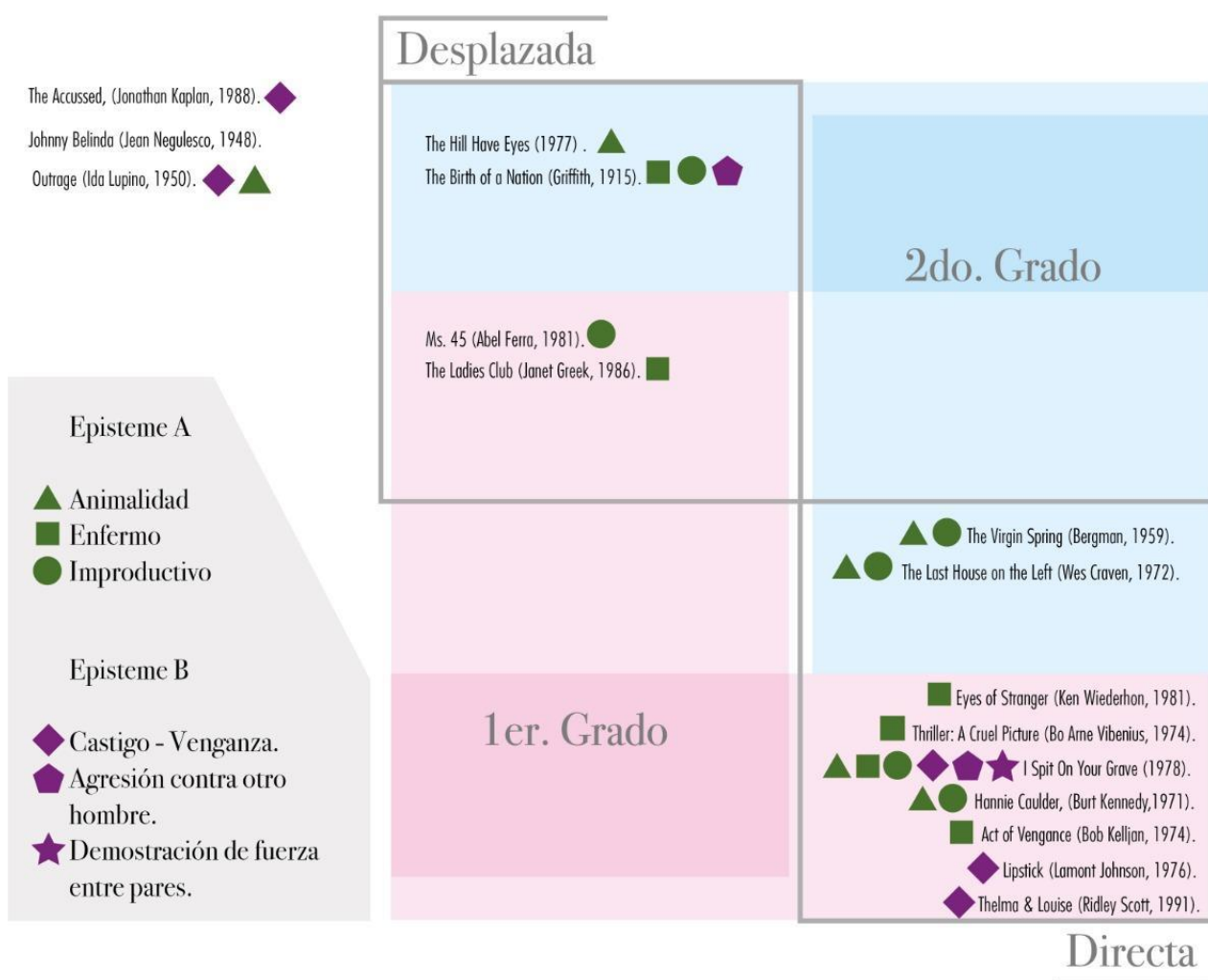


Figura 7. Mapeo del agresor sexual. Cruce entre las formas de violación y las figuras de las dos epistemes

Este mapa permite visualizar lo siguiente: aunque de manera constante hay una superposición de las dos epistemes *A* y *B*, son las figuras de la *episteme A* las más aludidas en las películas que se presentan. Se considera que las formas de venganza son

de mayor utilidad para analizar la representación de la violación y la figura de la víctima. Sin embargo, en lo referente a la figura del agresor sexual, permiten reconocer las diferencias entre la forma en la que se construye en agresor sexual cuando la venganza es detentada por un vengador masculino, o bien, por una vengadora femenina. Hay películas como *The Accused*, *Johnny Belinda* y *Outrage*, que no pueden ser clasificadas según las formas de venganza.

En cualquier caso, el agresor se constituye como una amenaza omnipresente, principalmente para personajes femeninos.

2.5.1. Agresor sexual-vengador masculino

La venganza en segundo grado, ejecutada principalmente por personajes masculinos, está vinculada con una forma particular de comprender la violación. Esta última de manera textual equivalía a la muerte, o a la desaparición en la narrativa del personaje femenino, y de forma subtextual servía para transmitir algún tipo de ideal de feminidad, acorde con ciertos cánones de moralidad y virtud, o bien, para transmitir los peligros de la independencia económica femenina, y las ventajas de la “protección” masculina en tanto los personajes femeninos volvieran a los papeles tradicionales asignados a su rol.

Un elemento que se repite es destacar la relación de los vengadores masculinos con las víctimas femeninas. Es usual que éstos mantengan un vínculo filial-afectivo (esposa, hermana, hija, prometida), con ellas y que ese vínculo justifique el uso de la violencia posterior.

Cabe destacar que lo que está en juego es la capacidad masculina para proteger a “sus” mujeres y restaurar la falta que la violación haya provocado a su estatus. Por otro lado, la venganza tiene más sentido cuando se hace énfasis en la pureza de las víctimas femeninas. Resulta necesario subrayar su carácter virginal, de lo contrario la sospecha recaería sobre el personaje femenino.

Por otro lado, el vengador masculino se construye bajo ciertos rasgos que señalan un ideal de masculinidad blanca, honorable, monógama, y heterosexual. El agresor sexual adquiere una densidad específica que se levanta contra la imagen del

vengador, que sirva para señalar una evidente distinción, que se presenta como desviación y anormalidad. Aquí resuenan las figuras de la *episteme A*.

Frente al vengador masculino, el agresor sexual se construye como: afroamericano, bígamo, mujeriego, violento, convicto, forajido, lujurioso; en cualquier caso, encarna una moralidad y estatus inferior al de sus contrapartes masculinos.

Siguiendo a Read (1998), considero que la violación en las narrativas con vengadores masculinos es construida como una pugna entre una “minoría” de hombres anormales que son evidentemente distintos de la mayoría que conforma una sociedad patriarcal “normal”. Estas asociaciones, como se mencionó en el capítulo anterior se sustentan y convocan en la creencia de que los violadores, son salvajes, están enfermos, o son improductivos socialmente; en cualquier caso, subrayan su diferencia a través de estigmas atravesados por sesgos racistas y clasistas.

2.5.2. Agresor sexual frente al sistema judicial

Por otro lado, en las películas donde a la estructura de esferas de acción se le incorpora el sistema legal como vengador (o, mejor dicho, como héroe justiciero), el agresor sexual toma aspectos distintos a los antes señalados. Películas mencionadas como: *Lipstik*, *Extremities*, y *The Accused*, no enfatizan la anormalidad del violador con una marca visible de fealdad, se caracterizan por acercarlos a lo ordinario.

No hay una oposición entre un personaje masculino “bueno” y uno “malo”, sino que el agresor se presenta en diferentes momentos con esa doble caracterización. Más que “anormal” es engañoso, sobre todo cuando es un agresor en solitario como en el caso de *Lipstik* y *Extremities*. Parafraseando a Vigarello, el vértigo se da por la semejanza del violador con el resto de las personas consideradas “normales”. Se establece un “vínculo turbio entre lo insoportable y lo normal” (Vigarello, 1998, p. 289).

Un aspecto destacable es que, en las secuencias de los juicios, es común que se objete contra la víctima con argumentos que aludan a los “mitos de la violación”, empelados para desplazar la responsabilidad de la violación del agresor a la víctima. En todo caso, el tema de la responsabilidad del agresor se pone a discusión; Vigarello (1998)

advierte que la responsabilidad del agresor en el crimen es una preocupación para los jueces y los médicos desde finales del siglo XIX.

Este tema puede tener dos lecturas: 1) Desde la que ofrece Vigarello, se tiene como premisa el interés de medir la perversidad e intencionalidad del agresor en el crimen; 2) Puede entenderse desde un argumento que propone Bourke (2009), quien señala que la insistencia en que las mujeres eran responsables de asegurarse de que los hombres no las violaran, es una creencia afianzada y que ha perdurado a lo largo del tiempo, y esconde una suposición aún más preocupante: la agresividad masculina es algo ya normalizado e incluso se le considera “inevitable”, por consiguiente, el único remedio es la conciencia femenina para evitarlo.

Un último punto con relación a las películas que incluyen al sistema legal en las narrativas de *violación-venganza* es que el agresor adquiere la categoría de culpable o inocente.

2.5.3. Agresores grupales

Cuando el violador es grupal, como en el caso de *The Accused*, lo que se enfatiza no es un modelo de masculinidad sobre otro, sino una dinámica masculina. Usualmente las secuencias de violación se construyen bajo metáforas deportivas, lo que evoca el título de un texto³⁸ de Víctor Seidler (2008), que propone una reflexión que paraliza: pensar la violencia sexual como un juego entre varones.

Otra alegoría que se hace más evidente cuando el agresor es grupal es la que asocia la violación con el acto de cazar. Por ende, los agresores serán contruidos con ciertos rasgos de animalidad y salvajismo.

Por otro lado, un elemento común en la construcción de agresores grupales es el establecimiento de jerarquías, como en el caso de *The Last House on the Left*, o, *I Spit On Your Grave*. Esas jerarquías serán importantes durante el acto de venganza, pues usualmente es el líder del grupo quien recibe un castigo mucho más violento y espectacular.

³⁸ El título original del texto al que se hace referencia es: *La violencia: ¿el juego del hombre?*

2.5.4. Agresores como hipérbole del mal

Es común que en las primeras películas de violación-venganza, —sobre todo las más cercanas al género de terror— los agresores sean habitantes del campo, sin trabajos discernibles, con comportamientos y prácticas poco “civilizadas”, sus vínculos familiares son producto de prácticas endogámicas, situación que se refuerza con la deformación física de algunos de sus miembros (como en *The Hills Have Eyes*).

Se hace hincapié en el descuido de su higiene, al presentarlos con dentaduras sucias o rotas. Sus comportamientos, guardan familiaridad con rasgos animalescos. Los agresores caracterizados como habitantes del campo son toscos, sucios, lentos, feos, e “inicializados”. Estos estigmas, no sólo perpetúan las creencias del violador como un ente carente de raciocinio, sino que también, plantean un discurso discriminador asociado con la condición rural.

Dado que se les coloca en un grado de humanidad marginal, a menudo carecen de nombres, o bien, utilizan sobrenombres. Además, se evidencia su pobreza en el uso de ropas y objetos viejos.

Por su parte, los visitantes de la ciudad, que comúnmente son las víctimas, están bien vestidos, situación que denota una posición económica superior. Siguiendo a Clover (1992), es obvio que lo que se tematiza en estas películas es el enojo del campo sobre los abusos de la ciudad, lo anterior, se encuentra sobre todo en el argumento de *The Hills Have Eyes*, y *Deliverance* (John Boorman, 1977) donde los efectos de las comodidades de la ciudad acarrearán daños al paisaje y la vida de los habitantes del campo y eventualmente la creación de los agresores³⁹.

Tomando de referencia a Peter Lehman (1993), un elemento común en los violadores de las películas de *violación-venganza* es que son caracterizados como sexualmente repulsivos, en la mayoría de los casos se emplean estereotipos de clase y etnicidad para subrayarlos; un motivo que persiste en su caracterización es la idea del *retraso de mental*, así como la de *depravación*.

³⁹ En *The Hillis Have Eyes*, la familia de agresores es producto de las alteraciones que provocaron tanto las minas de plata como las pruebas nucleares en las montañas; y en *Deliverance*, el río al que van a navegar en canoa los protagonistas desaparecerá por las obras de una empresa eléctrica.

Cuando las violaciones ocurren en ambientes urbanos, como en *Ms. 45*, los agresores forman parte de sectores de la “clase baja”, o grupos de inmigrantes, sobre todo, de latinos y afroamericanos. Son vulgares y extremadamente violentos.

Un elemento permanente, incluso en películas como *Safe in Hell*, es el énfasis en que la amenaza sexual está presente en todas partes. Los personajes masculinos todas las veces son los portadores de esa amenaza. Es poco frecuente que existan personajes masculinos con una imagen positiva.

2.5.5. Agresores y vengadoras femeninas

Esta imagen es más común en el cine de explotación o en el cine de terror. Es posible que uno de los aspectos más controvertidos en la discusión de las películas de *violación-venganza* es la llamada “anticipación erótica”, tal como la denominan Lehman (1993) y Clover (1992). Con ello se refieren al empleo de la seducción por parte de la víctima durante la venganza⁴⁰ para matar al agresor, como se puede ver en *The Last House On The Left* y en *I Spit On Your Grave*.

Cuando la venganza es de primer grado, un castigo usual para uno o varios agresores es la castración, del mismo modo, la fragmentación de su cuerpo (como en el caso de *Ms. 45*), el dolor y la muerte del agresor son parte de las consecuencias de su crimen. Para Clover (1992) en las películas de *violación-venganza*, el *terror abyecto*, que ella atribuía a la figura femenina, es tomado por un personaje masculino.

⁴⁰ Este aspecto ha sido problemático en los análisis de las películas de violación-venganza, incluso en los remakes de *The Last House On The Left* (Dennis Iliadis, 2009) y *I Spit On Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010), este motivo es omitido.

2.6. La fascinación por el agresor sexual

Existe una fascinación por el hombre en cuya monstruosidad se vincula lo insoportable y lo “normal”. Susan Brownmiller (1975) llama a la fascinación por el agresor sexual: el *mito del violador heroico*. La autora reconoce una conexión directa entre masculinidad, logro, conquista y violación, donde muchas veces la mujer se considera como parte del botín del guerrero. Concluye lo anterior a partir del recorrido que hace por diversas figuras desde el siglo XIX hasta el siglo XX, entre los que destaca el personaje de Jack el Destripador, quien en otoño de 1888 acechó, mutiló y asesinó a cinco prostitutas del *East End de Londres*. La autora considera que su atractivo, radica en que “Jack el destripador se transformó en un asesino importante y en una figura mítica precisamente porque su identidad era desconocida. En otras palabras, se salió con la suya” (p. 282). Para la autora, el poder de atracción y fascinación de este personaje en la imaginación masculina se encuentra en su anonimato.

El estrangulador de Boston es otro personaje que, para la autora, ejerce fascinación dentro de la cultura popular y que incluso sobrevivirá a la propia figura de Alber DeSalvo, ya que, a su parecer, ha sido inmortalizado en la canción de *Midnight Rambler* de los Rolling Stones (1969), además de la película *El estrangulador de Boston* (Richard Fleischer, 1968).

Otro agresor que ejerció atracción y cuya vida también se llevó a la pantalla grande fue Carly Chessman, conocido también como *el bandido de la luz roja*. Tanto Brownmiller como Bourke (2009), mencionan que este sujeto aterrorizó a Los Ángeles durante 1948, atacando a parejas jóvenes en zonas solitarias; por sus delitos los condenaron a muerte. Aunque Chessman siempre se declaró inocente e, incluso, en varias de sus autobiografías, defendió con gran elocuencia que los agresores sexuales estaban emocionalmente hambrientos, e insistía en que la sociedad era la responsable de la creación de los agresores sexuales.

Cabe resaltar lo que Bourke (2009) señala al respecto:

Chessman vendió más de medio millón de ejemplares de su autobiografía *Cell 2455 Death Row* (1954) y el libro se tradujo en dieciocho idiomas. Escribió otros dos libros de memorias y una novela, y su vida quedó inmortalizada en un número escénico de Lenny Bruce, un largometraje de ficción de 1955 (titulado como su primer libro de memorias),

la película para la televisión *Kill Me If You Can* (1977), y una canción escrita por Ronnie Hawkins, titulada, *The Ballad of Cary Chessma* (p. 224).

Brownmiller considera que las leyendas de violación han ayudado a la mitificación de una gran cantidad de bandidos, donde el papel del anonimato y que raramente sufrieron consecuencias serias, contribuye a la fascinación que provoca en un sector de público masculino.

2.7. La mujer vengadora y nuevos agresores

Como ya se mencionó, la llegada de las narrativas de violación-venganza, las mujeres adquirieron una nueva dimensión como parte de su propia historia. Dejaron de ser entes dependientes, deseosos de mantener su pureza y castidad, para volverse sujetos de enunciación de su propia condición, e incluso, cuestionar la categoría de víctimas. La idea de la mujer como criatura que requería defensa había permeado desde las historias de Griffith hasta las más modernas epopeyas, en las cuales los cuerpos femeninos se transformaban en parte del botín de soldados o invasores.

De manera quizá involuntaria, esas películas, que se consideraban para público masculino, dotaron a los personajes femeninos de una nueva capacidad al interior de la diégesis: la posibilidad de reestablecerse y volver a tomar el control de sus vidas y sus cuerpos, pero ello sólo se lograba por medio de la subordinación del agresor.

En el momento en que la mujer vengadora lograba someter al victimario, no sólo lo desplazaba a él a una condición de vulnerabilidad, también ocupaba ella el sitio vacío dejado por el victimario.

Esa posibilidad del cuerpo y figura femeninos transmutaron al violador psicológicamente, pues no sólo pierde las cualidades que lo asocian con las *Epistemes A* o *B*, también dejan de ocupar un papel jerárquico para asomarse a ese estado de fragilidad y transformarse, finalmente en víctimas. Esos papeles desplazados se presentan de forma gráfica, visual y auditiva en el momento climático de la historia: la venganza.

2.8. Consideraciones finales del capítulo II

Como se pudo observar, existe una dependencia entre: violación-violador-víctima-vengador/vengadora. El agresor sexual tomará formas distintas según la manera en que la película conciba formal e ideológicamente la violación, y sobre todo, según qué personaje ejecute la venganza.

Por tanto, se puede comprender que la transformación del agresor es obligada por la víctima en dos dimensiones: a lo largo de las narrativas de violación-venganza, al complejizar su figura; en la diégesis de las películas, al momento de la venganza.

Capítulo 3

Desconocimiento, fragmentación y ocultamiento: estrategias formales sobre el cuerpo de los agresores sexuales en *I Spit On Your Grave* (1978)

3. ¿Por qué *I Spit On Your Grave*?

Aun con sus grandes carencias cinematográficas y errores derivados de su bajo presupuesto, *I Spit On Your Grave* es hasta la actualidad, una de las películas que continúa desatando debate, desencuentros y posturas contrastantes. Pero lo más importante: su polémica forma ha invitado a múltiples reflexiones igualmente controversiales. Esta película, de uno u otro modo, moviliza la reflexión sobre las problemáticas que plantea, aún si no era esa la intención del director.

No obstante, a pesar de las carencias ya mencionadas debido al estándar en el cual se inserta, y su vínculo con el género de explotación, la película muestra interesantes encuadres y secuencias para señalar el quiebre y transformación del personaje femenino a través de planos vacíos que, por medio de la ausencia, recalcan la injusticia y el dolor que siente el personaje. Ello permite, al mismo tiempo, un acercamiento a la configuración del cuerpo masculino en el ocultamiento, como canon de este tipo de películas, y referente de las características asociadas a ese “monstruo” oculto, no humano, que se construye al exterior de las diégesis cinematográficas.

A pesar de la violencia de sus imágenes o, mejor dicho, debido a ésta, ha sido descrita con palabras tan contrarias como: misógina o feminista. En este sentido, subrayo que la forma de aproximación a su análisis puede ser múltiple; al final, el objeto de estudio se construye con base en las intenciones de cada investigación, que, por supuesto, no están alejadas de la manera en cómo percibe y comprende el mundo la investigadora o investigador.

Es precisamente la condición violenta de sus imágenes —aunque siempre existe el riesgo de volverse espectáculo atenuante—, la que me permite articular mi reflexión. Lo primero que hace es invitar a preguntarme: ¿por qué mientras la violación es explícita, el violador se oculta? Y cómo funciona esta violencia en la segunda mitad de la película para cuestionar la forma inasible del violador, al tiempo que desplaza la violencia hacia su cuerpo.

El presente análisis, antes que explorar las motivaciones que Meir Zarchi podría tener para la construcción de su obra, pretende reflexionar sobre la configuración

del violador, los encuadres que lo transforman en monstruo, si es que ellos existen, y la manera en que el ocultamiento que éstos generan le otorga sus características principales, físicas y psicológicas a ese “monstruo”, que, al final, no deja de ser humano.

3.1. Consideraciones para el análisis

Para realizar el análisis de *I Spit On Your Grave* (1978), se toman como base las posturas elucidadas en la primera parte de este trabajo (Bordwell, Zavala, Zunzunegui). En este sentido, siguiendo a Bordwell (2003), en un primer momento se detectará la estructura organizativa de la película, a partir de reconocerla y segmentarla en unidades de contenido.

Posteriormente se describirán las técnicas empleadas de forma recurrente, con la intención de reconocer sus patrones; con lo anterior, se propondrán funciones de reconocimiento para los modelos presentados, ya en las epistemes A y B, pues es posible, por medio de esta película crear una catalogación general del personaje del violador y su configuración corporal que se aplique a otras películas, con la finalidad de entender la necesidad de continuar ocultando el cuerpo que lo identifica con la monstruosidad.

Por último, se examinará cómo la interacción específica entre los anteriores aspectos edifica el sistema formal propio de la película y cómo éstos, a su vez, construyen la corporalidad del agresor sexual. Se busca definir cómo los elementos crean entre sí su propio tejido textual, sin dejar de articular un tránsito del texto al contexto de la película.

