

La violación en el cine

La violación en el cine

PABLO RAÚL BONORINO RAMÍREZ
Profesor Titular de Universidad de Vigo



tirant lo blanch

Valencia, 2011

Copyright © 2011

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito del autor y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com (<http://www.tirant.com>).

Director de la Colección:
JAVIER DE LUCAS
Catedrático de Filosofía del Derecho

© PABLO RAÚL BONORINO RAMÍREZ

© TIRANT LO BLANCH
EDITA: TIRANT LO BLANCH
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
<http://www.tirant.com>
Librería virtual: <http://www.tirant.es>
DEPOSITO LEGAL: V-
I.S.B.N.: 978-84-9876-
IMPRIME: Guada Impresores, S.L. - PMc Media

Si tiene alguna queja o sugerencia envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia por favor lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Índice

Presentación	000
1. Derecho, violación y cine	
1.1. Feminismo y violación	
1.2. El cine y la cultura de la violación	
1.3. Los mitos y las leyes	
2. Violación y venganza	
2.1. La mujer ausente	
2.2. La vengadora feminista	
2.3. La mujer vengadora en el siglo XXI	
3. La violación pública	
3.1. Juicios e imágenes	
3.2. Ficción y realidad en <i>Acusados</i>	
3.3. La voz de la víctima	
3.4. Feminismo y postfeminismo	
3.5. La “escoria blanca” como categoría racial	
3.6. La violación como espectáculo	
Fichas técnicas y artísticas	
Selección bibliográfica	



Presentación

La violación es un motivo recurrente en la pintura, la literatura, los medios de comunicación, el cómic, la música... En muchas ocasiones, la representación de la violación no sólo denota violencia sexual, sino que se utiliza como dispositivo retórico para aludir a cuestiones políticas, económicas y sociales. Por ejemplo, a finales del siglo XIX las narraciones sobre violaciones en los Estados Unidos perseguían la intención de amedrentar a las mujeres que comenzaban a reclamar sus derechos y reflejaban las disputas en torno a las políticas raciales de la época. En trabajos recientes se relaciona la representación de la violación con la evolución de las posiciones feministas en el último tercio del siglo XX: habría formas de narrar la violencia sexual feministas y otras a las que se denominan postfeministas. No obstante, los estudios sobre la violación en el cine son todavía escasos si los comparamos con los que se han dedicado a otros temas de menor importancia.

En este trabajo analizaré la manera en la que el cine refleja la violación de mujeres adultas. Excluyo deliberadamente los casos en que las víctimas de la agresión sexual son hombres o menores de edad, pues su tratamiento excedería los límites de espacio establecidos por esta colección. Este análisis puede alumbrar la forma en la que el arte de masas en general produce consecuencias sociales en cuestiones aparentemente ajenas a su función primordial de servir como entretenimiento, sean ellas deliberadamente buscadas por sus creadores o no. La violencia sexual se puede ejercer de muchas maneras, pero la violación es la más grave y traumática. El propio concepto de "violación", así como los discursos que dan sentido a las experiencias de los perpetradores (legitimando, justificando, exculpando), de sus víctimas (culpabilizando, avergonzando, silenciando, resignando), y de quienes toman conocimiento de ellas (amigos, familiares, policías, jueces, fiscales), surgen en un entorno político, económico y cultural determinado. Las

producciones artísticas y culturales contribuyen activamente a la formación y reproducción del contexto social en el que se ejerce la violencia sexual contra las mujeres. Una de las más influyentes son las narraciones cinematográficas. Por ello mi principal objetivo será explorar la forma en la que operan y las consecuencias que generan en ese entorno.

En el capítulo 1 analizaré la forma en la que el cine ha contribuido a difundir ciertos mitos sobre la violación. Estos mitos son creencias inarticuladas que pasan por conocimiento de sentido común pero que expresan falsedades. Su objetivo final es exculpar a los agresores y culpabilizar a las víctimas de las agresiones sexuales. Constituyen la base de lo que las feministas han denominado la “cultura de la violación.” A través del análisis de algunas secuencias paradigmáticas en las que se narran violaciones pretendo mostrar cómo el cine puede contribuir a reforzar ciertas creencias que influyen directamente en la manera en la que la sociedad y el derecho se enfrentan al problema de la violencia sexual.