Para analizar con mayor detenimiento la interacción entre los diferentes elementos del sistema formal, así como al agresor sexual y las diferentes dimensiones que adquiere su corporalidad en el filme, selecciono tres secuencias clave:

1. La primera aparición de los agresores en el filme.
2. La segunda violación al personaje de Jennifer.
3. La secuencia de venganza dirigida a Johnny.

Se eligieron estas secuencias porque permiten una mayor exposición de información sobre los agresores sexuales, tomando como base los dos momentos clave: la violación y venganza. Se considera relevante el análisis de la introducción de los agresores al filme, porque se establece las relaciones que tomarán a lo largo de toda la película. Por su parte, las secuencias de violación y venganza que se eligen son las de mayor duración, y las más sensacionalistas; cada una permite tender un puente con otros momentos del filme que posibilitan dilucidar cómo se materializa la corporalidad del agresor sexual tanto en el argumento como en la forma de la película.

3.2. *I Spit On Your Grave* (1978): aproximaciones contextuales y textuales

Elementos contextuales

David Bordwell (1997) afirma que:

debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado se lleva a cabo dentro de la historia (p.98).

Es importante tomar en cuenta algunos elementos contextuales de la producción que serán relevantes para el análisis. La película fue inicialmente conocida con el título de *Day of the Woman*, tuvo un lanzamiento limitado en Estados Unidos en 1977 bajo ese título, pero no recibió mucha atención. No obstante, cuando fue relanzada en 1978 con el título *I Spit On Your Grave*, la película adquirió popularidad sobre todo por las críticas que la vilipendiaron.

Con respecto al título, cabe mencionar que es evidente la referencia a la novela de venganza del escritor francés Boris Vian: *J'irai Cracher Sur Vos Tombes* publicada en 1946, la cual tiene una adaptación al cine bajo el mismo nombre, realizada por Michael Gast en 1959. Si bien la novela de Vian no apela al tema de la violación sexual, sí presenta otra problemática asociada con el poder, el abuso y la venganza que se desata como consecuencia, en este caso, de un acto racista.

Por otro lado, es sabido que la inquietud del director Meir Zarchi para realizar la película, surgió después de que se encontró con una joven víctima de violación desnuda y golpeada en las calles de Nueva York, de su intento por ayudarla, y su indignación por la indiferencia policial.

Como se mencionó en el capítulo anterior, *I Spit On Your Grave* (1978) pertenece al cine B de explotación, por lo que no me detendré en detallar los factores que implicaron su surgimiento. La mala reputación de este tipo de películas fue lo que les permitió trabajar temáticas e intensificar elementos que no eran posibles en otro tipo de producciones.

Se le considera la primera película en presentar a una mujer que venga su propia violación y mata con fuerte grado de violencia a los violadores. Este cambio fundamental en el tratamiento de la violación en el cine es comprendido en el terreno político y social en el que surge, pues E.U.A. comenzaba a entrar en la administración de Jimmy Carter, el movimiento LGBT se alzaba erigiendo la bandera multicolor que representaba el orgullo de su comunidad, justo el mismo año que lograra detenerse la iniciativa Gribbs, la cual tenía por objeto prohibir a los profesores homosexuales el trabajo en escuelas públicas. Al mismo tiempo, la actriz Jane Fonda recibía el Globo de Oro por su actuación como Lillian Hellman en la película *Julia* (Zinnemann, 1977), la cual se encargó de mostrar la vida de una mujer empoderada que combatió a los nazis. Sumado a los crecientes cambios y exigencias de las mujeres por derechos igualitarios, fue ese momento histórico el que le permitió a Zarchi volcar en una obra cinematográfica que continúa vigente hasta el día de hoy, su indignación frente a un hecho considerado común.

Otro aspecto por señalar es la importancia que *I Spit On Your Grave* (1978), ha tomado en la conformación de algunas convenciones para las películas de violación-venganza. A partir de la composición creada por Zarchi dentro del contexto mencionado, surgieron características que más tarde serían replicadas en este tipo de películas, independientemente de la época o el momento histórico en el que surgieran. Dentro de las principales propiedades retomadas por otros directores se encuentran:

- La estructura dividida en dos momentos: violación-venganza (con un breve interludio para la recuperación del personaje femenino), los cuales permiten dar nombre y agrupar las películas en una categoría.

- Se evidencia la ausencia de elementos policiales.
- Uso de categorías dicotómicas (ciudad-campo, femenino-masculino) para desarrollar a sus personajes.
- La venganza es proporcional a la violencia y el daño que fue causado durante la violación.
- La castración como venganza para uno o varios agresores.
- El personaje femenino emplea la seducción como un recurso durante la venganza.
- Empleo del recurso de la ruptura de la *cuarta pared* por el personaje femenino.
- Secuencias en la ducha y frente a espejos del personaje femenino.
- Características físicas del personaje femenino (delgada, bonita, joven, blanca, clase media alta).

Aunque algunas de estas convenciones se modificarán durante la primera década del siglo XXI, sobre todo el uso de la seducción por parte del personaje femenino, existen otras que permanecieron vigentes, en cuanto a la estructura general del filme y la transformación que sufre el violador obligado por la protagonista.

Por otro lado, de entre las impresiones que generó la película al momento de su estreno, una de las más conocidas es la opinión del crítico Roger Ebert, quien la describió como “una vil bolsa de basura” (Ebert, 1980)⁴¹, lo cual contribuyó a posicionar a la película como un producto rentable, independientemente de las críticas, y más tarde como una cinta de culto dentro del género serie B. Incluso, el director Meir Zarchi, ha dicho que Ebert fue su mayor publicista.

Entre otras controversias, *I Spit On Your Grave* (1978) recibió un gran rechazo tanto por la temática, como por la violencia gráfica con la que exponía las secuencias de violación y de la venganza posterior. Fue censurada en muchos países, e incluso forma parte de la lista de *Video Nasties*⁴². Según Shelly O’Brien (2015), aún hace algunos años el DVD de la película no podía ser adquirido en su versión sin cortes en Reino Unido.

⁴¹ Se puede consultar la crítica completa en: <https://www.rogerebert.com/reviews/i-spit-on-your-grave-1980>

⁴² Se refiere a una lista de películas que fueron prohibidas por el gobierno británico a principios de la década de los ochenta.

No obstante, como se mencionó en el capítulo anterior, durante la década de 1990, académicas feministas y estudiosas del cine como Carol Clover (1992), revalorizaron la película dándole una interpretación muy diferente a la expuesta por Ebert una década atrás.

En 2010 el director Steve R. Monroe realizó un *remake* de este clásico de Zarchi. No obstante, agregó algunos elementos que han causado posiciones encontradas en los trabajos que analizan dicha película. Noah Berlatsky (2016) opina que el *remake* pierde las implicaciones políticas de la versión original; sobre todo, crítica que se agregó a un violador más, y que se rompa el énfasis en la dinámica grupal de los agresores durante la violación, así como añadir una motivación personal para la agresión en uno de los personajes.

Por otro lado, O'Brien (2015), considera que el *remake* permite replantear la problemática que esbozaba la película original, y subraya el acierto de Monroe al otorgar una videocámara a uno de los agresores y presentar algunas secuencias de la violación a través de esa segunda pantalla. Para O'Brien, este recurso permite plantear dos inquietudes: por un lado, las ansiedades y cuestionamientos éticos asociadas al uso del video como un medio para potenciar la explotación sexual y, por otro, funciona como un intermediario para cuestionar la mirada del espectador.

Sin embargo, autoras como Alexandra Heller-Nicholas (2011) y Clarie Henry (2014), coinciden en que a pesar de que el *remake* contó con más recursos financieros en su producción, y añade muchas referencias intertextuales con otras películas de violación-venganza, su alcance es mucho menor que la película original. Además, esa versión suprime el uso de la seducción por parte del personaje femenino antes de ejecutar la venganza, otorga menos tiempo en pantalla a la violación, y pone mayor énfasis en el sensacionalismo de la venganza y el sufrimiento corporal de los violadores.

Posterior al *remake*, se realizaron dos *reboots*, el primero en 2013 dirigido nuevamente por Steve R. Monroe, bajo el nombre de *I Spit On Your Grave 2*, y en 2015, se realizó una tercera producción a cargo de R.D. Braunstein a la que se titula *I Spit On Your Grave III: vengeance is Mine*. Sin embargo, ambas producciones distan mucho en argumento y forma de la primera película hecha por Zarchi.

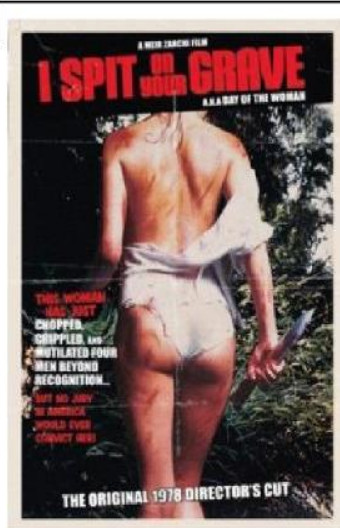
Asimismo, Clarie Henry (2014), considera que estas últimas tres producciones se hibridan con el género de *Torture Porn*⁴³, por lo tanto, la violencia y degradación del cuerpo se muestra de forma más gráfica. Para la autora antes mencionada, las estilizaciones de la violencia responden a los acontecimientos posteriores al 11 de septiembre en Estados Unidos, y sobre todo a las torturas realizadas con los detenidos en las prisiones de Guantánamo.

Por último, en 2019, el director Meir Zarchi, realizó una secuela que se desprende directamente de la historia original. La película se desarrolla 40 años después de la violación de Jennifer Hills, pero relata la venganza por parte de los familiares de los cuatro agresores contra ella y su hija (producto de la violación). La protagonista en esta versión de la historia ya no es Jennifer, sino su hija. Si bien, la película mantiene las convenciones que sentó la primera, y constantemente hace alusiones al relato original, no fue reconocida y recibió muchas críticas negativas.

Se presenta una infografía con las portadas de las películas antes citadas para tener un referente visual de lo dicho, (ver Figura 7).

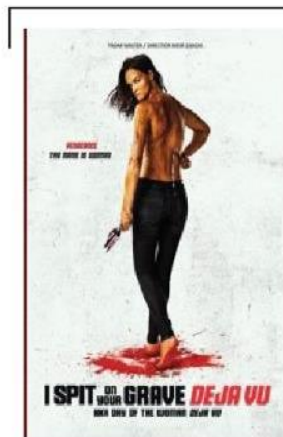
⁴³ Se considera un subgénero del terror bastante nuevo cercano al cine de explotación. Se distingue por la abundancia de escenas de violencia física y psicológica dentro del encuadre sin recurrir a sustituciones simbólicas.

PORTADAS



ORIGINAL

(Meir Zarchi, 1978)



SECUELA

(Meir Zarchi, 2019)



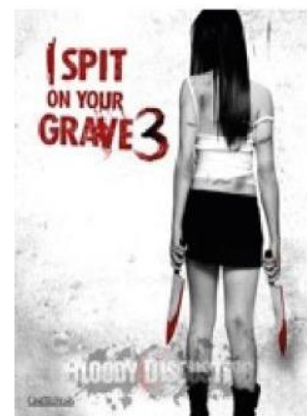
REMAKE

(Steven. R. Monroe, 2010)

REBOOTS



(Steven. R. Monroe, 2013)



(R.D. Braunstein, 2015)

Figura 8. Materiales publicitarios de las películas *I Spit On Your Grave*. Elaboración propia

3.2.1. Elementos textuales

Argumento

I Spit On Your Grave (1978), cuenta la historia de la escritora neoyorkina Jennifer Hills, que se dirige a pasar un verano en el campo con el fin de escribir su primera novela. Al llegar al lugar, conoce a cuatro lugareños que posteriormente la violan e intentan matarla sin lograrlo. Ella se recupera de los daños causados por la violación y posteriormente, decide tomar venganza contra los agresores. Uno a uno los seduce y mata. La película finaliza cuando ella logra matar a todos los agresores.

Su argumento es contado en 100 minutos, divididos en tres actos: momento de violación, un breve interludio para la recuperación del personaje femenino, y el momento de venganza. Esta diferenciación será importante para la segmentación posterior.

Asimismo, de acuerdo con la clasificación por tipo de venganza expuesta en el capítulo dos de esta investigación, la película presenta una venganza de primer grado y directa.

Descripción secuencial

BLOQUE	N° DE SECUENCIA	ESCENAS/ACCIONES	INICIA	DURACIÓN	N° DE PLANOS	ENLACE	ESPACIO
DÍA UNO	1 Presentación	Apertura Jennifer emprende un viaje	00:00:01	00:10:34	6	Directo	Nueva York
		Jennifer Hills carga gasolina y conoce a tres hombres			10	Directo	Gasolinera
		Jennifer llega a la cabaña (encuentra una pistola)			15	Directo	Cabaña
		Jennifer ordena comestibles (conoce a Matthew)			40	Directo	Cabaña
		Los hombres se reúnen			1	Directo	Gasolinera
	2 Pesca	Los cuatro hombres se reúnen para pescar.	00:10:37	00:03:31	35	Directo	Bosque/ noche
DÍA DOS	3 Acoso	Jennifer pasea en el lago	00:13:38	00:06:76	7	Directo	Lago
		Jennifer escribe en la hamaca *Primer acoso			16	Directo	Orilla del lago
		Jennifer escribe en su habitación *Segundo acoso			14	Directo	Cabaña
			total: 37				
DÍA TRES VIOLACIÓN	4 Primer ataque directo	Pesca de Jennifer por parte de Andy y Stanley	00:20:15	00:03:35	11	Directo	Lago
		Persecución de Jennifer por el bosque			15	Directo	Bosque
	5 Primera violación	Violación por parte de Johnny	00:23:51	00:06:07	63	Directo	Bosque
		Confusión de Matthew			10	Directo	Bosque
	6 Jennifer camina por el bosque	Escape de Jennifer por el bosque	00:29:19	00:00:23	6	Directo	Bosque
	7 Segunda violación	Segundo acecho y violación	00:29:42	6.15min Total de duración 8.58 min.	68	Directo	Bosque
		Jennifer adolece sobre una roca. Agresores salen de cuadro.			3	Directo	Bosque
Agresores se van y arrojan sus pertenencias al lago.		7 Total: 78			Directo	Lago	

1ER. ACTO

	8 Violaciones en cabaña	Jennifer llega a la cabaña	00:38:02	00:08:45	3	Directo	Cabaña
		Segundo acecho y agresión física (aparición de agresores poco a poco)			26	Directo	Cabaña
		Tercera violación (Matthew)			38	Directo	Cabaña
		Burla de su escrito			19	Directo	Cabaña
		Cuarta violación (Stanley)			18	Directo	Cabaña
	9 Intento de asesinato	Johnny coacciona a Matthew para asesinar a Jennifer, pero éste no consigue hacerlo y los engaña.	00:46:48	00:06:19	14	Directo	Fuera y dentro de la cabaña
ELIPSIS DE DOS SEMANAS	10 Recuperación de Jennifer	Jennifer se cura las heridas y pega su escrito	00:52:31	00:04:09	19	Directo	Cabaña/ bosque
	11 Primera ruptura entre los agresores.	Los agresores platican en un restaurante. Se dan cuenta de que Jennifer no está muerta Golpean a Matthew	00:56:40	00:07:00	32	Directo	Restaurante/ Lago/ gasolinera
	12 Jennifer planea su venganza	Jennifer asiste a la iglesia para pedir perdón y comienza a acechar a los agresores.	01:03:22	00:04:10	14	Directo	Iglesia Cabaña Auto
DÍA UNO DE VENGANZA	13 Tienda	Piden que Matthew lleve un pedido a la cabaña de Jennifer, asustado toma un cuchillo de la tienda para asesinarla.	1:07:32	00:03:06	15	Directo	Tienda de comestibles
	14 Venganza y asesinato contra Matthew	Jennifer seduce y asesina a Matthew. Lo lincha en un árbol y después tira su cuerpo al lago.	1:10:38	00:07:07	77	Directo	Orilla del lago
DÍA DOS DE VENGANZA	15 Venganza contra Johnny	Jennifer va a buscar a Johnny a la estación de gasolina y lo seduce.	01:17:49	00:13:02	8	Directo	Estación de gasolina
		Amenaza con la pistola. Justificación de Johnny			36	Directo	Bosque
		Castración de Johnny			19	Directo	Cabaña (baño/sala)

2DO. ACTO

3ER. ACTO

					Total: 63		
TERCER DÍA DE VENGANZA	16 Venganza contra Andy y Stanley	Esposa e hijos de Johnny	0:1:30:49	00:10:06	6	Directo	Estación de gasolina
		Venganza y asesinato de Andy y Stanley			94	Directo	Lago
		Secuencia de créditos			1	Directo	Lago

Fuente: elaboración propia con base en el análisis de *I Spit On Your Grave* (1978)

Es preciso destacar que la distribución temporal de los actos de análisis no coincide con la distribución de los actos dramáticos, como se aprecia en la *Tabla 2. Contraste entre los actos dramáticos y los actos de análisis*. De esa manera es posible comprender que no necesariamente la estructura clásica en tres actos, empleada de forma común para el análisis de las películas, es la que funciona en el caso de las narrativas de violación-venganza, pues si bien cuentan con esa división dramática, la transformación del personaje se puede englobar con mayor precisión en un previo-durante-después de la violación, dejando el resto de los elementos clásicos sólo como soporte y contexto de la configuración del agresor sexual.

Tabla 2. Contraste entre los actos dramáticos y los actos de análisis.			
División dramática	Duración diegética	División analítica	Duración diegética
Primer acto			
Presentación de personajes	de 2 días	Violación	Tres días
Exposición de la problemática			
Segundo acto			
Conflicto	1 día (momento de la violación).	Interludio	Dos semanas (momento posterior a la violación).
Tercer acto			
Desenlace	1 semanas (interludio) 2 días (venganza)	Venganza	Tres días

Fuente: elaboración propia basada en la estructura de *I Spit On Your Grave* (1978) y la división aristotélica en tres actos

Pese a que el momento de la violación es el fenómeno de menor duración diegética, se le otorga mayor tiempo en pantalla. Así, tenemos que el acto previo a la violación tendrá una duración de dos días, será el tercer día donde se presenten hechos. El acto de recuperación y transformación del personaje femenino está dado por una elipsis temporal de dos semanas, que se aprecian en quince minutos de duración del filme. El acto de venganza se muestra con una duración de tres días, cada día corresponde a la muerte de una categoría de agresor (ver figura 9).



Figura 9. Equivalencias entre el acto de violación y el de venganza.

Como puede observarse con el esquema, la película establece una equivalencia entre el acto de violación y el de venganza, tanto en el tiempo de la diégesis, como en la duración en pantalla. El interludio para la recuperación de Jennifer es el momento más largo en el tiempo de la diégesis, pero el más corto en la duración en pantalla. Estas equivalencias permiten reconocer cómo tanto el subtexto como la premisa de la película le dan forma.

La narración sucede de forma lineal. Sin embargo, hay una prolepsis que funciona como una intriga de predestinación, demarcada en el momento en que Jennifer encuentra una pistola en su cabaña. Cabe anticipar que esa arma no es empleada para matar a los agresores, pero sí anticipa la venganza. Por otro lado, la elipsis temporal de dos semanas funciona para la recuperación de Jennifer, y la descomposición de la complicidad masculina.

3.3. Agresores sexuales en *I Spit On Your Grave* (1978)

La premisa con la que me aproximo al análisis de los agresores en esta película es la siguiente: de acuerdo con las reflexiones elaboradas en el capítulo uno, considero que los agresores en *I Spit On Your Grave* (1978), aluden de forma individual a las figuras propuestas en la *episteme A* y, de forma colectiva, a las figuras de la *episteme B*. Propongo localizar a los agresores en tres categorías, pues, si bien los personajes son cuatro, dos de ellos presentan características semejantes que los posicionan como parte de una misma categoría (ver Figura 10. *Episteme A*)

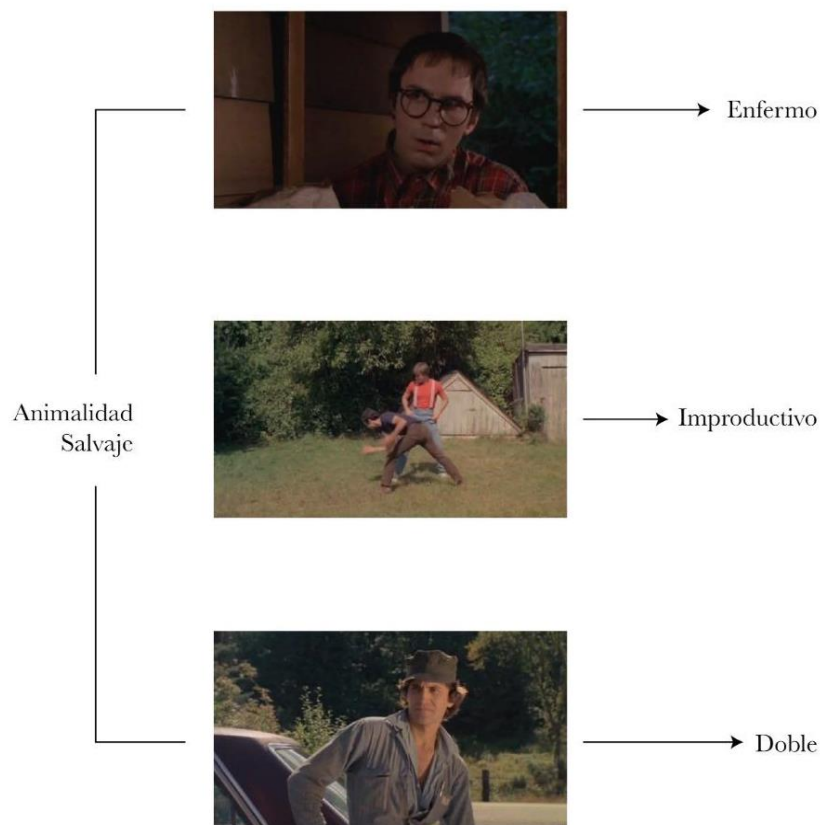


Figura 10. Episteme A. Fuente: elaboración propia con base en el *Capítulo 1. Cuerpos, monstruos y epistemes: dos posturas para comprender al agresor sexual*

Las epistemes *A* y *B* se superponen y relacionan para construir formalmente a los agresores sexuales tanto en su dimensión textual como subtextual. Aunque cada episteme establece rupturas entre sí, al momento de construir la corporalidad del agresor se genera un *pastiche*⁴⁴ de creencias que evocan nociones sobre las diversas figuras, creando con ello un conjunto referencial de convenciones (Bordwell, 2003) que se pueden rastrear, tanto en los encuadres que los presentan, como en los espacios que se transforman en un reflejo del agresor. De esta manera, las interpretaciones diferenciadas y visualizadas sobre el agresor sexual están vinculadas con sus usos y construcciones pasadas.

3.3.1. Primera aparición de los agresores

Como se pudo observar en la descripción secuencial que se presentó páginas atrás, los agresores sexuales aparecen en el filme de forma separada. Por medio de estas secuencias analizaré las diferencias y similitudes que permiten dilucidar las relaciones jerárquicas que se establecen entre éstos, así como la manera en que se les describe formal e ideológicamente.

Las secuencias permiten reconocer cómo se vinculan los agresores a lo largo de toda la película en dos direcciones: entre ellos, y con relación a Jennifer, por medio de su configuración diegética, que toma en cuenta la ropa que portan, la configuración de sus cuerpos, su rol dentro de la sociedad en la que se mueven, pero también, el encuadre en el que se muestran.

De esa manera, se retoman los postulados de Bordwell (2003) quien refiere a la forma y el contenido como inseparables. Asimismo, como indica Zavala (2010), se precisa tener en cuenta no sólo a la imagen, sino al sonido, montaje, puesta en escena y narración, para determinar los componentes que dan forma a un personaje en la historia.

⁴⁴ El término *Pastiche* se emplea para referirse a la mezcla de ideas diversas entre sí y sin ningún orden particular.

3.3.2. Secuencia 1. Aparición de tres agresores ⁴⁵

Agresores vinculados con el bosque y el salvajismo

La secuencia inicia con un gran plano general de establecimiento, que permiten ubicar espacial y temporalmente al espectador que sigue el viaje de Jennifer desde Nueva York. De este modo, se presenta el lugar genérico (el campo) donde ocurrirá la violación y a tres de los agresores (ver Fig.11). A su vez, la imagen, la puesta en escena y su repetición compositiva en los subsecuentes planos admite establecer un uso retórico de ésta al crear un símil entre los agresores y el escenario, en este caso: el bosque. Se visualiza el contraste ciudad-campo, composición binaria ya establecida por Tiburcio Moreno (2019) como una vía para establecer la peligrosidad que subyace en ese contexto poco civilizado: el campo, que es el hábitat de los agresores y se contrapone al espacio originario de la víctima.

En este punto, resulta curioso el hecho de que la paleta de color inicial vaya de los grises, asociados mayormente en la psicología de los colores a la estabilidad o neutralidad, para cambiar a colores vivos como el verde, siempre referencia a la naturaleza. Sin embargo, la naturaleza que crea Zarchi en su trabajo no se refiere a un estado de sosiego, en cambio, trata de crear, por medio de los encuadres, una referencia al espacio inhóspito, sinónimo de peligrosidad que, como se verá más adelante, y pese a emplear encuadres abiertos para mostrarnos la totalidad de la escena, se vuelve sofocante debido a los árboles que encierran a la protagonista, dejándole pocas vías de escape frente a los agresores que dominan el terreno. Tanto la paleta de color en verdes de distintas tonalidades, como los espacios naturales abiertos estarán continuamente detrás de ellos. Tal observación resulta más evidente si se aísla el cuerpo de la composición del plano con el que se presentan (ver Fig.12).

⁴⁵ Ver Anexo descriptivo, *Secuencia. Primera aparición de los agresores*, contenido en la página 201.



Figura 11. Presentación de los agresores y del bosque. Se puede observar que ambos elementos se encuentran a la izquierda del cuadro. El lado siniestro es usualmente asociado con lo maligno.



Este símil sugiere al menos dos posibles significados implícitos: enfatiza la dicotomía ciudad-campo entre ellos y el personaje de Jennifer Hills; y alude a una construcción extratextual que asocia a los agresores sexuales con una adjetivación de animalidad o salvajismo. Esa construcción se vincula con una idea estereotipada sobre el deseo y ejercicio de una sexualidad masculina inscrita bajo la influencia de “instintos” supuestamente incontrolables. Son innumerables las veces en que esa idea se ha desarrollado en imágenes en los más diversos soportes, por ejemplo, en la pintura, desde Cabanel a Delacroix, ya sea un fauno o un tigre el que rapta y ataca a una mujer;

el bosque y el supuesto salvajismo de la sexualidad masculina usualmente se presenta como el preludio a una violación (ver Fig.13). Dicha situación recuerda a *la figura uno de la episteme A*, en la cual el agresor sexual es asociado con la idea de animalidad y salvajismo.

a)



b)



Figura 13. Ejemplos de pinturas donde se construye una asociación del bosque y una sexualidad masculina salvaje como preludio a una violación. a) A.Cabanel: *Ninfa raptada por un fauno* (1860, Lille, Musée Des Beaux-Arts). b) E. Delacroix: *Mujer india atacada por un tigre* (1856, Stuttgart, Neue Staatsgalerie).

3.3.3. La construcción de la jerarquía

Paralelamente, el vestuario de los agresores proporciona información sobre su actividad laboral y algunas características de personalidad. Johnny viste con un overol industrial y boina, (ver Figura 11 columna 1-1), lo cual sugiere que trabaja en una estación de gasolina. Por información que se proporciona más adelante en la película, se sabe que él es dueño de la estación; además, está casado, tiene un par de hijos y es un exmarine.

Andy usa una camisa roja y un pantalón con tirantes; Stanley viste con un pantalón café y una camisa azul, (ver figura 13 columna 1-2). El vestuario de estos dos agresores parece no proporcionar mucha información, sin embargo, conforme la acción avanza, es posible corroborar que en realidad el vestuario comunica; pues, si no requiere especificidad, es debido a que los propios personajes carecen de ella. En el momento que éstos se presentan en la película, juegan a arrojar un puñal al pasto, de modo que estropear la ropa o lucir aliñados no es una preocupación. Esas acciones, que en un primer momento pueden parecer poco trascendentes, resultan significativas ya que más adelante se sabrá que ambos son desempleados. A su vez, esto último se articula con la idea del agresor sexual como sujeto improductivo que se desarrolló en la *figura tres de la episteme A*.

El vestuario, además de apoyar al sistema narrativo de la película, señala diferencias entre los agresores. El único agresor que no cambia su vestimenta durante toda la película es Johnny; Andy y Stanley mantienen ligeras variaciones, siendo la más evidente cuando aparecen sin playera durante los actos de violación dirigidos a Jennifer y el momento de venganza, pero su escasa preocupación por lucir aseados se mantiene invariable; el cuarto agresor, Mathew —del que hablaré más adelante—, es en el que se enfatiza el cambio de este elemento (ver Fig. 14).







Primera aparición en la película	Momento de violación	Momento de venganza
<p>1</p> 		
<p>2</p> 		
<p>3</p> 		

Figura 14. Comparativa sobre el vestuario de los agresores. 1) Johnny; 2) Andy y Stanley, y 3) Matthew. Elaboración propia

Estas diferencias no sólo brindan información sobre los personajes, sino que también determinan un lugar dentro de la jerarquía que se crea entre ellos. La inmutabilidad de Johnny, el hecho de que siempre guarda cierta distancia con respecto a los otros, así como la centralidad que mantiene en la composición de los planos individuales, y colectivos, hace posible determinar que él es el líder del grupo (ver Fig. 15).

Otros elementos menos visuales confirman su posición, pues no sólo es él quien inicia las conversaciones tanto en la secuencia de la pesca como al planear el asesinato de Jennifer o al indagar sobre su paradero más tarde; también es el primero en acceder a la víctima y marcar los límites y espacios para concretar la agresión. Mientras él toma las riendas Stanley y Andy se mantienen alejados y Matthew se posiciona todavía más lejos de ese punto central que representa la figura de Johnny en el encuadre, como alusión a su posición de macho alfa dentro de la manada. Con ello, se vuelve a la metáfora de la animalidad y el salvajismo como características propias del violador, referencia configurada de manera externa a la diégesis, pero patente en ella.



Figura 15. Construcción de la jerarquía del personaje de Johnny

Andy y Stanley, son los ejecutores de las órdenes de Johnny, ellos llevan a cabo los primeros ataques directos al personaje de Jennifer. Pero esos ataques están exentos del contacto, la amedrentaran y acorralan, pero no se atreven a rebasar el límite de su posición secundaria, que queda plasmada, como ya mencioné, en la composición, donde se mantienen alejados del punto focal del encuadre. De esa manera, vemos cómo son ellos quienes la cazan, llamándola “salvaje” de manera burlona cuando ella trata de defenderse, pero también se detienen y alejan una vez que Johnny hace su acto

de aparición dentro del espacio encuadrado por la cámara, como se puede observar en la captura de pantalla siguiente:



Fuente: captura de pantalla de *I Spit on Your Grave* (1978) 00:23:56

Incluso la actitud de los perseguidores muta al enfrentarse al líder. Sus risas cesan y se mantienen al margen mientras Johnny le arranca el traje de baño a Jennifer. Ellos son encuadrados en plano objetivo medio de frente, con la mirada dirigida a la víctima, ahora a disposición de Johnny; a éste se le encuadra en plano subjetivo, desde la perspectiva de Jennifer y en contra picada para hacer crecer su figura, no sólo con respecto a ella, sino incluso, con referencia a sus subordinados. A esa docilidad de los agresores le sigue la subordinación, ya que son capaces de contener la característica del “instinto incontrolable” y someterse a las órdenes del otro, que les manda sujetar a la chica para ejecutar el acto de violación. Andy y Stanley, tal como el público, se transforman en espectadores.

Por otra parte, estos dos personajes están asociados con el bote, el lugar en donde realizan sus apariciones importantes, pues lo usan como arma en contra de la protagonista y, al mismo tiempo como herramienta de diversión, lo cual continúa contribuyendo a su configuración dentro del conjunto referencial enunciado por

Bordwell (2003); pues el hecho de mantenerse siempre en el bote confirma su escasez de labor y la haraganería que los caracteriza (ver Fig.16).



Figura 16. Asociación de Andy y Stanley con el bote.

Por su parte, desde el inicio, Matthew aparece separado del grupo, situación que posteriormente se señala con el uso del fuera de campo. En los momentos donde

aparece a cuadro, consecutivamente se le presenta escondido entre arbustos, o algún otro elemento del escenario (ver Fig. 17). Lo anterior enfatiza la ambigüedad de su pertenencia al grupo de agresores; este miembro es el que constantemente debe “probar” que puede ser parte del grupo.

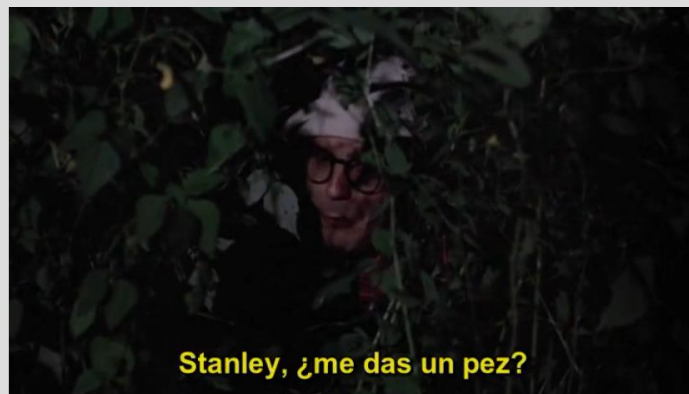


Figura 17. Matthew en fuera de campo (primer fotograma), escondido tras arbustos (segundo y tercer fotograma)

Es posible constatar que la película crea los roles y contraposiciones de los personajes no sólo con la vestimenta, los efectos de sonido o los espacios diegéticos, sino también, mediante la separación de los personajes dentro de la composición. Desde la primera aparición de Johnny, Andy y Stanley, se establece una distancia con relación a Jennifer. Tal situación revela que el encuentro con éstos es meramente circunstancial, fugaz y en los marcos de la cotidianidad. Esto se evidencia con los diálogos que sostienen Johnny y Jennifer, los cuales se mantienen dentro de un respetuoso intercambio comercial. Por otro lado, Andy y Stanley no interactúan con ella ni con miradas ni con palabras.

Lo anterior permite preguntar: ¿cuáles son los motivos para la violación? Resulta pertinente hacer una acotación después de formular dicho cuestionamiento, si bien, no hay ningún motivo justificable para violentar sexualmente a alguien, la pregunta se dirige a la textualidad de la película: ¿qué dice la película sobre los supuestos motivos o razones que estos personajes tienen para llevar a cabo la violación? sobre todo, ¿en qué momento se revelan? Volveré como estas preguntas más adelante.

3.3.4. Secuencia. Primera aparición de Matthew

Con esta secuencia concluye la presentación de los agresores; en ella se anuncia la separación de Matthew del resto de sus compañeros. Él se presenta en el filme vestido con camisa a cuadros, pantalón de mezclilla, usa anteojos y maneja una bicicleta. Trabaja como repartidor en una tienda de comestibles, de este modo conoce a Jennifer. Su aparición se hace en el segundo escenario donde ocurrirán las violaciones: la cabaña de la protagonista.

Durante el encuentro, se enfatiza la interacción amistosa que se efectúa entre Jennifer y Matthew e, incluso, se percibe la actitud condescendiente de la chica al responder cada una de las preguntas de su interlocutor con tono dócil, ofrecerle una propina superior a las que se otorgan en el pueblo o regalarle una manzana sin dejar de sonreír frente al extraño que le pide su amistad. Este momento resulta trascendente, pues en ese punto es ella quien se encuentra en control de la situación frente a un personaje que la sorprende por su entusiasmo y aparente candidez.

El diálogo entre ellos es presentado en un habitual plano contra plano, como alusión, nuevamente, a esa dicotomía entre lo femenino-masculino, pero al mismo tiempo entre la ciudad-campo e inteligencia-ineptitud. En dicho diálogo se proporciona información relevante sobre las características de ambos personajes, las de Jennifer serán abordadas más adelante. Con respecto al personaje masculino, se presenta con rasgos infantilizados denotados por el tono de su voz, y el lenguaje que utiliza, lo que sugiere en el personaje algún tipo de retraso cognitivo; este último rasgo se enfatiza aún más con su nombre completo: Matthew Lucas. Lo anterior hace alusión a *la figura dos de la episteme A*, en la cual, la locura y la enfermedad son aspectos con los que se ha descrito al agresor sexual.

A diferencia de la primera secuencia, en ésta los planos con los que se presenta al agresor, en su mayoría son planos cercanos⁴⁶. Esto abona para construir la idea de proximidad de este agresor con Jennifer. El escenario (el interior de la cabaña), el contenido de los diálogos, y el tamaño de los planos, van a sugerir un atisbo de cercanía amistosa muy distinta a la interacción que se dio con los primeros agresores. Sin embargo, el mismo juego de plano contraplano deja ver ya una parte oculta en él; a lo largo de la conversación, mientras habla, a Jennifer se le presenta siempre de frente en plano medio corto, el encuadre de Matthew al hablar varía del plano medio corto al plano medio en tres cuartos o de espaldas, lo cual podría sugerir, sin llegar a la sobreinterpretación, esa parte oculta asociada al agresor, como se aprecia en las siguientes capturas de pantalla.

⁴⁶ Ver Anexo descriptivo, *Secuencia. Primera aparición de los agresores*, contenido en la página 201.



Fuente: capturas de pantalla | Spit On Your Grave (1978) 00:08:05-00:08:41

Esa relativa cercanía, además de las características del propio personaje, proponen una explicación del por qué para este agresor la violación representa un conflicto moral, ya que éste es el único que muestra un rechazo inicial y una duda constante ante el crimen. Esta razón es otro motivo por el cual está separado del grupo y permanece escondido de forma constante, como se mostró en la Figura 17.

Antes se mencionó que Matthew es el agresor en el que más se enfatizan los cambios de vestimenta, eso lo coloca más cerca del personaje de Jennifer, quien al igual que Matthew, también modifica constantemente su vestuario. Esa proximidad con el personaje femenino marca la debilidad del personaje con relación a sus pares masculinos. Como ya se ha mencionado, en la conceptualización de “lo masculino” en contraposición a “lo femenino”, se entiende que el hombre, contrario al estereotipo de la mujer, es desatendido de su propio cuidado personal, tal como Johnny, Andy y Stanley.

Por lo tanto, al atribuirle a Matthew características asociadas al sexo femenino, como la higiene, se construye un personaje mucho más endeble que el resto de los participantes en la vejación. Estos elementos discretos son los que dan forma a los agresores dentro de la película y terminan por asociarlos con las epistemes mencionadas. Sin embargo, lejos de mostrarlos como sujetos salvajes en la totalidad del

metraje; existe un punto de quiebre en el que vemos a esos agresores ya no como “monstruos”, “animales” o “salvajes”; sino simplemente como hombres promedio dentro de una comunidad de pares.

3.3.5. Construcción de los agresores en oposición a Jennifer

Un elemento fundamental en la construcción de los agresores sexuales es el personaje de Jennifer. Ellos se construyen en oposición a ella. Sus relaciones estarán marcadas en una clásica oposición conceptual: ciudad/campo, femenino/masculino, inmutabilidad/transformación, visible/invisible, etc. No obstante, los agresores se vinculan a partir del cuerpo del personaje femenino.

Jennifer se presenta como una joven escritora que llega de Nueva York para dedicar el verano a la escritura de su primera novela. Ella es una ciudadina que trabaja como redactora de cuentos cortos para una revista dirigida al público femenino, su posicionamiento financiero es superior al de los agresores, aspecto que se evidencia en su vestimenta, el auto que posee, las propinas que otorga y que puede permitirse dedicar un verano para escribir.

Al mismo tiempo, esa construcción se nos muestra en contraposición con el personaje de Matthew, pero de manera paradójica, en un acercamiento íntimo y cordial que ya fue expuesto en páginas anteriores. El agresor, antes de transformarse en tal revela su propia personalidad al mismo tiempo que descubre la de Jennifer, ello deja de lado la idea del “agresor desconocido” el monstruo perteneciente a las profundidades de un abismo insondable, máscara con la cual se pretende, tanto desde la psiquiatría como desde el aspecto legal, deslindar al hombre de su responsabilidad como agresor. Ello lo diferencia de Johnny, en cuya vida el espectador se adentra sólo después de la agresión, o de Stanley y Andy, de quienes nunca se muestra información concreta fuera de su estatus dentro del grupo de violadores, Matthew se descubre desde los primeros minutos de la película al interactuar con la protagonista y ayudar con ello a que se caractericen ambos personajes.

La película sugiere que es una mujer independiente, soltera, sin hijos, con la facilidad y libertad para viajar sola. Posee una escolarización claramente superior a la de

los agresores. La escritura es un elemento que subraya la libertad del personaje y su posibilidad para crear mundos, es un aspecto esencial en su constitución y en la narrativa general.

En cuanto a sus características físicas, es joven, delgada, blanca, bonita, de cabellera larga. Por otro lado, aunque nunca se le muestra bebiendo, los agresores encuentran botellas de licor en su cabaña, lo que de forma no explícita indica que bebe, y la única vez que se le muestra fumando es posterior a la violación. Resulta importante señalarlo, porque han sido prácticas usualmente asociadas con personajes masculinos y con el clásico estereotipo de la *femme fatale*.

Una característica aún más desafiante de este personaje es su libertad sexual, la cual se hace más explícita cuando los agresores leen su escrito en voz alta y hacen énfasis en dos oraciones: “los hombres que le hicieron el amor” y “no querer ser tocada”. Además, se muestra cómoda vistiendo ropa ligera. Cabe recalcar que antes de la venganza, en ningún momento la película sugiere que ella tenga un comportamiento “provocativo”; se volverá sobre este argumento más adelante, sin embargo, es posible anticipar que la película cuestiona tácitamente los argumentos más aludidos cuando se trata de responsabilizar a una mujer por la violación de la que es víctima.

Por tanto, puede conjeturarse que el ataque a Jennifer se da por todas las “amenazas” implícitas que ella representa para ellos. Lo que remite a la figura uno de la *episteme B*, para la cual la violación se emplea como un mecanismo de castigo o disciplina contra una mujer que sale de la norma.

Además, el atuendo de Jennifer es el que sufre variaciones significativas a lo largo de la película, sobre todo con relación al color. En un inicio la ropa que usa es predominantemente roja; posterior a la violación su color se transforma a negro, y para la venganza, utiliza preponderantemente colores fríos: azules, grises y verdes (ver Figura 18). El color rojo y su desplazamiento en la película será un elemento significativo al momento de analizar la venganza. Por ahora, lo que interesa señalar es que este cambio indica transformaciones en el personaje, que hacen evidente su duelo y recuperación; pero, sobre todo, señalan su capacidad de cambio en oposición a la inmovilidad de los agresores.



Figura 18. Variaciones de color en el vestuario de Jennifer. Predominan los rojos antes de la violación, el negro posterior a ella, y los colores verdes y grises durante la venganza.