En el capítulo 2 me centraré en aquellas películas en las que se enlaza la violación con la venganza. Recorriendo la evolución

histórica del uso de esta estructura narrativa en el cine se puede comprender la transformación de las ideologías de género dominantes. Así como medir el impacto que el movimiento feminista ha tenido en la conciencia social sobre la posición de las mujeres y la violencia que se ejerce contra ellas. El cine en este caso sirve de escenario para una lucha política sin precedentes.

En el último capítulo abordaré el tema de la repercusión política y social de la representación de la violación. Me centraré en la película *Acusados* (1988), en la que se narra una violación y el juicio posterior. Examinaré a partir de ella cuestiones como el valor simbólico de los juicios por violación y las dificultades probatorias en ese tipo de causas. Pero el problema principal tendrá que ver con la representación visual de la violencia sexual: ¿hasta qué punto las películas que incluyen escenas explícitas de violación, que hacen de la violación un espectáculo, no contribuyen a naturalizar la violencia sexual contra las mujeres?

No pretendo dar respuestas a todos los interrogantes que plantea una investigación como la que he realizado. Mi objetivo es mostrar los problemas y poner a disposición de los interesa-

Presentación

dos los principales debates que han generado. Estamos ante una forma de enfrentar el estudio de la violencia sexual en la que casi

todo está por hacer. Espero que esta modesta contribución sirva para despertar el interés sobre ella.

Capítulo 1

Derecho, violación y cine

La violación como práctica social forma parte de las comunidades humanas desde su nacimiento. Como señala Merrill Smith en la introducción a su *Encyclopedia of Rape*: “La realidad física de la violación no ha cambiado con el tiempo: la penetración de una vagina, u otro orificio, por un pene (u otro objeto) sin el consentimiento del hombre o la mujer penetrados. Lo que ha cambiado según el tiempo y el lugar son las definiciones, las ideas, las percepciones y las leyes acerca de la violación.” (2004: ix). La “violación” en ocasiones solo aludía a las mujeres vírgenes, a veces sólo a las mujeres, o a las mujeres que se hubieran resistido con firmeza a la agresión. Durante mucho tiempo excluyó a las mujeres casadas cuando el agresor era su marido.

“Violación” proviene del latín “raptus” que se empleaba para referirse a aquellos actos en los que un hombre dañaba la propiedad de otro —en el caso de la violación se entendía que la propiedad dañada era la es-

posa o hija de un hombre. Durante siglos las mujeres recibieron protección de sus esposos y a cambio pudieron ser tratadas como si fueran de su propiedad. Esto incluía el acceso irrestricto a su cuerpo para obtener satisfacción sexual. Aunque nadie sostuviera en pleno siglo veinte que la mujer pudiera ser considerada “propiedad” de su marido, la excepción marital para los casos de violación continuó vigente hasta la década del setenta. La violación en el matrimonio no era jurídicamente posible porque muchas leyes exigían como requisito precisamente que no hubiera sido cometida por un cónyuge en perjuicio del otro.

La militancia feminista fue decisiva para lograr cambiar la percepción social y jurídica de la violación. El cambio legislativo fue lento. Recién en el año 1993 se abolieron las cláusulas que eximían de la aplicación de las leyes sobre violación a los maridos que convivieran con sus esposas en los estados de Carolina del Norte y Oklahoma.

Pero el cambio social fue más lento aún. Por eso no se trata de una cuestión que tenga sólo interés histórico. En su estudio pionero sobre el tema Diane Russell (1990) estableció, a partir del análisis de 930 casos, que una de cada siete mujeres casadas había sido violada (o intentada violar) por su marido o ex marido. Lo que constituye el 14 por ciento de las mujeres del estudio que estaban, o habían estado, casadas. El 85 por ciento de esas esposas habían sido objeto de una violación vaginal empleando el pene como elemento de penetración. El 10 por ciento sólo habían sufrido un intento, y el 5 por ciento había sido víctima de sexo oral forzado, sexo anal o penetraciones manuales —en la mayoría de los casos estas prácticas se combinaban con la penetración vaginal. Sólo tres mujeres de las 87 se encontraba divorciada al momento de sufrir la primera violación marital.