3.3.6. Los agresores en solitario

Existen tres momentos en la película donde los agresores interactúan entre sí, sin que Jennifer esté presente. Los diálogos que sostienen son relevantes porque ofrecen un panorama amplio sobre la manera en que se conciben a ellos mismos con relación a las mujeres. Por ejemplo, en la secuencia de la pesca (ver descripción secuencial), los agresores mantienen una discusión que gira sobre tres ejes principales:

- 1) Una relación escatológica en la que vinculan a las mujeres con el estiércol, argumento importante porque en la última secuencia de violación Stanley le dice a Jennifer: ¡Eres una bolsa de mierda!
- 2) La virginidad de Matthew, y el interés de Johnny por buscarle una cita.
- 3) Sus deseos de viajar a Nueva York y a California para tener sexo. Mencionan sitios emblemáticos para la vida nocturna como: Greenwich Village (N.Y), y la calle Sunset Strip en Los Ángeles. En sus comentarios, explicitan que todos los neoyorkinos tienen dinero y las mujeres ciudadinas como Jennifer sólo buscan sexo.

Esta conversación arroja un indicio sobre los argumentos que emplearan más adelante para excusar su crimen. Por otro lado, en el *intento de asesinato*, (ver descripción secuencial), Johnny, coacciona a Matthew para que mate a Jennifer. Primero, a través de violentos insultos, y después, por medio de manipulación emocional, le hace creer que el bienestar del grupo depende de él. Luego, le da una bizarra explicación de cómo empuñar el cuchillo en las costillas de Jennifer.

En esta conversación, Johnny insinúa que no es la primera vez que el grupo viola a una mujer y que pretenden seguir haciéndolo. Por tanto, la recompensa de Matthew será no dejarlo fuera en las próximas ocasiones.

El tercer y último momento es en *el restaurante*. Será la primera vez que la película muestra a los agresores en un espacio distinto al bosque, la estación de gasolina o la cabaña. La conversación se centra en la preocupación de Johnny por la ausencia de noticias en el pueblo sobre la supuesta muerte de Jennifer. Incluso esta interacción se da con un ligero toque cómico proporcionado por un ingenuo comentario de Matthew.

Al parecer, es el único que ha olvidado el crimen cometido, hasta que sus pares se lo recuerdan.

La preocupación de Johnny se vuelve colectiva y, de forma repentina, todos pierden el control y se disgustan unos con otros. En medio de ese breve caos, se puede apreciar la capacidad de Johnny para mantener el control sobre sus pares a través de una mezcla de violencia y manipulación emocional. Una vez que restablece el orden, proporciona un dato por demás relevante en su configuración: Johnny es un exmarine.

Asigna tareas a todos, a Andy y Stanley los envía a revisar la cabaña de Jennifer, y a Matthew lo lleva a la estación de gasolina. De este modo, es como se enteran de que Jennifer sigue viva, entonces, golpean y corren a Matthew por engañarlos.

Es relevante que la idea de la policía sólo se hace presente en la película por medio de la preocupación de los agresores.

Existen tres aspectos en las secuencias que por su repetición funcionan como marcadores de una idea relevante en su caracterización:

- 1) La forma en que los agresores se refieren a las mujeres en general, y a Jennifer en particular. Es destacable que nunca usan la palabra “girl” o “woman”, ellos emplean la expresión: “broads”, palabra de uso coloquial que puede ser entendida como una forma despectiva y vulgar para aludir a las mujeres como: “fulanas” o “viejas”.
- 2) La virginidad de Matthew, pero, sobre todo, su incapacidad para terminar una actividad, sea esta defecar, tener una eyaculación o, bien, asesinar a Jennifer.
- 3) La estrategia de Johnny para mantener el control de los miembros del grupo, donde la violencia y la manipulación emocional se vuelven parte de su caracterización dual. No deja de ser inquietante que el líder del grupo sea un varón de mediana edad, heterosexual, casado, padre de familia, con trabajo estable y exmarine. Esto último funciona como otro comentario crítico a la ausencia y corrupción de las instituciones encargadas de la protección y justicia.

3.4. Secuencia de violación. Segunda violación a Jennifer⁴⁷

Por medio de esta secuencia analizaré las formas en que los agresores se vinculan durante los momentos de violación, cómo se relacionan sus cuerpos con los espacios en donde acontece el crimen, cómo y qué función juega la construcción de ellos como amenaza.

La secuencia inicia con Jennifer caminando por el bosque, desnuda, cubierta de lodo y sangre. Una armónica se oye fuera de campo, ese sonido advierte la presencia de la amenaza, los agresores aún sin aparecer a cuadro son anunciados con esos acordes, en un fuera de campo que, sin embargo, constituye aún la diégesis del personaje. Ella continúa caminando entre la maleza hasta que con sorpresa y temor encuentra el origen de dicho sonido.

Andy aparece a cuadro, sentado sobre una roca (que minutos más tarde será el lugar de la violencia), dando la espalda a Jennifer mientras toca la armónica y poco a poco se gira para mirar a la ciudadana. Otro sonido indica la presencia de alguien más; en el siguiente plano aparece Johnny a cuadro al centro de varias filas de árboles; poco a poco él se acerca a Jennifer; mientras tanto, el sonido de la armónica se hace más fuerte y su ritmo se vuelve rápido. Una acción similar muestra a Stanley recargado sobre una roca, rodeado de árboles y arbustos; una vez a cuadro, éste se levanta y al igual que Johnny, poco a poco se acerca a ella. Jennifer intenta escapar en la dirección por donde llegó, pero descubre a Matthew escondido detrás de un arbusto. Confundida intenta huir, pero los cuerpos de los agresores bloquean las diferentes direcciones para el escape.

Un montaje por corte directo, y con planos más cerrados, muestra de forma rápida el rostro de todos los agresores, lo que enfatiza la situación del personaje femenino: Jennifer está acorralada. Ella corre al tiempo que el sonido cada vez más veloz de la armónica cesa cuando Andy lanza un grito similar al aullido de un lobo. Esa acción anticipa y acentúa el acecho, la breve persecución que continuará, y la segunda violación de la que será víctima.

⁴⁷ Ver Anexo descriptivo, *Secuencia. Segunda violación de Jennifer*, contenido en la página 202.

3.4.1. Espacios, violencias, cazador y presa

Esta secuencia permite reconocer con mayor facilidad dos motivos tanto temáticos como estilísticos, los cuales explicaré a partir del símil que se establece entre los agresores, el bosque y la animalidad, al igual que la fragmentación de su cuerpo individual y colectivo.

Si los agresores son asociados con el bosque y la animalidad, la violación tendrá paralelismos con el acto de cazar, y la víctima se verá como la presa. La repetición de la disposición compositiva de los elementos a cuadro, tanto estáticos, como móviles (escenario y personajes), hace posible establecer dicha conjetura. La violación en *I Spit On Your Grave* (1978), así como en otras películas de *violación-venganza*, se comprende a partir de un paralelismo con la acción de cazar efectuada por un grupo de animales. Tal como lo hace una manada de lobos con su presa, los agresores acechan, acorralan y después atacan a Jennifer, situación que se ejemplifica con los siguientes fotogramas, donde el personaje femenino es acorralado por el cuerpo de los agresores en diferentes momentos de la película (ver Figura 19).



Figura 19. Ejemplificación del acorralamiento durante la caza de Jennifer por parte de los agresores.

Esta película también admite comprender la caza como una actividad deportiva, específicamente con la pesca (ver figura 20), en cualquier caso, el agresor es presentado como un cazador, humano o animal; y Jennifer como una presa.

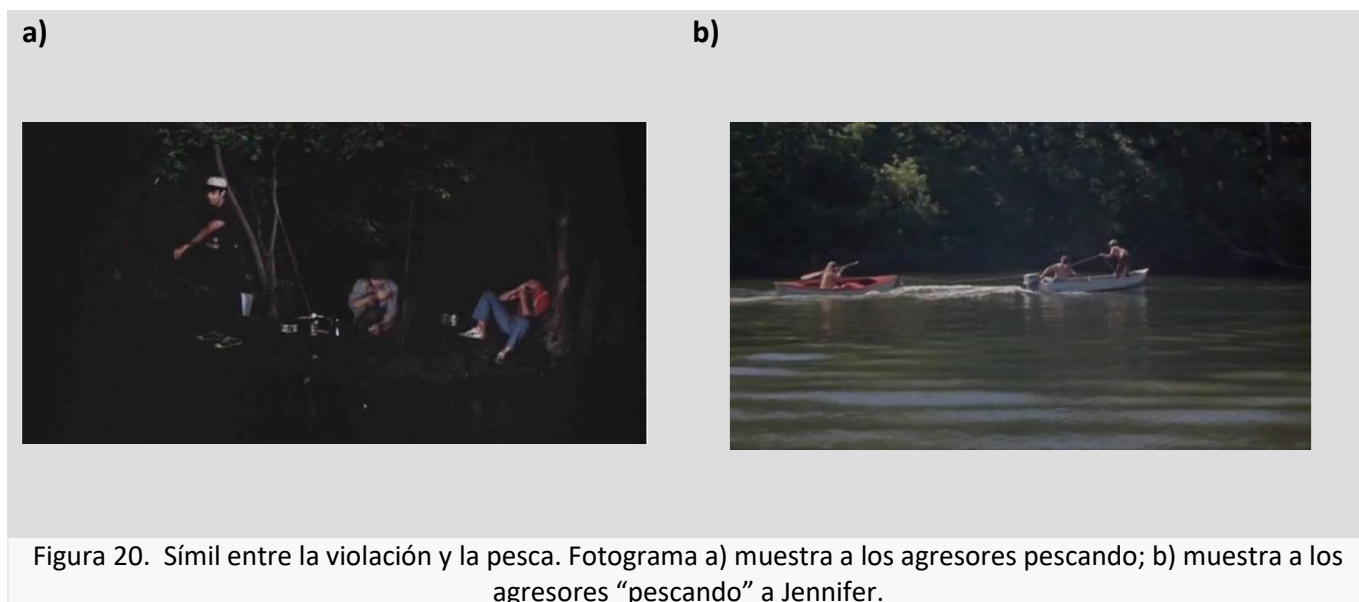


Figura 20. Símil entre la violación y la pesca. Fotograma a) muestra a los agresores pescando; b) muestra a los agresores “pescando” a Jennifer.

El bosque se presenta como una zona fronteriza alejada de la “civilización”, espacio salvaje que acentúa esa condición en los agresores. Las secuencias de violación en el bosque transcurren con muy pocos diálogos, en ellas se enfatizan los gestos, los gruñidos, los gritos, las muecas bestiales por parte de los agresores. La carencia de lenguaje los aproxima aún más con lo animal. Esa animalización reconoce un retorno a lo primitivo, que los hace “incivilizados”, casi “bárbaros”. No obstante, lo animal no irrumpe en la corporalidad de los agresores como hibridación visual, lo hace metafóricamente en su comportamiento individual y colectivo.

Este símil, en primer lugar, les concede un exceso de “instinto”, y una carencia de humanidad. Establece un límite que al final de cuentas, los separa al menos de lo humano, y los acerca a lo monstruoso. En este sentido, habrá que recordar que el monstruo puede distinguirse por la capacidad de “fusión” que trasgrede distinciones categoriales. Sin embargo, esa separación también los vuelve desconocidos, y siniestros.

Vale la pena recalcar la composición que se presenta durante toda la secuencia, desde el momento en que Jennifer baja del bote hasta que ocurre la violación. Aunque

los planos, de manera frecuente, se encargan de presentar cuadros generales, la opresión no disminuye, puesto que los encuadres están cargados de árboles, troncos cortados y maleza que no sólo dificulta el escape de la protagonista durante la persecución; se encarga también de alentar su huida sin posibilidad rápida de escape. A ello se suma que los agresores se encuentran dispuestos como centinelas en los posibles caminos que la víctima podría tomar para alejarse del espacio asfixiante en el que se ve contenida. De nueva cuenta se visibiliza la contraposición campo-ciudad, mientras ellos conocen el terreno y son capaces de moverse hábilmente dentro de él, Jennifer, acostumbrada a las calles de la gran urbe y recién llegada al pueblo, no consigue identificar una salida, pues en realidad es un espacio abierto. El plano en que vemos a Stanley y Andy a la derecha, Johnny al centro y Matthew fuera de campo, pero presente detrás del líder, deja claro que Jennifer se encuentra paradójicamente encerrada en el exterior, a merced de quienes perciben el acto de la violación como una necesidad instintiva, rasgos inscritos a la animalidad y el salvajismo.

Habría que preguntarse: ¿qué tanto esta asociación a lo animal es parte del problema?, al tiempo que posibilita una “justificación” para el criminal al dotarlo de “instintos incontrolables”, además de colocar al crimen y al criminal fuera de la categoría de lo humano.

Ese vínculo con la bestialidad es problemático, en tanto que vuelve al agresor sexual indiscernible e indecible. En este sentido, realza en ellos un carácter siniestro, y cómo todo lo siniestro debe estar velado, y presentarse en forma de ausencia.

3.4.2. Los agresores y los espacios

Las violaciones acontecen en dos espacios: el bosque y la cabaña de Jennifer. Cada uno funciona de forma distinta para resonar y hacer alegoría sobre la construcción y la manifestación violenta de los personajes masculinos. Los cuerpos de los agresores son eco de la influencia de los lugares que los presentan. Ese exterior se utiliza como un reflejo de las diferentes dimensiones que puede tomar su violencia.

Siguiendo lo anterior, se encuentra una diferencia tanto compositiva como simbólica entre las violaciones cometidas en el bosque y las de la cabaña. Si bien, existe

simetría en cuanto al número de agresores, dado que dos de ellos la violan en el bosque y los otros dos en la cabaña, guardan diferencias entre sí.

En el bosque, las violaciones tienen una mayor duración en pantalla, y el fin de la escena está marcado por el orgasmo del violador. Por otro lado, en las violaciones que se suscitan en la cabaña no hay orgasmo, terminan con el sobresalto de los agresores, ya sea por la culpa al sentir la mirada de Jennifer (Matthew), o por la incomodidad que les produce ser testigos de su propia agresividad.

La presencia o ausencia del orgasmo masculino es importante para enfatizar la dimensión que cobra la violencia de la violación, tanto para el personaje femenino como para el colectivo masculino. De este modo, las violaciones en el bosque refuerzan la noción de que el deseo masculino no necesita reciprocidad o, con más precisión, no la reciprocidad femenina; ya que los violadores hiperbolizan para sí mismos la violación. Son cómplices silenciosos de su eyaculación, la celebran con sonrisas, o bien, la reclaman con burlas cuando ésta es ausente, como en el caso de Matthew. La mujer deja de figurar, incluso teniendo el papel protagónico de la propia película, pues durante el acto de violación lo que cuenta es no sólo la satisfacción masculina, también su desempeño frente al grupo, es ahí en donde se construye y consolida el papel de cada uno de los agresores y se pone patente su masculinidad.

El bosque

El bosque, como antes se dijo, continúa con la idea de enfatizar y exteriorizar un rasgo de animalidad y salvajismo en los agresores; este lugar les es propio, funciona para señalar que Jennifer no pertenece a él. Además, en este sentido, el bosque se vuelve un paisaje aislado y hostil. Sin embargo, el hecho de que las violaciones ocurran a plena luz del día, y mientras ella toma el sol en su canoa, propone una inversión del esquema habitual de los elementos cinematográficos para señalar el peligro, lo que recalca el carácter incidental y hasta cierto punto “cotidiano” del crimen; además, permite cuestionar la extendida creencia de que hay lugares y momentos del día con cierta inmanencia peligrosa que propician este tipo de crímenes, como si los lugares y no los criminales fuesen los responsables.

Las dos violaciones que ocurren en el bosque tienen en común un rasgo: los cuatro agresores tocan el cuerpo de Jennifer durante la violación. Lo que advierte

al menos dos significados posibles y simultáneos. El primero, acentúa el paralelismo de la violación con el acto de cazar. El hecho de que todos los agresores toquen el cuerpo de Jennifer, asemeja a la imagen de una manada de lobos comiendo el cuerpo de su presa. Los agresores, además de inmovilizar a Jennifer, la devoran (ver Figura 21).

a)



b)



Figura 21. Violaciones en el bosque. Paralelismo con el acto de cazar, inmovilizar y devorar a una presa. Fotograma a) primera violación; b) segunda violación.

Como se puede observar en los fotogramas, los agresores se vinculan a través del cuerpo de Jennifer, su violencia les hace partícipes de un colectivo que, aunque frágil, les asocia para cometer el delito.

En especial, esta secuencia ofrece una idea visual por demás perturbadora, problemática y contradictoria. El cuerpo de Jennifer, como cuerpo femenino, es extendido y sometido sobre una piedra (ver figura 22), es a la vez castigado y sacrificado, no en el sentido mágico-religioso, sino en el horror del canibalismo metafórico. La violación aquí, más que como muestra del ejercicio de poder, se presenta como la obtención de éste por medio de la degradación del cuerpo de la víctima. Es un poder adquirido por medio del dolor causado.



Figura 22. Castigo y sacrificio del cuerpo de Jennifer

El segundo significado, establece que el acto de violación es un crimen colectivo en el que todos los personajes masculinos son responsables: se enfatiza la dinámica masculina que posibilita el crimen, situación que se refuerza con el montaje que los vincula durante el acto. Los agresores se muestran por medio de cortes directos y planos cerrados que permiten reconocer sus expresiones (ver Figura 23).

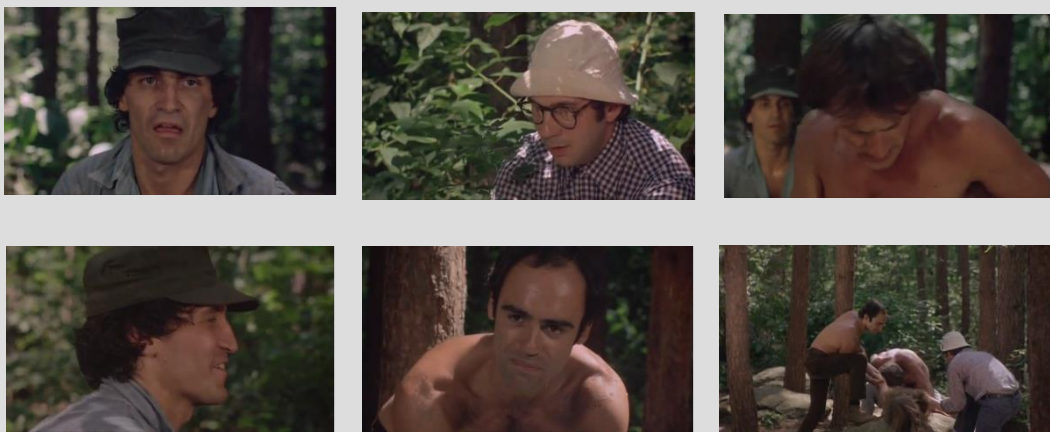


Figura 23. El montaje vincula a los agresores durante los momentos de violación. Se puede notar que Johnny es el agresor que más se repite en los planos.

Cabaña

Por otro lado, las secuencias de violación que acontecen en la cabaña de Jennifer se estructuran de un modo diferente, lo que admite reconocer otra dimensión de la violencia con la que se lleva a cabo la violación, la falta de seguridad de la víctima e, incluso, la violación de todos los aspectos de su intimidad: no sólo se penetra el cuerpo de Jennifer, sino también su espacio y su personalidad, situación que se exagera cuando observamos a los agresores tocar cada uno de los elementos que antes nos mostraron la configuración del personaje femenino.

A diferencia del bosque, la cabaña es un lugar que pertenece a Jennifer, funciona para señalar el espacio privado; en él se observa el detalle más íntimo e importante para el personaje femenino: su escritura. Con las secuencias de violación en la cabaña, se tematiza al agresor como un invasor desconocido del espacio íntimo, no sólo de los recovecos corporales, sino también de los emocionales e identitarios.

Las violaciones en la cabaña proponen mirar la violación no sólo como un acto animalesco y salvaje, sino que evidencian aún más el uso y abuso al personaje femenino. La violencia de la violación en estas secuencias trasmuta la vitalidad de Jennifer en cosa. Parafraseando a Joanna Bourke (2009), los violadores literalmente invaden e intentan conquistar el territorio sexual de su víctima, y, transformando el “no” de ella en el “sí” de ellos, se esfuerzan por triunfar también sobre su territorio social.

A diferencia de las secuencias del bosque, en éstas, los agresores no tocan al mismo tiempo el cuerpo de Jennifer. Su interacción se da por medio del sometimiento y cosificación a ésta. Se constata con mayor fuerza la desensibilización de algunos de sus miembros ante el sufrimiento de Jennifer, sobre todo del personaje de Stanley. Asimismo, la crueldad con la que se comente la violación se intensifica. En este espacio se muestran de manera más nítida la interacción entre los agresores, en contraste con las violaciones en el bosque; en este lugar, los agresores sostienen más diálogos entre sí, e incluso con Jennifer.

Los dos miembros del grupo a quienes toca el turno de violar son: Matthew y Stanley. No es casualidad que se elija el espacio privado para Matthew, hay que recordar que el agresor hizo su primera aparición en este lugar. Además, otorga un toque irónico que enfatiza la traición al intercambio próximo y amistoso que se dio entre estos dos personajes.

Al respecto, sirva señalar dos cosas. En primera instancia, Matthew accede a violar a Jennifer cuando ésta se encuentra casi inconsciente. Por otro lado, es el único miembro del grupo al que se le “anima” durante la violación por medio de aplausos, risas y un coro que al unísono dice: ¡vamos Matthew! Del mismo modo, es el único que dramatiza el acto de desvestirse como si de un “debut” se tratara (ver Figura 23).



Figura 23. Matthew escenifica ante sus cómplices el acto de desvestirse.

Matthew más que en cualquier otro miembro del grupo, pone en marcha la necesidad de competición y demostración de masculinidad ante otro. Para éste la violación a Jennifer se presenta como una especie de “ritual de iniciación”, es un intento de inserción al grupo, a partir de una constatación de virilidad. Esta situación hace eco con la *figura tres de la episteme B* para la cual la violación se concibe como una demostración de virilidad y fuerza ante una comunidad de pares con el objetivo de mantener, o bien, lograr un lugar entre esa comunidad.

Esta cofradía masculina funciona casi de forma silenciosa, porque exige la adhesión y lealtad de sus miembros. Cada uno sabe el papel que se le ha asignado, y actúa en correspondencia.

En el intervalo de la violación de Matthew a la de Stanley; Andy, encuentra las breves páginas de la novela de Jennifer. Las lee en voz alta, todos se burlan de ella y las rompen. Esa acción, da cuenta de la desvalorización de lo que representa Jennifer, frente a la sobrevaloración de ellos como colectivo.

La violación que lleva a cabo Stanley es la más violenta. Incluso Jennifer evidentemente lastimada le ofrece masturbarlo, para no ser penetrada nuevamente. Él

la acaricia y dice: “¡es lo que me gusta de las mujeres, sumisión total!”; después, la penetra de manera muy violenta con una botella, e intenta obligarla a realizarle una felación, coloca su pelvis sobre su rostro y le dice: “¡chúpalo perra!” Ella, inconsciente por el dolor, no responde a las peticiones de Stanley. El agresor, enfurecido, propina un torrente de bofetadas contra ella; su violencia es tal, que incluso sus pares masculinos se desconciertan y le piden parar. Aún enfurecido, Stanley dice: “¡es como coger con un maniquí!” Matthew, evidentemente disgustado le responde: “¡querías sumisión total y la obtuviste!” Con esa acción se termina el acto de violación.

Esta última violación demuestra que el dolor y el sufrimiento que provoca la violación no son causados solamente por la penetración del pene, sino por la confrontación de todo el cuerpo del agresor. Además, enuncia de manera explícita la intención detrás de la violación: provocar sumisión, lo que es muy inquietante, porque la película abre con el desplazamiento del personaje femenino, la movilidad por el espacio público, y su escritura, como se mencionó antes, enfatizan la libertad del personaje, y la brutal misoginia de los agresores intenta despojarla de ésta.

También, expone la ambigüedad moral de los agresores frente a la violencia de Stanley, la cual claramente desapruaban, situación que resulta risible cuando después intentan asesinar a Jennifer.

3.4.3. Cuerpo(s) fragmentado(s): la construcción de la amenaza

Cada violación es precedida por una o dos secuencias de acoso, con ellas se construyen los agresores como amenaza para Jennifer.

Los violadores se presentan con la incertidumbre del fuera de campo, son sonido antes que imagen. Para emplear un término de Chion (1993), su estrada es acusmática para después convertirse en sonido encarnado, y visualizado en la imagen. Esta estrategia inviste con una atmosfera de misterio su presencia, y ayuda a construir la tensión sobre el ataque. Según Chion, muchos personajes asociados con lo maligno o lo monstruoso son introducidos por un sonido antes de ser visualizados.

En este caso, de forma general, los agresores son asociados al motor del bote, a los gritos con rasgos animalescos, y a la armónica. Particularmente, existen dos momentos antes de la primera violación a Jennifer que resultan relevantes de mencionar, porque muestran al agresor como presencia sonora que irrumpe el acto de escritura de Jennifer (ver Figura 24).



Figura 24. Introducción acusmática de los agresores. Fotograma a) Agresores asociados al sonido del motor de un bote, después son visualizados; b) Agresores asociados a gritos animalescos, no son visualizados. En ambos casos interrumpen la escritura de Jennifer.

Si partimos de la idea de que el cuerpo es mucho más que lo que se puede observar en la fisiología de su imagen, que no es simplemente un organismo; sino también una construcción cultural que está siempre en relación con sus contextos, puede ser comprendido también como un vehículo metafórico colmado de significados. Mary Douglas (1998), afirma que:

el cuerpo, en cuanto modo de expresión, está limitado por el control que sobre el ejerce el sistema social (...). El cuerpo humano es imagen de sociedad y, por lo tanto, no puede haber modo natural de considerar que no implique al mismo tiempo una dimensión social (p. 94).

En este entendido, los agresores se estructuran bajo dos dimensiones la corporalidad: la individual, en tanto se consolidan dentro de una sociedad apenas dilucidada en la película; y colectiva, en cuanto pasan a formar parte del grupo que los arroja y oprime por igual. En esas dimensiones se superponen las dos epistemes con las que se ha construido histórica, cultural y socialmente su imagen. En las secuencias de

violación pasan del personaje individual a su composición colectiva, en la cual se construyen como amenaza. Este cuerpo colectivo carece de trazos figurativos que lo completen. De manera que, aunque vemos sus cuerpos y sabemos sus nombres de forma individual, colectivamente son fragmentos.

Como muchos monstruos, los violadores carecen de forma, o más bien, su forma es el fragmento, el desdoblamiento que funcionan para mantenerlos ocultos e incrementar su amenaza y peligro.

Lo anterior se puede observar con mucha más claridad en el modo en que los agresores hacen su aparición en la cabaña. Ellos aparecen por partes: son la bota en un pie (Johnny y Stanley), la sombra de un cuerpo (Andy), y el cuerpo que sale de su escondite (Matthew), (ver Figura 25). La selección de estas partes, hechas por los encuadres, determina también un fuera de campo. Según Gómez Tarín (2003), el fuera de campo no sólo designa aquello que existe en algún otro lugar, sino que hace referencia a una presencia inquietante, que ni siquiera puede calificarse como “existente”.



Figura 25. Fuera de campo: ejemplificación de la fragmentación de los agresores como cuerpo colectivo.

De los agresores sólo conocemos algún rasgo fragmentario. Esta descomposición con la que se presenta su cuerpo colectivo hace difícil su articulación, además permite que siempre permanezca algo oculto en su imagen.

Tal como señalaba Le Breton (2002) el cuerpo se vuelve escisión. Se pasa de un encuadre a otro para mostrar gestos, poses, reacciones, pero el cuerpo masculino no se presencia completo, fuera de los encuadres grupales. El individuo no existe en solitario; sino como perteneciente a ese colectivo que le da forma y deforma al mismo tiempo. Esa fragmentación corrobora la postura de Nancy (2007), no existe la totalidad de un cuerpo masculino dentro de la presentación diegética del violador en la película; sólo fragmentos del todo que lo constituye desde la colectividad.

Antes y después de la violación cada uno de los personajes se encuentra solo, como ya se vio durante la presentación de cada uno de ellos, pero, al cometer el crimen, la dimensión intersubjetiva y dialógica –de la que hablaba Segato (2003) – no permite el individualismo. Incluso Matthew participa, en un principio a la distancia, como observador, para después incorporarse al grupo.

De este modo, los violadores se colocan en el territorio de lo “in”: *indescriptibles, inconcebibles, inhumanos, indeseados, inteligibles, indecibles*. Un rasgo clave para colocar su figura en un estado límite, situación que hace más evidente la amenaza y el peligro que representan para el personaje femenino.

Cabe preguntar: ¿cómo se ven los agresores durante la violación? Es destacable que todos se visualizan en primeros planos y en encuadres muy similares: contrapicados, frontal, con iluminación supina (ver Figura 26).

Es interesante el uso de la cámara subjetiva en estos planos para colocar al espectador en el lugar de la víctima. La composición prácticamente central y los personajes abarcan gran parte del cuadro, por tanto, genera una impresión de poder que enfatiza la idea de inmutabilidad. Su imagen es ineludible, lo abarca todo y genera una impresión de confinamiento y asfixia. Estos planos evidencian la dominación e impotencia del personaje de Jennifer en esos momentos. Además, la iluminación y las expresiones de sus rostros los deforman, reforzando nuevamente la idea de monstruosidad sobre sus cuerpos. Los encuadres engrandecen a los personajes, pero sobre todo incomodan al espectador.

Los agresores fracturados por los encuadres y el montaje, en los que sólo resaltan partes de su anatomía, al tiempo que son separadas de la totalidad de la que forman parte, posibilita introducir una idea: estos cuerpos desestructurados hacen factible una despersonalización del crimen, porque sus cuerpos parecen no pertenecerles. Esta fragmentación contribuye a la autojustificación que cada uno de éstos dará en el momento de la venganza.

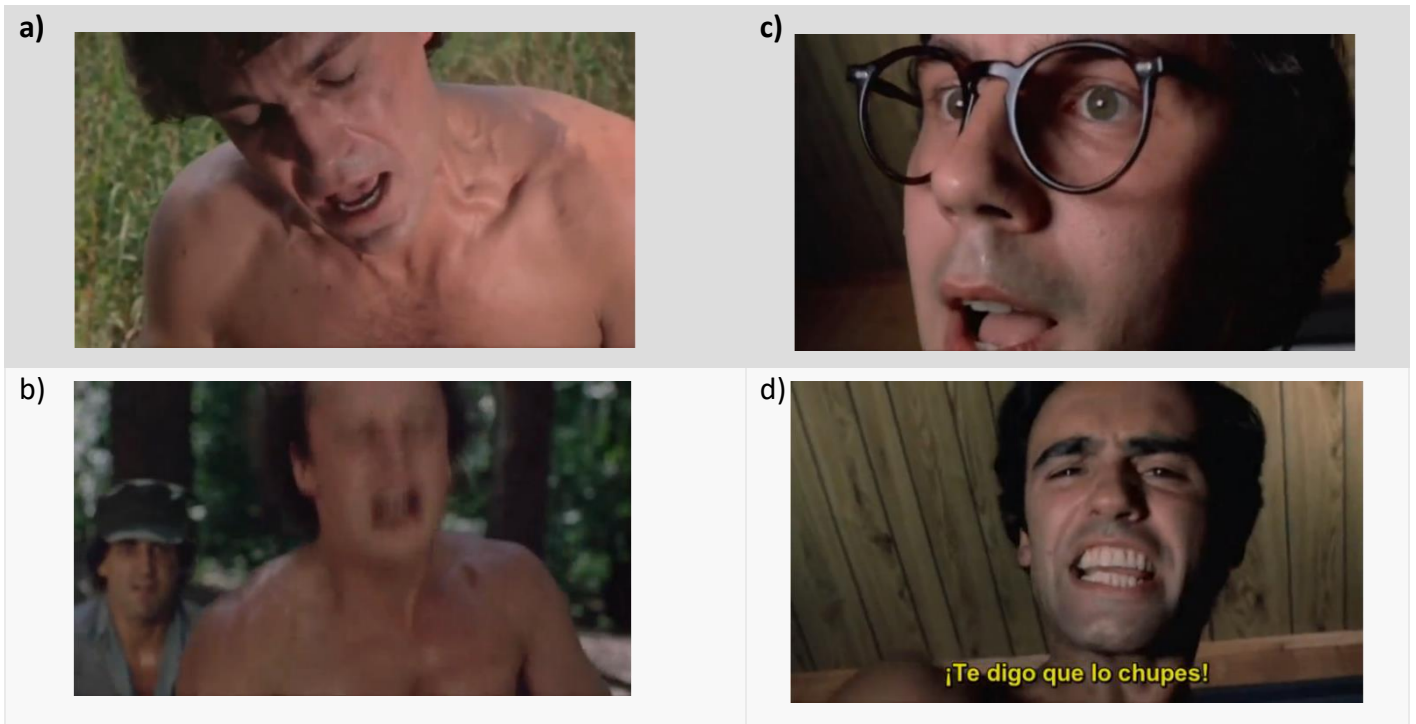


Figura 26. Fotogramas ilustrativos de los encuadres al momento de la violación. Fotograma a) Johnny; fotograma b) Andy; fotograma c) Matthew; fotograma d) Stanley.

3.5. Secuencia de venganza contra Johnny⁴⁸

Por medio de esta secuencia analizaré de qué forma, la ley del talión brinda la premisa central para comprender la función del castigo corporal en los actos de venganza. Se analiza el desplazamiento de las armas y cómo se transforma el cuerpo del agresor sexual.

La secuencia está dividida en tres escenas:

1. Jennifer busca a Johnny – Johnny accede a su invitación
2. Jennifer amenaza a Johnny con una pistola – Johnny justifica el crimen
3. Jennifer castiga a Johnny – Johnny muere

En los siguientes apartados expondré con más detalle cada momento de la secuencia, al tiempo que se analiza su función con relación a otros elementos de la película.

3.5.1. La ley de talión

La intención de esta investigación no es valorar ética o moralmente el acto de venganza del personaje femenino, sino reconocer cuál es la función que tiene sobre el cuerpo del agresor sexual. Más que considerarlo una acción feminista, o un acto éticamente problemático, se entiende como un acto metafórico que permite visibilizar de un modo distinto al agresor sexual.

No obstante, resulta necesario exponer algunos aspectos mínimos sobre la manera en la que se comprende y emplea la venganza en la película.

La venganza en *I Spit On Your Grave* (1978), así como en muchas películas con una estructura narrativa similar, aluden a la ley del talión (*lex talionis*). La máxima de esta ley es responder al crimen con un castigo de igual proporción: toda agresión debe compensarse de manera equitativa. La justicia retributiva del “ojo por ojo, diente por diente”, es lo que da forma y sentido a la película.

En algunas culturas que se regían bajo esta premisa, la venganza se consideraba un deber sagrado, por tanto, era obligación del vengador expiar con sangre las ofensas

⁴⁸ Ver Anexo descriptivo, *Secuencia: Segunda venganza contra Johnny*, contenido en la página 204.

causadas por el crimen que se hubiese cometido. Incluso, muchas de las veces la ejecución del castigo se daba en el mismo lugar donde había sido cometido el crimen e infligiendo los mismos suplicios.

Tomando en consideración lo anterior, en la ley del talión la dimensión corporal del castigo es pieza clave. De esta manera, la advertencia “ojo por ojo”, no es sólo metafórica, sino literal: al ladrón se le cortan las manos, a los blasfemos se les taladra la lengua, a los violadores se les castra. Por otro lado, debido a su naturaleza, los castigos corporales convocan a una espectacularidad que exige testigos; al final, la intención es provocar terror punitivo, y para ello es necesario que el castigo sea mirado.

Bajo este indicio, se puede comprender la estructura narrativa, la finalidad, y la manera en que se construyen y ordenan las secuencias de venganza en la película.

3.5.2. Las armas para la venganza

Las armas que Jennifer emplea para su venganza, irónicamente, le son proporcionadas por los mismos agresores, a excepción de la seducción, la cual resulta más problemática y compleja de elucidar.

La seducción

Este elemento es transversal en todas las secuencias de venganza, no obstante, en algunas ocupará un lugar más preponderante para la su ejecución.

Jennifer toma como arma principal contra los agresores el artificio de la seducción. La desnudez, como signo de humillación con la que se vio en el acto de violación, se traduce en el acto de venganza en una desnudez amenazante, que oculta sus intenciones (ver figura. 27).

1



2



3



4



Figura 27. Seducción de Jennifer. Fotograma 1 y 2 venganza contra Johnny; fotograma 3 venganza contra Matthew; fotograma 4 venganza contra Andy y Stanley.

Entonces, ¿qué propone el uso de la seducción en los cuerpos masculinos? En un primer momento, la seducción vulnera al agresor sin que éste se percate de su condición de desventaja. Por este motivo, en esta secuencia Jennifer puede engañar tres veces a Johnny, en su auto, en el bosque y en la bañera:

Primer engaño

INTERIOR/EXTERIOR. ESTACIÓN DE GASOLINA-DÍA [01:18:30-01:18:43]

(Plano general/ plano medio corto para Jennifer/plano americano para Johnny)

Jennifer se presenta en el trabajo de Johnny. Sentada en el auto comienza a enroscarse el cabello, mirando directamente hacia el sitio donde se encuentra el agresor. Un instante después éste se presenta a cuadro.

Johnny: Sabía que te iba a gustar este sitio⁴⁹.

Johnny sube al auto y Jennifer lo pone en marcha.

⁴⁹ Traducción propia.

Segundo engaño

EXTERIOR. BOSQUE-DÍA [01:18:30-01:18:43]

(Plano americano para Jennifer/plano general para Johnny)

Jennifer apunta con un arma a Johnny después de someterlo y obligarlo a desnudarse. Johnny explica sus motivaciones. Jennifer le entrega el arma y lo acaricia.

Jennifer: Vamos te daré un baño caliente⁵⁰.

Tercer engaño

INTERIOR. CABAÑA/CUARTO DE BAÑO-DÍA [01:25:35-01:26:34]

(Plano medio corto)

Jennifer lava con delicadeza el cuerpo de Johnny. Quien le confiesa que asustaron a Matthew por no haberla matado.

Johnny: ¡Ya volverá!

Jennifer: No volverá jamás.

Johnny: Lo hará cuando se calme.

Jennifer: Está bastante calmado en el fondo del río.

[...]

Johnny: ¡Oh! Tienes un fantástico sentido del humor.

La arrogancia de Johnny, la forma en que su personaje concibe a las mujeres y su propia virilidad: son la ilusión que la seducción de Jennifer le regresa. Al mismo tiempo, esa característica del personaje le impide concebir que Jennifer pueda pensar en vengarse de él. Desde su perspectiva sólo existe una posibilidad para que ella lo busque: repetir la “experiencia sexual”. Se legitima a sí mismo la idea de la violación como un permiso concedido por su condición masculina.

La seducción del personaje femenino, no opera como una oposición ante la violencia masculina, sino como un desplazamiento. Al respecto, es interesante la etimología que rescata Baudrillard (2008), sobre esta palabra, *se-ducere*: llevar aparte o desviar de su vía.

⁵⁰ Traducción propia.

Más que cazar (como lo hacen los agresores durante la violación), ella les hace entrar al juego de la seducción, desde ahí “hace girar las apariencias sobre ellas mismas, hace actuar el cuerpo como apariencia y no como profundidad del deseo —ahora bien, todas las apariencias son reversibles— sólo a ese nivel los sistemas son frágiles y vulnerables” (Baudrillard, 2008 p. 16).

Jennifer se presenta como ilusión, les tiende una trampa invisible en la que sólo encuentran el abismo, la ceguera y el sinsentido que implica el esfuerzo sobrehumano por conseguir y conservar su condición masculina.

3.5.3. El recorrido de las armas y el castigo

La soga

La primera arma material que Jennifer utiliza para cobrar su venganza es la soga con la que asesina a Matthew. Esta es la única arma no proporcionada por los agresores.

Existe una relación entre el arma que utiliza y el castigo que emplea. No es fortuito que utilice la horca como castigo contra el primer agresor. Este modo de castigo posee en sí mismo un carácter histórico que le da un matiz distinto a la muerte del agresor. Se puede recordar que uno de los grandes traidores en la cultura occidental: Judas Iscariote murió ahorcado, esta referencia religiosa le ha dado un carácter deshonroso a dicha forma de muerte. Además, del extendido uso de este castigo como forma de ejecución o exterminio en diferentes momentos históricos y eventos específicos, en cualquier caso, esta forma de dar muerte funciona para degradar del cuerpo del criminal, y como advertencia ante el crimen.

El cuerpo de Matthew —con los pantalones a medio muslo y los genitales expuestos—, queda colgando de la rama de un árbol (ver Figura 28). Es curioso que éste sea el único agresor al que Jennifer no hace sangrar, la asfixia resulta un castigo más adecuado con su posición en la película. Matthew, constantemente se hallaba asfixiado tanto por sus pares masculinos, como por su culpa.



Figura 23. La horca como castigo a Matthew

El cuchillo

La primera vez que la película muestra el cuchillo con el que posteriormente Jennifer cortará los genitales de Johnny, es en la tienda de comestibles donde trabaja Matthew (ver. Figura 24). El cuchillo que iba a servir a Matthew para asesinar a Jennifer se vuelve herramienta para castigar al líder del grupo. De este modo la película hace explícito el desplazamiento del que hablaba párrafos arriba. Las armas que ellos llevan para asesinarla son las ella utiliza en su contra.

Algo importante es que el cuchillo no se emplea para penetrar la piel de Johnny, sino para cortar su pene. No obstante, ese acto no se presenta a cuadro, ocurre bajo las burbujas de la tina. Sólo se puede apreciar el verdugo movimiento de Jennifer, y después el chorro de sangre, que moviliza el grito de Johnny, y la indiferencia de la chica.

La castración como castigo a una violación es la más recurrente y antigua sanción ante ese crimen. No sólo por ley del talión, sino incluso recomendada y defendida por médicos y juristas a finales del siglo XIX, para ellos la castración no era una tortura sino una medida higiénica (Bourke, 2009). En cualquier caso, se entendía que castrar al violador cumplía una función didáctica con el resto de los varones.

a)



b)

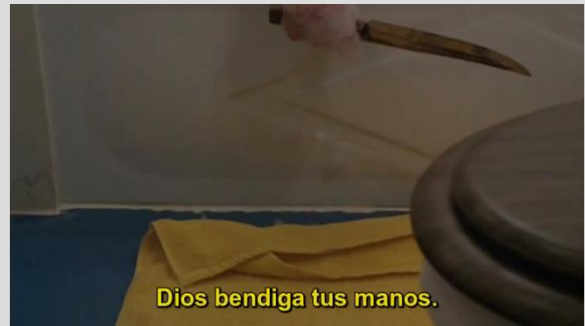


Figura 28. Fotograma a) Primera aparición del cuchillo; fotograma b) Aparición del cuchillo antes de castrar a Johnny.

El hacha y las aspas del motor

El mismo patrón se repite con la venganza de Andy y Stanley. El hacha que Andy lleva para amedrentar a Jennifer es el arma con la que ella le da muerte. Las aspas del motor (con el que se asoció a estos agresores desde un inicio), son las que finalmente dan muerte a Stanley (ver Figura 29).

a)



a-1)



b)



b-1)



Figura 29. Desplazamiento de las armas. Fotograma a y a-1) El hacha que portaba Andy en un inicio será utilizada por Jennifer contra él; b y b-1) El bote en el que llega Stanley, es empleado por Jennifer para asesinarlo.

3.5.4. “¡Tú provocas a los hombres!”

Cuando Jennifer lleva a Johnny al bosque, lo amenaza a punta de pistola. El personaje masculino para salvarse enuncia una justificación para sus actos. Si bien, la película va revelando en diferentes momentos (la secuencia de la pesca, la primera y cuarta violación), las motivaciones de los agresores para cometer el crimen, el diálogo de Johnny las hace aún más explícitas.