Este es sólo un ejemplo de la relación que existe entre las creencias colectivas y la regulación jurídica en casos de violencia sexual. Este trabajo no trata sobre la violación como problema social, sino sobre la manera en la que la representación cinematográfica de la violación influye en el contex-

to social y cultural en el que se producen los ataques sexuales, y del que parten las respuestas jurídicas e institucionales para afrontarlos. El derecho es una herramienta que se debe poner a punto y debe ser utilizada en un contexto social determinado. La forma en la que la sociedad percibe la violencia sexual constituye el sustrato en el que las leyes deben ser aplicadas. Para lograr cambios legislativos basta con reunir ciertas mayorías parlamentarios. Pero el cambio de mentalidad sobre un problema como la violación es una cuestión mucho más compleja, en la que intervienen diversos factores. Uno de ellos es la cultura popular, con su capacidad para difundir creencias y mitos sobre las relaciones de género. Sin un cambio en la percepción social de los problemas las reformas legislativas son incapaces de darles soluciones duraderas. En este capítulo analizaré la forma en la que el cine ha contribuido a difundir ciertos mitos sobre la violación que han generado (y lo siguen haciendo) graves perjuicios a las mujeres víctimas de la violencia sexual, porque dichos mitos han dado fundamento a leyes y prácticas institucionales condescendientes con los agresores sexuales.

1.1. Feminismo y violación

El feminismo sostiene que la amenaza de violación constituye un elemento que condiciona la vida de las mujeres en las sociedades contemporáneas porque, aunque no hayan sido violadas, la mayoría han tenido contacto con la violencia sexual de forma indirecta. Esta amenaza latente restringe sustancialmente la libertad de las mujeres, porque la cultura patriarcal en la que vivimos es condescendiente con los agresores y tiende a culpar a las víctimas. Es lo que las feministas denuncian como la “cultura de la violación”.

Se entiende por “cultura de la violación” el conjunto de creencias que dan cobertura a la agresión sexual de hombres a mujeres, que hacen ver la violencia como sexualmente atractiva y en la que se exculpa al agresor y se estigmatiza a la víctima. Puede parecer exagerado aludir a toda una cultura como cómplice de las agresiones sexuales contra las mujeres, pero si analizamos las cifras en torno a este tipo de delitos debemos reconocer que estamos ante un problema que no se reduce al accionar de un grupo de hombres problemáticos.

Las estadísticas son poco fiables, porque muchos casos no lle-

gan a conocimiento de las autoridades, pero esta circunstancia las hace aún más escalofrantes. Según un informe del FBI del año 2002 se cometieron 11 violaciones por hora en los Estados Unidos durante ese año (95.136 en total, 264 por día). Según otro reporte de ese mismo año las cifras eran 28 violaciones por hora (247.730 en total, 678 por día). Estos datos son parciales, porque en los informes se registra que el índice de casos no denunciados es cercano al 70 por ciento (que sube hasta el 76 por ciento si el agresor es el marido o novio de la víctima).

En pleno siglo XXI la mujer sigue sin denunciar la violación por miedo a ser estigmatizada por ello. En el Reino Unido, por poner un ejemplo europeo, se calcula que cada año son violadas 47.000 mujeres. Menos del cinco por ciento de los casos denunciados terminan con la condena del violador. Según Bourke esto demuestra que “no hay ningún crimen que sea más difícil de demostrar que la violación y [que] no hay ninguna parte agraviada de la que se desconfe más que de la víctima de una violación.” (Bourke 2009: 34). Esta es una de las consecuencias de la “cultura de la violación”,

en la que tanto hombres como mujeres asumen la violencia sexual como un hecho más de la vida cotidiana, como si fuera inevitable. Esta percepción se asienta en un conjunto de creencias (la mayoría falsas) que se difunden a diario en los medios de comunicación como si fueran verdades innegables. Pero sólo expresan actitudes o valores que se deberían cambiar. En este capítulo pretendo mostrar como una labor crítica sobre ciertos fenómenos de la cultura popular, en este caso el cine, puede contribuir a socavar las bases de la cultura de la violación.