Primero intenta culpar a Stanley por el crimen, acusa a su compañero de ser un maniático sexual y de obligarlo a participar. Posteriormente, asustado, desnudo, y de rodillas ante Jennifer, suplica e intenta explicar: “*¡por favor no lo hagas!*”, declara que tiene una familia. Jennifer completa: “*una bella esposa y dos hermosos hijos*”; y lo increpa: “*¿no te importa? ¿No tienes la conciencia sucia?*”, entonces Johnny responde:

lo que pasó contigo es lo que cualquier hombre habría hecho. Tú provocas a los hombres, la mente de un hombre piensa rápido...casado o no, un hombre es sólo un hombre...primero viniste a la estación y me revelaste esas piernas tan sexys, caminando adelante y atrás, muy lentamente asegurándote de que pudiera verlas. Y luego Matthew hace una entrega a tu puerta y observa feliz como una teta se asoma delante de él, ¡tetas sin sostén! Y después...tendida en la canoa en bikini...solo esperando como una carnada
[*I Spit On Your Grave*, (1978), 01:21:37-01:22:56].

Es relevante que, en la mayor parte del discurso de Johnny, la cámara muestra un contrapicado en primer plano de Jennifer, que escucha con una mueca inescrutable y dirige su mirada fuera del encuadre, al lugar que ocupa Johnny. Que la cámara no coloque al agresor durante la explicación indica que lo que le importa es la reacción de Jennifer. Por otro lado, Johnny está la mayor parte del tiempo desnudo (ver Figura. 30). Estos planos, brindan la mayor duración en pantalla de la desnudez del agresor en toda la película, la cual, evidentemente no es mucha, en comparación con la de Jennifer.

Lo que pasa después causa un poco de desconcierto. Porque en vez de disparar el arma ante semejantes palabras, Jennifer se inclina, se la da a Johnny y lo invita a tomar un baño caliente en su cabaña. ¿Cómo puede interpretarse esa última acción?

Para responder a esa pregunta, es preciso regresar a la justificación de Johnny. Es evidente que su argumento se soporta en la creencia de que las mujeres son

responsables del abuso al que se les somete. Sus palabras no sólo pretenden culpar a Jennifer de la violación, sino que intentan hacerle saber que recibió su merecido. En la mentalidad del violador y del grupo, ella es responsable no sólo por su comportamiento liberal o la manera de vestirse; también porque debía entender el significado de su vestimenta y anticipar sus efectos. Desde la perspectiva de Johnny y los demás violadores, Jennifer estuvo “invitando”, “provocando” la violación todo el tiempo. Básicamente lo que Johnny le hace saber es que ella misma se colocó en esa posición.

Por tanto, el agresor queda libre de responsabilidad porque: *él es sólo un hombre que actuaba como hombre*, su justificación es tanto tautológica como esencialista.

Pero entonces, ¿por qué Jennifer le acaricia y lo invita a su cabaña?: porque no es suficiente con la muerte. Matarlo de un disparo no basta para resarcir el daño causado, menos aún después de escucharlo.

Incluso no basta con su desnudez forzada, para responder a la ley del tali3n es necesario romper el cuerpo del criminal. La fragmentaci3n del cuerpo del agresor con la que se presentó en el acto de violaci3n se vuelve literal. Jennifer corta sus cuerpos y deja el castigo m3s sangriento para el l3der del grupo.

3.5.5 En el mismo reflejo

Ya en la cabaña, ambos personajes —Jennifer y Johnny—, son introducidos en la escena por medio de un reflejo (ver Figura 31), este plano es uno de los m3s largos en toda la pel3cula. Se observa a Jennifer peinar su cabello; Johnny, se encuentra sentado en la bañera. Este plano evidencia m3s que cualquier otro, la ilusi3n de la seducci3n, el artificio con el que Jennifer atrapa a Johnny. Aqu3 la figura de Jennifer hace guiños al

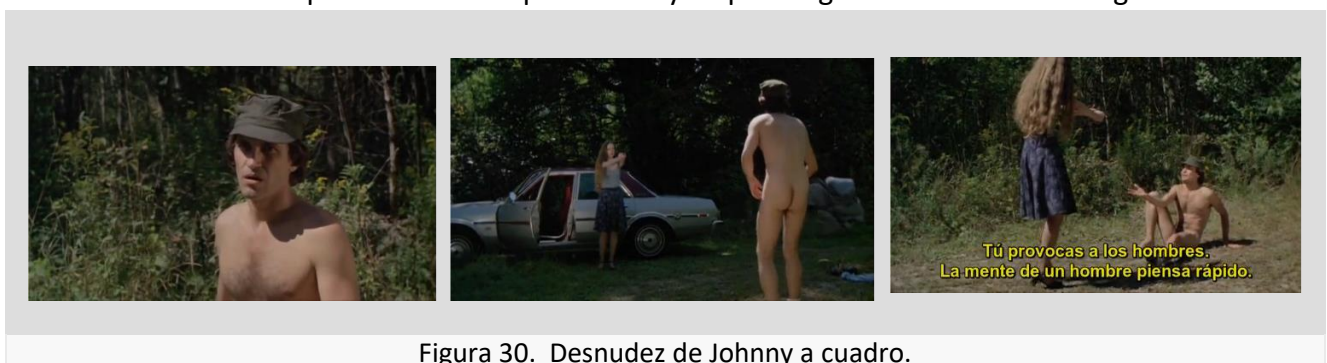


Figura 30. Desnudez de Johnny a cuadro.

estereotipo de la femme fatale, no obstante, la mujer vengadora mantiene una distancia con el canon.

La conversación que mantienen mientras dura el plano evidencia la despersonalización del crimen, la paradoja entre la caracterización dual y lo sumamente ordinario que resulta Johnny.



Figura 31. Jennifer y Johnny frente al espejo.

Jennifer le pregunta por sus hijos y esposa, él responde con naturalidad a sus preguntas, pero le pide no seguir hablando de su vida familiar. Entonces, Jennifer gira la conversación y pregunta por sus amigos; en tono despectivo, Johnny contesta que no tiene amigos, se refiere a Andy y Stanley como *“esos tipos”*, *“vagos que se le pegan como sanguijuelas”* y a Matthew como *“retrasado”* y *“sensible”*.

Las palabras de Johnny permiten articular otro elemento trasversal durante la venganza. Irónicamente, cuando los agresores se enfrentan a solas con Jennifer, todos tratan de defenderse diciendo que no fueron ellos los responsables, que sus pares masculinos los impulsaron a actuar. Ese argumento más que una excusa, resulta bastante congruente con la dinámica de grupo que la película enfatiza en las secuencias de violación.

También, se señala la ruptura de su frágil vínculo, esto queda más claro cuando Andy abandona a Stanley en el lago. Entonces, los agresores sólo son un colectivo en tanto ejecutan la violación. Pero, de forma individual, están escindidos.

Sólo Matthew apela a una variante en el argumento. Para él, cometer la violación implicaba entrar a un grupo de “amigos”; según las propias palabras de este agresor, Jennifer sólo representa “mala suerte”, porque debido a su incapacidad para asesinarla perdió a sus amigos. En este sentido, a pesar de que Mathew parece el miembro más débil y menos importante, en realidad, es vital para la dinámica grupal, no sólo porque su carácter virginal ofrece la supuesta razón principal para violar a Jennifer, sino también, porque su posterior incapacidad para tener una eyaculación se concibe como un fracaso a través del cual los otros pueden compararse y definirse a sí mismos como superiores. La función de Matthew en la dinámica masculina es servir como eje de comparación ante sus pares.

3.5.6. “¡Dios bendiga tus manos!”

Después del plano del espejo, Jennifer entrar en la bañera con Johnny, eso se observa desde un plano conjunto frontal. Ella juguetea con el agua mientras lo acaricia, pronto comienzan a hablar de Matthew. Johnny le comenta que recibió una llamada de la tienda de comestibles, preguntaban por él, nadie sabía dónde estaba. Johnny, atribuía esa ausencia a la pelea que tuvieron con él un día antes, sin embargo, con una tranquilidad casi angustiante, Jennifer le confiesa que Matthew está en el fondo de lago, porque ahí dejó su cadáver después de matarlo. Johnny, incrédulo ríe, y le dice: *¡no lo hiciste!* Ella insiste, y da detalles del crimen, además, agrega que antes de matarlo lo dejó tener relaciones sexuales con ella, y enfatiza que por fin Matthew había logrado tener una eyaculación. Johnny, la mira se sonríe y le dice: *¡tienes un fantástico sentido del humor!*

Ella no insiste más, continúa masturbándole bajo el agua; entonces él dice una frase que resulta muy significativa e irónica: *¡Dios bendiga tus manos!*, repite la frase un par de veces más, mientras tanto un corte muestra en plano detalle la mano de Jennifer tomando un cuchillo. Johnny está tan extasiado que no se percató que Jennifer ha cortado sus genitales, e incluso le dice: *¡es tan dulce que duele!*, de pronto, un chorro de sangre perturba su placidez, y grita: *¿qué me has hecho?* Jennifer indiferente sale del baño y lo encierra para que muera desangrado.

Esa frase: *¡Dios bendiga tus manos!*, rima con una serie de elementos que suponen comprender la venganza de Jennifer como una especie de “justicia divina”. El hecho de que asista a la iglesia antes de llevar a cabo su venganza, que durante el castigo a Matthew porte un camisón blanco que la reviste con una apariencia angelical, o bien, que el único día que se menciona claramente en la película es el “domingo”, día en que la venganza alcanza su clímax (ver figura 34), permite ver un matiz irónicamente religioso en el actuar de la protagonista y la transformación de los agresores.



Figura 32. Elementos que asocian la venganza de Jennifer con la “justicia divina”

Esta alusión a una justicia divina encuentra sentido en la ley del talión, para la cual, la venganza era un acto sagrado. Pero la noción puede tener una lectura aún menos entusiasta, ya que este carácter divino de la venganza puede explicarse a razón de la ausencia de la justicia terrenal: la falta de confianza en la ley de los hombres.

Es notoria la ausencia absoluta de la policía, salvo en la preocupación de los violadores y la referencia a los *marines* de donde había salido un miembro tan poco confiable como Johnny. Con esa ausencia, la película hace presente la incredulidad y desconfianza en esas instituciones. Incluso, la indiferencia de la ley puede ser una explicación que propicie el instinto de conservación, donde la ley del talión es la última posibilidad para defender la dignidad del personaje femenino.

Que Johnny diga la frase justo en el momento en que Jennifer toma el cuchillo, le da un toque sumamente mordaz, porque se sabe que la acción que le sigue es la castración.

De este modo, el castigo corporal y la muerte de los agresores es el precio que deben pagar por la violación. Su cuerpo es el que debe romperse para retribuir la falta.

3.5.7. Sola, perdida y abandonada

Mientras Johnny se desangra en el baño, Jennifer baja a la sala y en su tocadiscos pone el aria *Sola, perduta y abbandonata* de Puccini, a todo volumen para ahogar los gritos de Johnny, mientras se mueve en su mecedora con un inexpresivo aspecto. Al final de cuentas, la venganza siempre toma algo del vengador. Después de que los gritos cesan, veremos a Jennifer quemar las pertenencias de Johnny en la chimenea, posteriormente un corte nos muestra las paredes del baño ensangrentadas y a Jennifer limpiando la escena.

La muerte de Johnny ha sido puesta en medio de la escena, pero fuera de campo, sabemos lo que pasa sólo por el sonido. Lo anterior, es un desplazamiento interesante al uso del fuera de campo con el que se presentaron los agresores durante el acto de violación.

Por otro lado, la selección de la pieza musical no es fortuita *Sola, perduta y abbandonata*, es parte del acto IV de la ópera *Manon Lescaut* de Puccini. Si bien, la temática de la ópera completa no resuena con la película. Algunos versos son inquietantes:

*Sola, perdida
Abandonada...
En un país desolado.
¡Horror! a mi alrededor
se oscurece el cielo...
¡Ay de mí...estoy sola!
¡Desfallezco en el profundo desierto
cruel angustia,
ah, sola, abandonada,
yo, la desierta mujer!*

...

*¡Ay de mi funesta belleza
enciende nuevas iras...!*

La música es claramente anempática con lo que no vemos (la muerte de Johnny), pero es empática con el estado emocional de Jennifer, sobre todo el título: *Sola, perdida y abandonada*, la música revela lo que su rostro impávido e inexpresivo oculta.

Sin embargo, un elemento clave en esta pieza musical es que Manon culpa a su belleza de la situación a la que se enfrenta, argumento que claramente coincide con la creencia de que las mujeres provocan o son responsables de provocar la violación.

Lo anterior me permite articular una reflexión: si bien, la película hace énfasis en la dinámica masculina durante la violación, no se puede perder de vista el carácter de “explotación” de la propia película. De este modo, algunas veces queda envuelta en los argumentos que intenta cuestionar.

Algo relevante es que la situación límite a la que se enfrenta Jennifer es lo que la lleva a cometer la venganza. Y como en toda historia de venganza, quien la detenta desciende a una violencia más profunda que la de los agresores. Ese descenso se ve con mayor claridad en esta secuencia, sobre todo, en los planos de la mecedora y la quema las pertenencias de Johnny, en donde las llamas del fuego iluminan de rojo el rostro inexpresivo de Jennifer en la cúspide de su venganza (ver Figura 33).



Figura 33. Cúspide de la venganza de Jennifer

3.5.8. Cuerpos

La secuencia cierra con un plano del cuerpo de Johnny, cubierto de sangre, y sobre las escaleras del sótano de la cabaña.

Si bien, el castigo que produce la venganza implica la corporalidad para todos los agresores, es diferenciado para cada uno. La horca para Mathew se localiza en el cuello, la castración de Johnny en los genitales, el hachazo de Andy en la espalda, y las aspas del motor destripan el estómago de Stanley. Cada una de las escenas de venganza adquiere una significación más profunda al ponerla en diálogo con el conjunto del sistema formal de la película.

Se puede reconocer una correspondencia entre la forma de castigo, la parte del cuerpo que la recibe y la localización espacial donde se lleva a cabo la venganza. De este modo, la muerte de los agresores sucede en los mismos lugares donde Jennifer fue atacada: el bosque, la cabaña y el lago. El espacio íntimo es el lugar donde la venganza alcanza su clímax. Cabe destacar que, de forma colectiva, la venganza abarca casi la totalidad del cuerpo.

Agresor	Tipo de castigo	Arma	Localización corporal	Localización espacial
1. Matthew	Horca	Cuerda	Cuello	Bosque
2. Johnny	Castración	Cuchillo	Genitales	Cabaña
3. Andy	Hachazo	Hacha	Espalda	Lago
4. Stanley	Destripamiento	Aspas de motor	Estómago	Lago

Tabla 3. Correspondencias entre las formas de castigo

Como puede observarse en la tabla, las secuencias de venganza se ordenan y estructuran a partir de la ley del talión, cada uno de los agresores tiene un castigo correspondiente a su implicación en la dinámica grupal. Todos son culpables, todos merecen un castigo, pero el castigo no es igual para todos.

Que la venganza comience con Matthew admite dos posibles explicaciones: la primera, es el agresor que con mayor facilidad podía ser localizado, su trabajo de repartidor permitía a Jennifer que se acercara sin necesidad de esfuerzos extras. Algo destacable es que a Matthew es el al único que le permite tener relaciones sexuales con

ella. Este aspecto, funciona como una ironía muy extraña. Al respecto, se puede recordar que un motivo recurrente en la primera parte de la película hacía referencia a la imposibilidad de este agresor de “terminar” cualquier cosa. Que Jennifer termine con su vida en el preciso momento en que él “logra terminar”, es una acción que por medio de la ironía toma distancia de las dinámicas masculinas que reclamaban su virilidad.

Por otro lado, no es fortuito que la venganza más onerosa reclame el cuerpo de Johnny para ser aplicada. El hecho de que se lleve a cabo en el espacio de Jennifer supone una vuelta de tuerca sobre la destrucción que supuso la invasión de su cuerpo, e intimidad: la recuperación del espacio invadido.

En cuanto a Andy y Stanley, ellos mueren en el espacio y con los objetos con los que más se les asocio durante toda la película. Sobre todo, el bote, que desde un inicio perturbó la escritura de Jennifer, y luego, fue medio para su acecho y su “pesca”. Que destripe a Stanley con las aspas del motor que la aturdió en múltiples momentos, al tiempo que le dice: *¡Chúpalo perra!* —frase que Stanley le dijo al momento en que la violaba—. De esta forma, Jennifer cierra su venganza desplazando todas las armas, las palabras ofensivas, y el color rojo por el que se asoció con una “carnada”, al rojo de la sangre de los agresores.

La película ofrece planos cargados de ironía antes de mostrar la violencia de la venganza. Esta ironía, funciona, por un lado, para mostrar anticipadamente lo que ocurrirá con los agresores; por otro lado, establece el primer acercamiento a un cambio en la visualidad en el cuerpo del agresor. En este sentido, es interesante la comparación que se hace de Matthew con el cuerpo de un pollo al que se está cortando por la mitad (ver Figura 34).

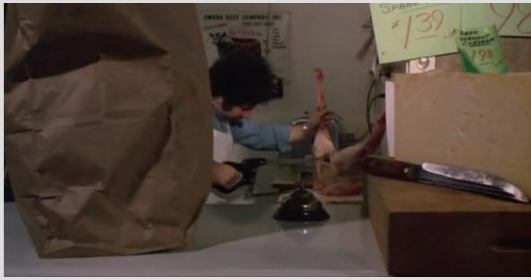
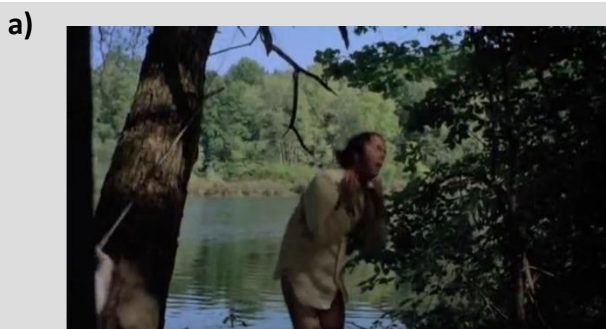


Figura 34. Comparación de Matthew con un pollo cortado por la mitad.

Otro elemento transversal en las escenas de venganza es que la cámara se detiene por unos segundos para mostrar el cuerpo herido de los agresores (ver Figura 35). Este gesto, invita a pensar ¿cuál es la función de ese último plano de los agresores? Aludiendo a la ley del talión, considero que su intención es provocar un terror punitivo, cubriendo la necesidad de espectacularidad del castigo corporal que, además de resarcir el daño, funciona como advertencia contra futuros crímenes.



Si el cuerpo es condensación de la existencia, Jennifer, como se ha visto, no busca matar por matar, ni ejercer violencia por la violencia misma. A su vez, la violencia es un producto cultural e histórico, es simbólica y social, por tanto, considero que el cuerpo fragmentado —ahora de forma literal— de los agresores, es portador de un mensaje

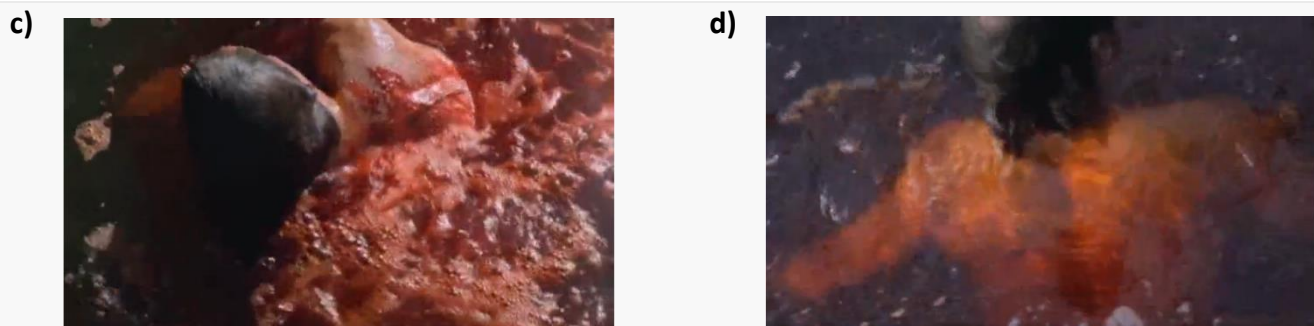


Figura 35. Último plano de los agresores. Fotograma a) Matthew; Fotograma b) Johnny; Fotograma c) Andy; Fotograma d) Stanley. Se puede notar cómo los planos de Andy y Stanley son muy similares.

horroroso pero inteligible para su espectador. Advierte que el crimen de violación es importante y merece ser castigado, reconoce que la idea de invulnerabilidad masculina es ilusoria; pero, sobre todo, admite la profunda desconfianza en los sistemas legales modernos para hacer frente al crimen de violación, además, de su silenciosa violencia cuando culturalmente está legitimada esta manifestación de la violencia.

3.6. Anotaciones finales del capítulo III

El cuerpo del agresor es sólo visible en el acto de venganza. Estas narrativas se presentan como una vuelta de tuerca sobre los cuerpos que comúnmente se ven mutilados por la violencia de la violación. No es el cuerpo femenino el que muere, o el que queda nulificado —al menos no en toda la película—. Ese cambio trata de evidenciar los efectos de la violencia de la violación en otro cuerpo que no sea el de la víctima.

Por otro lado, la violencia en general y la violación sexual en particular, son parte de la realidad humana. No obstante, siempre ha resultado más fácil proyectar el mal, el miedo, el peligro, etcétera, que supone la violencia fuera de lo humano. Por tal motivo, cuanto más monstruoso parece el agresor sexual más fácil —pero a la vez, problemáticamente más cautivador—, resulta mirar los crímenes que realiza.

Asociar al agresor sexual con el monstruo, implica proyectar en la alteridad el ejercicio de esa violencia. Lo que dificulta reconocer las formas cotidianas y banales en que se presenta tanto la violencia como el agresor.

Asimismo, las películas de *violación-venganza*, en particular *I Spit On Your Grave* (1978), reconocen que la violación acontece en medio de la indiferencia —social, pero

sobre todo institucional—, hacia el sufrimiento que ese crimen produce en el cuerpo que es violado. Tal indiferencia es lo que, a su vez, lleva fácilmente a realizarlo.