En torno a la violación circulan ciertos “mitos” que se ponen de manifiesto cada vez que un hombre agrade sexualmente a una mujer y pretende excusar su conducta, y a los que toda mujer víctima de este tipo de agresión se ve sometida cuando pretende ponerla en conocimiento de las autoridades. Los más habituales son (1) que es imposible violar a una mujer que se resiste (lo que implica que toda violación es en realidad un acto sexual consentido), (2) que las mujeres acusan falsamente a los hombres de violación para obtener con ello algún provecho, (3) que hay actos sexuales forzados que no se pueden considerar una violación, (4) que cuando una mujer le dice que “no” a un

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

hombre que pretende mantener relaciones sexuales con ella en realidad le está diciendo “sí”, (5) que el principal peligro para las mujeres lo constituyen personas desconocidas (en ocasiones psicópatas sexuales) que pueden atacarlas en lugares o circunstancias donde no deberían estar solas, y (6) que las mujeres desean ser violadas y manifiestan ese deseo vistiendo de manera provocadora, comportándose de forma insinuante o consintiendo ciertos escarceos amorosos. Estas creencias se pueden considerar “mitos” no sólo porque son falsas, sino porque se adquieren de forma irracional en el seno de una cultura. Se transmiten de forma fragmentaria y adquieren el estatus de verdades objetivas de sentido común.

Los mitos sobre la violación son tan frecuentes que mucha gente considera que reflejan la verdad de los hechos. Por ello afectan la comprensión individual, social e institucional de la violación y también la manera en la que se responde ante ella. Incluso desde el derecho. Es por eso que disiparlos (poniendo en evidencia el sexismo y el racismo que los alimentan) constituye un imperativo si se pretende enfrentar con seriedad el problema de la violación.

En una “cultura de la violación” estas creencias inarti-

Derecho, violación y cine

culadas, estos mitos, dan sostén ideológico a las agresiones sexuales de los hombres contra las mujeres. Viviendo en ella, las mujeres perciben la amenaza de violencia como un continuo que se extiende de los comentarios sexistas a los toques sexuales, pudiendo llegar a la propia violación. Para las feministas una cultura de la violación perdona el terrorismo físico y emocional contra las mujeres y lo presenta como la norma. Los mitos en torno a la violación elevan ciertas especificidades históricas y geográficas al status de eslóganes claros y autoevidentes, que resultan muy perjudiciales para quienes sufren ataques sexuales reales. Según Bourke, “hacen posible que algunos individuos (como los perpetradores) sitúen sus acciones en un marco que es reconocible por otros (como las víctimas potenciales) mientras que despojan de legitimidad a las personas (las víctimas reales, por ejemplo) que desean refutarlos.” (2009: 35). La consecuencia más nefasta de estas construcciones sociales es la culpabilización a la que se ve sometida la víctima de un ataque sexual.

Uno de los mecanismos de culpabilización de las víctimas de violación más habitual consistía en revisar en el juicio su historia sexual pasada, actividades probatorias que no fueron

excluidas de los procesos penales hasta entrada la década del setenta. Los defensores de los violadores podían obligar a las víctimas a narrar sus hábitos sexuales, podían interrogarlas sobre su forma de vestir (valorando su decencia) y sobre todo su comportamiento previo hacia el agresor. El mito contenido en el viejo dicho “las chicas buenas no son violadas” continúa pesando sobre las víctimas a pesar de los esfuerzos que el movimiento feminista ha realizado durante la segunda mitad del siglo XX. Lo mismo ocurría cuando las denuncias eran efectuadas ante hombres no cualificados, quienes exigían evidencias físicas de resistencia para aceptarlas. La implantación de unidades especializadas ha paliado en parte el suplicio al que se veían sometidas las mujeres que pretendían poner en conocimiento de las autoridades las agresiones sexuales sufridas. Pero los mitos en torno a la violación siguen presentes y circulando en el entorno social, por lo que en muchos casos las víctimas siguen creyendo que silenciar la agresión es lo mejor. Al menos se evitarán las humillaciones y las miradas acusadoras de su entorno.

La cultura de la violación se transmite a través de programas de televisión, periódicos, novelas, canciones, chistes, dichos,

museos y, como no podía ser de otra manera, del cine. Si miramos con ojos críticos muchas de las manifestaciones culturales que nos rodean podremos apreciar como en ocasiones refuerzan los mitos en torno a la violación. Contribuyen a generar prácticas discursivas en las que hombres y mujeres se forman en los esquemas desde los que darán sentido a sus experiencias sexuales futuras (¿Cuántos de ellos serán agresores, cuántas de ellas víctimas?). Para las feministas continuaremos viviendo

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

en una cultura de la violación hasta que comprendamos estos hechos y suprimamos las creencias y las prácticas que engendran la violencia sexual. Una forma de entender cómo se difunde la cultura de la violación es poner al descubierto la forma en la que los viejos mitos se mantienen vivos, insertos en narraciones que aprovechan el descenso de la vigilia racional al que invita el medio audiovisual para transmitirlos. Este también puede ser el primer paso para combatirla.