CONCLUSIONES:

Cuando pienso en la palabra violación, mi memoria recuerda con tristeza e impunidad el cuerpo de una mujer sin nombre y sin rostro, envuelta hasta la cintura en una bolsa de basura, con marcas de tortura y las bragas a medio muslo. La imagen no viene de ninguna película, sino de un periódico amarillista con un extraño encabezado que ni dignifica a la víctima, ni se preocupa por el crimen. Al ver esa imagen, de pronto, me asaltó un temor inexplicable, la posibilidad de ser yo la que estuviese en la bolsa me aterrorizó, sentí que el peligro estaba en todas partes. Sin embargo, me resistía a pensar que la amenaza podría provenir de cualquiera que tuviese una anatomía masculina. Probablemente esa sensación, más que cualquier otra razón, fue lo que inspiró esta investigación.

El miedo a la violación del que hablaba Brownmiller (1975), ha necesitado a su vez la construcción de una amenaza monstruosa. Aquel que puede suscitar miedo, se apodera hasta cierto punto de su víctima. La amenaza se constituye como tal, porque lleva latente la posibilidad de hacer daño. Al escribir esto, vienen a mi cabeza una ráfaga de imágenes, un mosaico de secuencias de diferentes películas y de distintos personajes femeninos corriendo por un callejón o calle oscura, tratando de huir de una sombra o una amenaza invisible que no sólo invadirá su cuerpo, sino que les quitará la vida.

Mi investigación pregunta por esa sombra y amenaza que no se visualiza. ¿Por qué llamamos monstruo al agresor sexual? es la pregunta que convocó el presente estudio.

La investigación me permitió reconocer que las palabras criminal-violador-monstruo, tienen una relación antiquísima; que reconoce su vínculo con el dispositivo de normalización bajo el que se construyó la pericia médico-legal en los siglos XVIII Y XIX. Al desplazarse el interés del crimen al criminal, y las circunstancias que lo formaban, se hizo del delito un rasgo individual. Cuando el criminal se convierte en objeto de estudio deja de ser sujeto político; entonces, el crimen deja de mirarse como una infracción y se convierte en una irregularidad.

Esa anomalía que supone el crimen dentro del dispositivo de normalización le dará su cercanía con la palabra monstruo.

Se puede determinar que la asociación del monstruo con el criminal tiene un surgimiento y una construcción histórica y social específica.

Asimismo, la figura del monstruo también juega una función específica. En ella se encarnan miedos sociales efectivos, por tanto, su construcción nunca será casual, ni improvisada, lo que permite deducir otro vínculo indisoluble: miedo y monstruo.

Tanto el miedo como el monstruo cumplen una función didáctica, advierten de los peligros de la anomalía. Por tanto, el temor al monstruo es fundamental para que este exista.

El violador encarna el miedo a la violación. Sin embargo, se reconoció que el violador, vinculado a la categoría de lo monstruoso, adquiere matices distintos según quién sea la figura que le teme. Por ejemplo, en la película *The Birth of a Nation*, la violación representa el temor de los personajes masculinos blancos a la invasión, apropiación de la propiedad privada y la contaminación como hibridación racial que ostentaba el enemigo afroamericano. Por otro lado, en la película *Ms. 45*, el temor del personaje de Thana es siempre a los daños físicos y psíquicos que la violación acarrea a su propia configuración y libertad.

También se determinó que el vínculo entre el agresor sexual y lo monstruoso hace comprensible dos reacciones ante él:

- 1) Volverlo un espectáculo, situación por demás problemática porque se vale de la fascinación y repulsión que éste convoca.
- 2) Generar una división categorial que construye una adentro y un afuera. Sobre todo, una diferenciación dicotómica entre hombre buenos/normales y malos/anormales.

En este sentido, se reconoció que la figura del agresor sexual muchas veces es empleada para intensificar el carácter monstruoso de un enemigo político. Sin embargo, parece necesaria una acotación al respecto: hacer énfasis en el origen y procedencia del agresor sexual abre una distorsión sobre el crimen. Si bien, son elementos que hay que analizar, no se puede mezclar el hecho de que una persona que comete una violación, independientemente de su origen, es un agresor sexual. Habrá que tener precaución de criminalizar al criminal sin que esto implique criminalizar al grupo del que provenga.

Se detectaron dos epistemes - *A* y *B* - en la construcción del agresor sexual, y tres figuras específicas para cada una. Si bien, cada episteme se propone como una ruptura de la otra, se encontró que en las construcciones cinematográficas del agresor sexual ambas se superponen y son empleadas indistintamente. No obstante, son las figuras de la *episteme A* las más aludidas.

En cuanto a la estructura narrativa con la que decidí trabajar, detecté que hay una relación directa entre la manera en que la película concibe la violación ideológicamente y la forma en que se construye al agresor sexual, a la víctima y al vengador o vengadora de forma visual.

A través del *mapeo* del agresor sexual en las narrativas de violación-venganza fue posible detectar que su construcción cinematográfica coincide con las epistemes propuestas. De este modo, el agresor sexual ha sido referido con relación a las figuras de la *episteme A*:

En un primer momento, con marcas visibles que señalaban su anomalía, maldad o peligrosidad, denotadas principalmente en su caracterización con ciertos rasgos de: fealdad, suciedad, el defecto de alguna función corporal, o bien, su hibridación con algún rasgo animal.

Posteriormente, cuando el agresor que no es señalado con alguna marca visible que asegure su distancia con el resto de los personajes, se presenta con una caracterización dual entre el bien y el mal. El rasgo monstruoso está dentro de él, denotado por una caracterización psíquica. Usualmente son engañosos, locos, enfermos, o ambiguos moralmente.

También se encontraron agresores que aludían a un sector improductivo o “bajo” de la sociedad. Entiéndase: obreros pobres, vagabundos, inmigrantes, etcétera.

Asimismo, se encontró una diferencia significativa en la construcción del agresor sexual cuando la venganza es detentada por un vengador masculino, o bien, por una vengadora femenina.

La introducción de la mujer vengadora en las narrativas de violación-venganza supuso un cuestionamiento sobre la figura del agresor sexual que a su vez motivó su complejidad, y la introducción de figuras que aluden a la *episteme B*. Se pone más énfasis en las dinámicas producidas por una diferencia en el ejercicio de poder a razón de la construcción de género.

Por medio del análisis de *I Spit On Your Grave* (1978), fue posible reconocer que los agresores sexuales en la película aluden de forma individual a las figuras de la *episteme A*, y de forma colectiva a las figuras de la *episteme B*. A pesar de que la película intenta presentarlos como varones ordinarios, en realidad no consigue alejarse del todo de las antiquísimas y arraigadas figuras de la *episteme A*, así veremos que los agresores resonaran con ideas asociadas a la animalidad y el salvajismo, la enfermedad, o la improductividad. Sin embargo, en su forma colectiva resuenan con fuerza las figuras de la *episteme B*, a través de ellas se reconoce que la dinámica masculina y la diferenciación en el ejercicio de poder es lo que está de fondo en el acto de violación.

Se detecta que los agresores se construyen a partir de tres conceptos clave:

- Desconocimiento.
- Fragmentación.
- Ocultamiento.

Éstos se ven reflejados en estrategias formales, principalmente con el uso del fuera de campo, la fragmentación por medio de encuadres y del montaje, así como la imposibilidad de colocar a cuadro la completa desnudez masculina.

Sin embargo, la estructura narrativa de la película, y su premisa sustentada bajo la ley del talión, transforma el cuerpo de los agresores en la segunda mitad del filme. De este modo, cuestiona las figuras de las dos epistemes y propone una tercera forma de comprender el cuerpo del agresor, a partir de evidenciar la problemática que hay en relegar sus imágenes a lo desconocido.

El cuerpo del agresor asociado con la categoría de monstruo, o como producto de un orden de género que propicia dinámicas masculinas violentas, explica lo que se ve en la primera parte de la película, pero no es suficiente para revelar lo que sucede con su cuerpo durante el acto de venganza. La premisa de la justicia retributiva, bajo la que Jennifer detenta su venganza, necesita que el castigo sea físico. El cuerpo del agresor se convierte en el portador de un mensaje, construido por medio del desplazamiento contra sí, de las armas —tanto simbólicas como materiales— que en un primer momento emplearon contra ella. La muerte, pero sobre todo el dolor del cuerpo del agresor es el medio para comunicar un mensaje: la vulnerabilidad del cuerpo masculino, la violación es un crimen relevante que demanda un castigo notable; pero, sobre todo,

la profunda desconfianza en que los sistemas punitivos modernos puedan responder adecuadamente frente al crimen.

Por lo anterior, *I Spit On Your Grave* (1978) convoca a un ejercicio del castigo anterior al sistema punitivo que plantea la modernidad, el cual paradójicamente es la que funda, tipifica y construye la imagen del agresor, sus castigos y sobre todo sus atenuantes.

Me parece que aquí está el meollo del problema: si el sistema punitivo de la modernidad se construye con base en la razón moderna, ésta “resultó ser especialmente apropiada y competente para formar *monopolios* y fundar *derechos exclusivos* (...) Hasta el momento, la razón moderna ha estado al servicio del *privilegio*, no de la *universalidad*⁵¹” (Bauman, 2006, p.88-89). En este sentido, si la mayor parte de las violaciones son ejecutadas por varones, y el sistema legal de la modernidad se construye en buena parte asegurando el privilegio de este sector de la humanidad, entra en pugna la necesidad de identificar, explicar y expulsar el mal y el peligro que supone el violador. Y, por otro lado, la de resguardar el pacto que supone mantener el privilegio patriarcal.

En este sentido, el agresor sexual no sólo se construye entre dos epistemes en contradicción, sino también, entre el fracaso que supone el sistema punitivo de la modernidad.

Estas películas no están invitando a que se haga sufrir y morir a todos los violadores en el mundo. Me parece que lo que proponen dentro de su mundo diegético es cuestionar qué supondría ver en el cuerpo del violador los efectos del dolor que causó en la víctima. Si colectivamente es más habitual encontrar imágenes de los efectos de la violación en el cuerpo de las víctimas, desplazar el horror y la violencia que causa el agresor a su propio cuerpo supone un modo distinto de exponer, sentir, y reflexionar la problemática aquí planteada.

⁵¹ Cursivas en el original.

¿Cuerpos monstruosos?

Iniciar el título de la presente investigación con una interrogante, más que por una alusión socrática, sirve para señalar el sendero, exorcizar la preocupación, y para evidenciar un equívoco.

A mi parecer, una de las películas que mejor construye la idea del agresor sexual como un ente monstruoso que atemoriza hasta la locura a su víctima es: *Repulsión* (Roman Polanski, 1965), esta película ofrece secuencias impactantes de cómo el trauma y el temor a la violación se presentan como una grieta que va creciendo en el interior de la protagonista femenina hasta quebrarla. Los hombres y todo lo relacionado con lo masculino le produce repulsión —de ahí el título—. La película coloca en imágenes la degradación mental de Carol, a través de cadáveres en descomposición, alucinaciones, pesadillas y violencia. En esta película la protagonista también asesina a dos varones que sobrepasan sus límites: con un cortejo acosador, y con un intento de violación. La amenaza de violación no sólo es ilusoria, sino tangible.

Aunque esta película tiene múltiples aspectos con los cuales se puede dialogar, la menciono porque el profundo miedo de Carol a ser violada se traduce en una famosa secuencia —ampliamente aludida y homenajeada—, en la que el personaje femenino atraviesa el pasillo de su departamento, y sin más, es atacada por un conjunto de manos sin cuerpo, ni rostro que salen de las paredes con la única intención de tocarla, así como por anónimas sombras sin peso, que invaden su cama por las noches (ver figura 36).



Figura 36. Fotogramas de *Repulsión*. Carol es atacada por fragmentos de entes imaginarios.

La violación se presenta como un miedo y una amenaza constantes para Carol, que se construye a través de vincular al agresor sexual con lo monstruoso, por medio de estrategias cinematográficas que fragmentan, ocultan y mantienen en el anonimato a ese ente sin rostro ni forma definida.

Asociar la condición del agresor sexual con la categoría de lo monstruoso, como se expuso a lo largo del texto, introduce a un callejón sin salida. Porque ofrece una explicación tautológica que perpetúa su amenaza en el terreno de lo incognoscible. Paradójicamente, se recurre a esa categoría ante la incapacidad de hacer comprensibles las historias de dolor que producen sus daños.

Pero en la angustiada búsqueda de esa explicación, lo que se hace es expulsar al agresor de la categoría de lo humano. En el empeño por su rechazo es protegido en su invisibilidad. El agresor sexual no es un monstruo extraordinario, sino un humano sumamente ordinario. Sin embargo, ese argumento no tranquiliza, sino que moviliza la idea de que “el mal habita dentro”, por ende, puede estar en todas partes. Lo anterior invariablemente regresa al camino del monstruo, e introduce a una crisis de confianza, que alimenta creencias tan extendidas como: “todos los hombres son agresores sexuales latentes, y un peligro para los cuerpos femeninos”.

Este punto de vista inquieta de múltiples modos, no sólo por ser una exageración, sino por el esencialismo que hay detrás, el cual introduce otros equívocos. A decir de Bourke (2009), esta creencia establece un vínculo entre el órgano sexual masculino y la violencia sexual; pero, además, implica que la violencia masculina y la supuesta vulnerabilidad femenina son la primera y última explicación sobre la violación. Al final, esta explicación también se vuelve tautológica.

Entonces, pensar al agresor sexual como el monstruo que articula en su cuerpo o, mejor dicho, en los fragmentos de sus cuerpos, el miedo a la violación sólo intensifica y perpetúa la sensación de peligro y amenaza para sus potenciales víctimas.

La gestión de ese miedo, como se ha demostrado a lo largo del texto, se ha empleado para conducir y regular la movilidad y libertad de los cuerpos femeninos. Pero, también, ha construido poderosas y engañosas imágenes en las que ni siquiera los agresores se reconocen. Al mismo tiempo, impiden ver la complejidad y diversidad de

prácticas en las que la violación se presenta, o incluso reconocer al cuerpo masculino como vulnerable al crimen de violación, y al femenino como agresor.

Rutas abiertas hacia futuros análisis

Un mismo objeto de investigación puede ser abordado desde múltiples enfoques y perspectivas teóricas, el mío no es la excepción. Sin embargo, la articulación que presento es la que resultó más pertinente para contestar a mi pregunta de investigación.

No obstante, resulta oportuno mencionar algunos temas que salían de la intención principal de mi trabajo, pero debido a su relevancia pueden ser considerados para investigaciones futuras:

- 1) La explotación del atractivo sexual de los personajes femeninos en las películas de violación-venganza, el cual se construye con base en los cánones de belleza que estén en turno al momento de su producción. Siguiendo con este mismo punto, también se señala la poca alusión en esas narrativas de mujeres afrodescendientes, indígenas, inmigrantes, etcétera. Al respecto, una película que complejiza la propia estructura narrativa, el contexto de violación y al agresor sexual al colocar otro tipo de personajes femeninos es: *Ajji* un filme indio estrenado en 2017 bajo la dirección de Devashish Makhija.
- 2) Como estructura narrativa, las películas de violación-venganza proponen una gran diversidad de historias en las que no siempre la cámara es empática con la víctima, incluso si la vengadora es femenina.
- 3) Las producciones contemporáneas, sobre todo, las que son dirigidas por mujeres, optan por dar menos tiempo en pantalla a la violación, e incluso la colocan fuera de campo visual, para sólo introducirla a través del sonido. Del mismo modo, complejizan el modo de entender la violación al colocarla en contextos más próximos y cotidianos (como la escuela, una fiesta entre amigos, etcétera), lo que supone cambios importantes en la construcción del agresor sexual. Se puede tomar como ejemplo las películas: *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017) y *M.F.A* (Natalia Leite, 2017).
- 4) Las producciones contemporáneas enfatizan aún más las dinámicas masculinas violentas como motivo de la violación, además del silencio e

indiferencia de las diferentes instituciones que permiten el ejercicio de poder desigual a razón de género.

- 5) Si bien hace falta un estudio más detallado, se puede articular que, aunque las películas de violación-venganza contemporáneas proponen construcciones de agresores sexuales más complejas, que buscan distanciarse principalmente de ideas problemáticas y estereotipadas como la animalidad, la locura, la enfermedad o la improductividad, no logran distanciarse por completo del uso de estrategias formales que los construyen como una amenaza con tintes de monstruosidad. De manera que las dos epistemes se siguen superponiendo; una en el argumento, y la otra en las estrategias cinematográficas —antes del acto de venganza—.
- 6) Los castigos corporales a los agresores son cada vez más sangrientos y violentos. Permanece el uso de la castración como castigo. La ley del talión sigue como premisa articuladora.
- 7) La mayoría de las películas de violación-venganza, son producidas en E.U.A. No obstante, se pueden encontrar narrativas en otros países. En el caso mexicano, la única película que se encontró con una venganza en primer grado, directa y desplazada, bajo una estructura narrativa próxima (aunque no idéntica) a las estudiadas fue: *Rencor tatuado* (Julián Hernández, 2018).

Por medio de estas hipótesis, derivadas del presente trabajo de investigación, es posible reconfigurar la trascendencia de las películas de violación-venganza como un medio catártico frente a un sistema corrupto y rebasado por una problemática cotidiana que hoy en día continúa siendo un tabú. La construcción del cuerpo del violador, sus motivaciones y la propia visión que tiene de sí mismo, aunque asociadas con el instinto y la animalidad, continúan formando parte de lo no dicho, lo prohibido y, al mismo tiempo, lo cotidiano.

Finalmente, el análisis de esta película a partir de las epistemes A y B, puede ser un punto de partida para crear un conjunto referencial que permita dilucidar e interpretar a esas figuras que se encuentran, en teoría, más allá de la norma, fuera de la legalidad, pero que al mismo tiempo son recurrentes tanto al interior de las películas como en nuestro contexto actual.

Referencias Bibliográficas

Agamben, Giorgio. (2014) *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora

Arias G. Walter L. (2018) *La frenología y sus implicancias: un poco de historia sobre un tema olvidado*. Rev Chil Neuro- Psiquiat 56(1). pp. 36-45.

Bacon, Henry. (2015) *The fascination of film violence*. Nueva York. Palgrave Macmillan

Baratta, Alessandro. (2004) *Criminología crítica y crítica del derecho penal. Introducción a la sociología jurídico-penal*. Argentina. Siglo XXI.

Bauman, Zygmunt. (2006) *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona. Paidós.

Beck, Ulrich. (1998) *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós.

Berlatsky, Noah. (2016) *Fecund Horror. Slahers, Rape/revange, women in prisión, zombies, and other exploitation dreck*. E.U.A. Berlatsky.

Bourke, Joanna. (2009) *Los violadores. Historia del estupro de 1860 a nuestros días*. España. Crítica.

Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin. (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona. Paidós.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. (2003) *El arte cinematográfico*. Barcelona. Paidós.

Brownmiller, Susan. (1975) *Contra nuestra voluntad. Hombres mujeres y violación*. Barcelona. Planeta.

Calleja, Seve. (2005) *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de "el otro"*. Madrid. Ediciones de la Torre.

Claramonte Arrufat, Jordi. (2012) "La vida social de los monstruos. Un acercamiento a los modos de la imaginación política", en *Astrolabio*. Núm. 13 Pp. 120- 128.

Canguilhem, Georges. (1971) *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires. Siglo XXI

Cartwright, Lisa. (1995) *Screening The Body. Tracing medicine's visual culture*. E.U.A. Universidad de Minnesota.

Castillo Larrotta, Richard; Noriega – Rangel, Kelly Johana. (2013) *Agresor sexual. Aproximación teórica a su caracterización. Informes psicológicos*. Vol. 13. No. 2 , pp. 103-120.

- Champion, David. (2000) *Narcissism and entitlement: sexual aggressions and the college male*. EUA. LFB Scholarly Publishing LLC.
- Chion, Michel. (1993) *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires. Paidós.
- Clover, Carol. (1992) *Men, Woman and chain saws. Gender in the modern horror film*. E. U. A. Princeton University Press.
- Creed, Barbara. (1993) *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. E.U.A, Routledge.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996) "Monster culture (seven theses)" en: Cohen Jeffrey Jerome (ed.) *Monster theory: Reading culture*. University of Minnesota Press
- Courtine, Jean-Jacques. (2006) "El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad", en Courtine, Jean-Jacques (director) *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. España. Taurus. pp. 201-256.
- Courtine, Jean-Jacques y Vigarello, Georges. (2006) "Identificar. Huellas, indicios y sospechas" en, Courtine, Jean-Jacques (director) *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. España. Taurus. pp. 259-271.
- Da Re, Verónica y Maceri, Sandra. (2008) "La antropología criminal de Lambroso como puente entre el reduccionismo biológico y el derecho penal", en *Límite*, vol. 3, núm. 17. Pp. 99-115.
- Deleuze, Gilles. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona. Paidós.
- Delgado, Manuel. (1999) *El animal público*. Barcelona. Anagrama.
- Duran Castro, Mauricio. (2016) *Cuerpo y cine. El cuerpo en el cine y el cine en el cuerpo*. Arkadin. N. 5. Pp.56-71.
- Doron, Claude- Olivier. (2015) *Félix Voisin y la génesis de los anormales*. Revisado en: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0957154X15604789>
- Douglas, Mary. (1973) *Pureza y Peligro*. Madrid. Siglo XXI.
- Elsaeseer, Thomas y Hagener, Malte. (2015) *Introducción a la teoría del cine*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.
- Font, Doménec. (2012) *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

- Fontanille, J. (2004). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Scientia et praxis
- Fouz Hernández, Santiago. (2013) *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporánea*. Barcelona. Bellaterra.
- Foucault, Michel (1979) *La Arqueología del saber*. México. Siglo XXI.
- (1999) *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona. Paidós.
- (2000) *Los anormales*. Buenos Aires. FCE.
- (2009) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México. Siglo XXI.
- (2011) *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber, vol. 1*. México. Siglo XXI.
- Game, J. (ed). (2010). *Images des corps/ corps des images au cinéma*. Lyon, France : Ens Éditions
- Giorgi, Gabriel. (2009) Política del Monstruo. *Revista Iberoamericana*. Vol. 75. Núm. 227. Pp. 323-329.
- Goffman, Erving. (2001) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Glockner, Julio (1994) “Viejos y nuevos monstruos”, en *Elementos*. Vol. 22. Núm 3. Pp.35-42.
- Heller- Nicholas, Alexandra. (2011) *Rape-revenge films a Critical Study*. E.U.A. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Henry, Claire. (2014) *Revisionist Rape-Revenge Redefining a Film Genre*. E.U. A. Palgrave.
- Hercovich, Inés. (1997) *El enigma sexual de la violación*. Buenos Aires. Biblos.
- Izaola, Amaia y Zubero, Imanol. (2015) *La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos*. Revisado en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.649>
- Kaplan, E. Ann. (2000) “Hollywood, ciencia y cine: La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas”, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 5. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 39-65.
- Lambroso, César. (s/f) *Los criminales*. Barcelona. Presa.
- Le Breton, David. (2002) *Antropología del cuerpo en la modernidad*. Buenos Aires. Nueva visión.

- (2015) “Belleza femenina al borde de la ficción”, en Zepeda Díaz, Alejandra y Gatto Giménez, Fabián (Coord.) *Ficciones del cuerpo*. México. La Cifra.
- Lehman, Peter. (1993) Don't Blame This on a Girl, en Cohan, Steven y Rae Hark, Ina (eds), *Screening The Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Londres-Nueva York, Routledge, pp. 103-117.
- Marqués, Josep-Vincent. (1997) “Varón y Patriarcado”, en Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds), *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Chile, Ediciones de las mujeres, pp. 17-30.
- Marks, Laura. (1999) *The Skin of the Film*. E.U.A. Duke University Press
- Muñiz, Elsa. (2010) *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México. Anthropos.
- y List, Mauricio. (Coord.) (2007) *Pensar el cuerpo*. México. UAM Azcapotzalco.
- Nancy, Jean-Luc. (2003) *Corpus*. Madrid. Arena Libros.
- (2007) *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires. La Cebra.
- Negri, Toni. (2001) *El monstruo político. Vida desnuda y violencia*. Roma. Manifestolibro.
- O, Brien, Shelly. (2015) “¡God Bless Your Hand! Rape, Revenge and resolution, in I Spit On Your Grave (1978)” en: *Reflections on revenge: A: Conference on the culture and politics of vengeance*. Leicester, 4 September 2015.
- Reyo, Carlos. (1999) *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*. Madrid. Cátedra.
- Pedraza, Pilar (2002) “Teratología y nueva carne”, en Navarro, Antonio José (edit.) *La Nueva Carne*. Madrid. Valdemar. Pp. 35-72.
- Projansky, Sara. (2001) *Watching Rape. Film and televisión in Postfeminist culture*. Nueva York – Londres, New York University Press.
- Read, Louise Jacinda (1998) *Narratives of Transformation: Feminism, Femininity and the Rape -Revenge Cycle*. E.U.A. University of Warwick Department of Film and Television Studies.
- Santiesteban, Héctor (2000) “El monstruo y su ser”, en *Relaciones*. núm. 8. Vol. 21. Pp. 95-126.
- Segato, Rita. (2002) *Las estructuras elementales de la violencia*. Argentina. Prometeo.
- Seidler, Víctor. (2008) La violencia: ¿el juego del hombre?, en Ramírez Rodríguez, Juan

- Carlos y Uribe Vázquez, Griselda (coords), *El juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*, México, Universidad de Guadalajara, AMEG.
- Stam, Robert. (2001) *Teorías del cine. Una introducción*. Buenos Aires. Paidós. pp. 235-246.
- Tiburcio Moreno, Erika. (2019) *y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense*. Madrid. Catarata
- Vigarello, Georges. (1998) *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*. Madrid. Feminismos.
- Williams, Linda. (1991) "Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso", en *Film Quarterly*, Vol. 44, núm. 4. Pp. 1-13.
- Zavala, Lauro. (2010). "Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones", en *Razón y palabra*. 15 (71). P. 1-14.
- Zavala, Lauro. (2010). *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. En *Casa del tiempo*, (30). Pp.65-69.
- Zunzunegui, Santos. (2013) *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona. Paidós.

Filmografía

- Alberto Grimaldi (productor). Bernardo Bertolucci (director). (1972). *Last Tango in Paris*. [cinta cinematográfica]. Italia-Francia. United Artists.
- Alfred Hitchcock (productor y director). (1972). *Frenzy*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Universal.
- _____ (productor y director). (1960). *Psicosis*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Shamley productions.
- Andy Anderson (productor y director). (1987). *Positive ID*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Andersonfilm, Positive I.D. Productions, Universal.
- Bo Arne Vibenius (productor y director). (1974). *Thriller: A Cruel Picture*. [cinta cinematográfica]. Suecia: American International Pictures, United Producers
- Broderick Johnson, Paul Junger Witt (productores). Christopher Nolan (director). (2002). *Insomnia*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Warner Bros.
- Buzz Feitshans (productor) y Bob Kelljan (director). (1974). *Act of Vengeance*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: American International Pictures.
- Claude Heroux (productor) y David Cronenberg (director). (1983). *Videodrome*. [cinta cinematográfica]. Canadá.: Filmplan International, Universal.
- Clint Eastwood (productor y director). (1983). *Sudden Impact*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Warner Bros.
- Collier Young (productor) y Ida Lupino (director). (1950). *Outrage*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: RKO Radio Pictures.
- Dino de Lauretiis, Martha Shumacher (productores). Brett Ratner (director). (2002) *Red Dragon*. E.U.A. Universal Pictures.
- D.W. Griffith (productor y director). (1915). *The Birth of a Nation*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: D. W. Griffith Inc., Epoch Producing Corporation.
- D.W. Griffith (productor y director). (1919). *Broken Blossoms*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: United Artists.
- D.W. Griffith (productor y director). (1919). *The Greatest Question*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: First National Pictures

- Daniel Melnick (producer) y Sam Peckinpah (director). (1971). *Straw Dogs*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: ABC, Cinerama, Talent Associates
- Danny Wilson (producer) y Volker Schlöndorff (director). (1990). *The Handmaid's Tale*. [cinta cinematográfica]. Alemania, E.U.A.: Bioskop, Cinecom Pictures, Cinetudes Film Productions, Odyssey Pictures, Warner Bros.
- Dore Schary (producer) y Robert Siodmak (director). (1945). *The Spiral Staircase*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: RKO Radio Pictures.
- Edward R. Pressman, Jeff Most (producers) y Alex Proyas (director). (1994). *The Crow*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Miramax Films.
- Fred Berner, Matthew Myers (producers) y Jessica Sharzer (director). (2004). *Speak*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Fred Berner Films.
- Fred Orain, Kevin Brownlow (producers) y Victor Sjöström (director). (1928). *The Wind*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: MGM.
- Freddie Fields (producer) y Lamont Johnson (director). (1976). *Lipstick*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: De Laurentiis Entertainment Group, Paramount Pictures.
- George W. Perkins (producer) y Robert M. Young (director). (1986). *Extremities*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Atlantic Releasing Corporation.
- Gilbert Cates, Donna Mills (producers) y Jud Taylor (director). (1992). *In My Draughter's Name*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Cates/Doty Productions, The Kushner-Locke Company.
- Gutowski Gene (producers) y Roman Polansky (director). (1965). *Repulsión*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido.: Columbia Pictures.
- Hunt Lowry (producer) y Joel Schumacher (director). (1996). *A Time to Kill*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Warner Bros.
- Ingmar Bergman Allan Ekelund (producers) y Ingmar Bergman (director). (1959). *The Virgin Spring*. [cinta cinematográfica]. Suecia: Janus Films, Svensk Filmindustri.
- Jerry Wald (producer) y Jean Negulesco (director). (1948). *Johnny Belinda*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Warner Bros.

- John C. Strong III (productor) y Danny Steinmann (director). (1984). *Savage Streets*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Motion Picture Marketing, Savage Street Productions.
- John Maxwell (productor) y Alfred Hitchcock (director). (1929). *Blackmail*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: British International Pictures, Elstree, Wardour Film.
- Jonathan Shestak (productor) y John Dahl (director). (1994). *The Last Seduction*. [cinta cinematográfica]. E.U. A.: Incorporated Television Company.
- Joseph Zbeda (productor) y Meir Zarchi (director). (1977). *I Spit On Your Grave*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Cinemagic Visual Effects, Wizard Video.
- Kineo Yoshimine(productor) y Shunya Ito (director). (1972). *Female prisoner 701: Scorpion*. [cinta cinematográfica]. Japón: Toei Company.
- Michael Levy (productor) y John Schelesinger (director). (1995). *Eye for an Eye*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Paramount Pictures.
- Neil Caton, Bob Gale (Productor) y Robert Zemeckis (director). (1985) *Back To The Future*. [cinta cinematográfica]. E.U.A. Universal Pictures.
- Nicolas Chartier, Jason Barret (productores). Joe Berlinger (director). (2019). *Extremely Wicked, Shockingly Evil, and Vile*. [cinta cinematográfica]. E.U.A. Voltage Pictures.
- Otto Preminger (productor y director). (1959). *Anatomy of a Murder*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Carlyle, Columbia Pictures, Otto Preminger Productions.
- Patrick Curtis (productor) y Burt Kennedy (director). (1971). *Hannie Caulder*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Paramount Pictures, Tigon.
- Paul Mason, Nick J. Mileti (productor) y Janet Greek (director). (1986). *The Ladies Club*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: New Line Cinema.
- Peter Katz (productor) y Buzz Kulik (director). (1977). *Kill Me If You Can*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Columbia Pictures.
- Peter Locke (productor) y Wes Craven (director). (1977). *The Hills Have Eyes*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Vanguard.
- Pierre Querut, Lionel Wallmann (productores) y Jean Rollin (director). (1974). *Demoniacs*. [cinta cinematográfica]. Francia: Nordia Films.

- Radclyffe Sarah, Linder Dixie (productores) y Tim Roth (director). (1999). *The War Zone*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido.: FilmFour Distributors.
- Richard Howorth, Mary E. Kane (productores) y Abel Ferra (director). (1981). *Ms. 45*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Navaron Films.
- Ridley Scott (productor y director). (1991). *Thelma & Louise*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: MGM, Pathé Films, Percy Main Productions.
- Robert Fryer (productor) y Richard Fleischer (director). (1968). *El estrangulador de Boston* (, [cinta cinematográfica]. E.U.A.: 20th Century Fox.
- Robert Tapert (productor) y Sam Raimi (director). (1981). *The Evil Dead* [cinta cinematográfica]. E.U.A.: New Line Cinema, Renaissance Pictures.
- Robin Spry (productor) y Peter Svatek (director). (1995). *Witchboard: The Possession*. [cinta cinematográfica]. Canada, E.U.A.: Telescene.
- Ronald Zerra (productor) y Ken Wiederhorn (director). (1981). *Eyes of a Stranger*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Georgetown Productions, Warner Bros.
- Sherry Lansing (productor) y Jonathan Kaplan (director). (1988). *The Accused*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: affe-Lansing Productions, Paramount Pictures.
- Stanley Kubrick (productor y director). (1971). *A Clockwork Orange*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Stanley Kubrick Productions, Warner Bros
- Tobe Hooper (productor y director). (1974). *Texas Chain saw Massacre*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Bryanston Films, Vortex Japan.
- Victor M. Ordonez (productor) y Victor M. Ordonez, Eduardo Palmos Al Valletta (directores). (1984). *Alley Cat*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: Multicom Entertainment Group, Dragonfly Productions.
- William A. Wellman (productor y director). (1931). *Safe in Hell*. [cinta cinematográfica]. E.U.A.: First National.

Anexos

Matriz 1. **Primera figura: agresor asociado con la animalidad y salvajismo**

Epistemes y figuras	Animalidad- Salvajismo	EPISTEME A
¿Cuál es la causa de la violación?	Biológica/ hereditaria: Instinto sexual y agresivo Un grado menor en la evolución	
¿Cómo se corporaliza la condición del agresor sexual?	Cuerpo: Arquitectura ósea-cráneo. Estigmas orgánicos.	
Elementos corporales que se destacan	Cerebelo estigmas orgánicos: frente estrecha y manos cortas, poca sensibilidad e inteligencia.	
Disciplinas que lo estudian	Evolucionismo Biología Medicina Antropología criminal	
¿Cómo se denomina al agresor sexual?	Humano primitivo	
¿Cuál es el enemigo político?	Pueblos no europeos Afrodescendientes	
¿Cómo es la intervención al agresor?	Castración Linchamiento	
¿Cómo se localiza al agresor sexual?	Rasgos físicos	
Ejemplos de Películas	El nacimiento de una nación Diversas películas Wéstern	

Matriz 2. Segunda figura: agresor asociado con la enfermedad y locura

Epistemes y figuras	Enfermedad-Locura
¿Cuál es la causa de la violación?	<p>Trastornos psiquiátricos y psicológicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Actos sin razón • Enfermedad • Locura <ul style="list-style-type: none"> • Conducta rapaz y emocional • Impotencia ante fuerzas interiores • Figura de mujeres y madres distantes • Ansiedad ante el trastorno de castración • Interrupción en el desarrollo psico-sexual.
¿Cómo se corporaliza la condición del agresor sexual?	Dentro del cuerpo: Psique y conducta
Elementos corporales que se destacan	Personalidad del criminal Cuerpo enfermo que puede contagiar a otros Cuerpo en etapa inferior de desarrollo (infantilización del individuo).
Disciplinas que lo estudian	Psiquiatría Psicoanálisis Teorías del desarrollo
¿Cómo se denomina al agresor sexual?	Dementes morales Perverso sexual Enfermos psiquiátricos Individuo incapaz de autoregularse Desviado sexual-agresivo-destructivo
¿Cuál es el enemigo político?	Locos Enfermos con un grado de desarrollo inferior.
¿Cómo es la intervención al agresor?	Diversos tratamientos terapéuticos
¿Cómo se localiza al agresor sexual?	Huellas dactilares y genéticas
Ejemplos de Películas	Thrillers Policíacas Biopic

EPISTEME A

Matriz 3. Tercera figura: agresor sexual asociado con el sujeto improductivo

Epistemes y figuras	Improductividad social
¿Cuál es la causa de la violación?	Entorno: Pobreza Marginalidad Consumo de alcohol *Mujeres solas
¿Cómo se corporaliza la condición del agresor sexual?	Improductividad del cuerpo: Sujeto improductivo Improductividad del cuerpo social: Sociedades corruptas
Elementos corporales que se destacan	Sucios Mal vestidos Poca o nula escolarización
Disciplinas que lo estudian	Ciencias sociales
¿Cómo se denomina al agresor sexual?	Depredadores Violentos Alcohólicos Indigentes
¿Cuál es el enemigo político?	Vagabundos Inmigrantes Obreros Clases empobrecidas
¿Cómo es la intervención al agresor?	Técnicas de control y vigilancia. Prisiones Abstención en el consumo de alcohol Limitar la movilidad de las mujeres en el espacio público.
¿Cómo se localiza al agresor sexual?	Segregación socio-espacial.
Ejemplos de Películas	El manantial de la doncella

EPISTEME A

Matriz 4. **Primera figura. Como castigo o venganza contra una mujer**

Epistemes y figuras	Dominación masculina
¿Cuál es la causa de la violación?	Como castigo o venganza a una mujer.
¿Cómo se corporaliza la condición del agresor sexual?	Cuerpos masculinos
Elementos corporales que se destacan	Genitalidad: pene. Violentos y agresivos
Disciplinas que lo estudian	Distintos feminismos
¿Cómo se denomina al agresor sexual?	Disciplinador
¿Cuál es el enemigo político?	Concepciones , construcciones y relaciones de masculinidades.
¿Cómo es la intervención al agresor?	Reconocimiento del delito Castigos penales
¿Cómo se localiza al agresor sexual?	Por la desigualdad en el ejercicio de poder entre géneros.
Ejemplos de Películas	I Spit On Your Grave

EPISTEME B

Matriz 5. **Figura dos. Como agresión contra otro hombre**

Epistemes y figuras	Dominación masculina
¿Cuál es la causa de la violación?	Como agresión contra otro hombre.
¿Cómo se corporaliza la condición del agresor sexual?	Cuerpos masculinos
Elementos corporales que se destacan	Genitalidad: pene. Violentos y agresivos
Disciplinas que lo estudian	Distintos feminismos
¿Cómo se denomina al agresor sexual?	Disciplinador
¿Cuál es el enemigo político?	Concepciones , construcciones y relaciones de masculinidades.
¿Cómo es la intervención al agresor?	Reconocimiento del delito Castigos penales
¿Cómo se localiza al agresor sexual?	Por la desigualdad en el ejercicio de poder entre géneros.
Ejemplos de Películas	I Spit On Your Grave

EPISTEME B

Matriz 6. **Figura tres. Como demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares**

Epistemes y figuras	Dominación masculina
¿Cuál es la causa de la violación?	Como demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares.
¿Cómo se corporaliza la condición del agresor sexual?	Cuerpos masculinos
Elementos corporales que se destacan	Genitalidad: pene. Violentos y agresivos
Disciplinas que lo estudian	Distintos feminismos
¿Cómo se denomina al agresor sexual?	Disciplinador
¿Cuál es el enemigo político?	Concepciones , construcciones y relaciones de masculinidades.
¿Cómo es la intervención al agresor?	Reconocimiento del delito Castigos penales
¿Cómo se localiza al agresor sexual?	Por la desigualdad en el ejercicio de poder entre géneros.
Ejemplos de Películas	I Spit On Your Grave

EPISTEME B

Secuencia. Primera aparición de los agresores

Acto	Día	Duración	Fotograma ilustrativo	Corte	Relación entre plano
Violación	3	00:02:30-00:04:34	   	Directo	Regresivos y repetitivos.

Datos complementarios



3 Planos Medios
Jennifer Hills

2 Planos Enteros
Andy y Stanley

2 Planos Medios
Johnny





2 Planos Enteros
Johnny y Jennifer Hills

1 Plano General
Todos

Título: secuencia 2. Primera aparición de los agresores

Descripción: Después de salir de Nueva York y conducir durante tres horas, Jennifer Hills se detiene a cargar gasolina en la estación local del pueblo donde rentó una cabaña para dedicar el verano a la escritura de su primera novela. Ahí y de forma incidental conoce a tres hombres que posteriormente la violaran.

Secuencia. Segunda violación de Jennifer

Acto	Día	Duración	Fotograma ilustrativo
Violación	3	00:29:42- 00:35:15	<p>Inicio</p>  <p>Primera aparición de agresores en la secuencia.</p> <p>Andy</p>  <p>Johnny</p>  <p>Stanley</p>  <p>Matthew</p> 

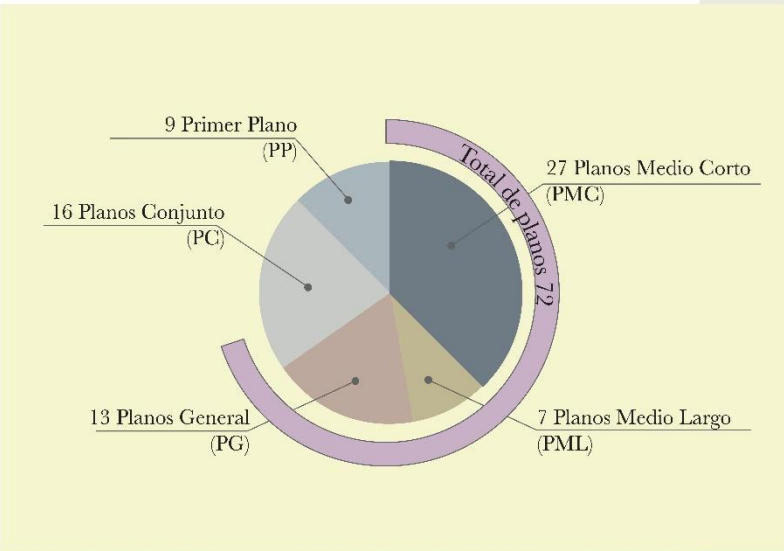
Título: Secuencia 13.
Segunda Violación de Jennifer.

Descripción:
Después de ser violada por Johnny, Jennifer camina herida y confundida por el bosque. Durante su caminar, escucha el sonido de una armónica, la cual anuncia nuevamente la presencia de los cuatro agresores. Posteriormente éstos la acorralan, y la inmovilizan para violarla por segunda ocasión, esta vez por el violador directo es Andy.

Corte	Relación entre plano	Cámara	Sonidos
Directo	Regresivos y repetitivos.	En mano y tomas fijas	Incidentales y armónica

Fotograma ilustrativo

Violación



Secuencia: Segunda venganza contra Johnny

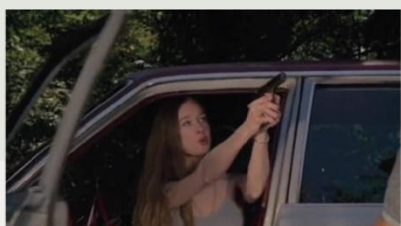
Acto	Día	Duración	Fotograma ilustrativo
Venganza	3	Inicia 01:17:49 Duración total 00:13:02	
Corte	Relación entre plano	Cámara	
Directo	Regresivos y repetitivos.	Tomas fijas	Incidentales, y música diegética (<i>Sola, perduta, abbandonata</i> de Puccini)

Inicio

Tipología	Cantidad
Primer Plano (PP)	5
Planos Conjunto (PC)	4
Planos General (PG)	23
Planos Detalle (PD)	4
Planos Medio Corto (PMC)	29
Total de planos	63

Fotograma ilustrativo

Amenaza y justificación de Johnny



Fotograma ilustrativo

Castración