1.2. El cine y la cultura de la violación

Las producciones culturales de una sociedad contribuyen a formar, o a reforzar, las creencias de sus miembros. En las sociedades industrializadas la cultura popular es un factor que trasciende las fronteras. Funciona como un espejo de dos caras. El reflejo que nos ofrecen las obras de la cultura popular se mueve en dos direcciones: hacia arriba, dándonos información sobre quienes las producen; y hacia abajo, mostrándonos ciertas características de quienes las consumen. Apoyándose en elementos que satisfacen deseos e intereses del público, difunden las posiciones ideológicas de las

élites que las financian y producen. Aunque su objetivo explícito es entretener o generar experiencias estéticas, en la práctica transmiten de forma acrítica e irracional ciertas creencias. Esta característica es aún más marcada en el caso del cine, ya que las narraciones audiovisuales generan en el espectador una suspensión del juicio crítico, lo que las transforma en poderosas difusoras de creencias.

En *De Caligari a Hitler* (Barcelona, Paidós, 1985) Kracauer sostiene que “más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos

Derecho, violación y cine

de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente. Claro está que las publicaciones populares, radios, *bestsellers*, anuncios, modos idiomáticos y otros productos sedimentarios de la vida cultural de un pueblo ofrecen también valiosa información acerca de las actitudes predominantes y las tendencias íntimas difundidas. Pero el medio cinematográfico excede en amplitud a esa fuente.” (14). Este fragmento pone de manifiesto que se podrían desarrollar trabajos de investigación similares al que he realizado sobre otros fenómenos de la cultura popular —como el cómic o las canciones. Pero no deja claro en qué sentido las narraciones cinematográficas reflejan lo que Kracauer denomina “mentalidad colectiva”.

Una forma de dar sentido a su posición es considerar que lo que el cine refleja es un conjunto de creencias, o al menos de posibles contenidos proposicionales para esas creencias. Hay quienes sostienen que ciertas narraciones populares pueden llegar a transmitir tesis filosóficas, pues si una posición filosófica está bien desarrollada en una historia, eso la convierte en una mejor narración desde el punto de vista artístico (y no simplemente en una narración más educati-

va). Pero son posiciones extremas. Aun aceptando que ciertas narraciones audiovisuales son vehículos aptos para transmitir creencias todavía debemos preguntarnos por la forma particular en que lo hacen. Hay géneros —como el ensayo— que invitan a la reflexión crítica, a sopesar argumentos para animarnos a aceptar como verdadera una posición. Pero no es el caso de las narraciones cinematográficas. Esta es una de las claves para comprender el problema al que nos enfrentamos. No se trata de algo que se pueda elegir o evitar. Si los productos de la cultura popular transmiten creencias entonces su adopción por parte de los consumidores no es el resultado de una actividad crítica y reflexiva, sino todo lo contrario. Su poder de persuasión es sumamente alto, ya que se vale de las emociones que despiertan las tramas y personajes, y del estado cuasi-hipnótico que generan las narraciones audiovisuales. Es en este punto donde los trabajos que toman como objeto de reflexión los productos de la cultura popular cobran relevancia. Poner en evidencia las creencias que difunden ciertas narraciones, y cómo los mecanismos narrativos escogidos potencian su adopción acrítica por parte del espectador obrando como mecanismos retóricos, es el primer

paso para generar una reflexión argumentativa explícita y crítica sobre ellas.

Las ficciones se asientan en la simpatía que despiertan sus protagonistas (y la correlativa antipatía hacia los antagonistas). Este estado emocional se siente *por* y no *con* los personajes, y está cimentado sobre las virtudes y valores morales que encarnan. Esta simpatía es lo que ata emocionalmente a la audiencia con la narración. Pero no se trata de una elección moral absoluta, sino relativa a las opciones que el propio universo de ficción otorga al espectador. Esto se pone en evidencia si analizamos la actitud favorable que despiertan personajes “malos” que en la vida real serían rechazados -como Tony Soprano, el protagonista del éxito televisivo *Los Soprano*. Los espectadores establecen alianzas con ellos porque resultan ser los más morales dentro del universo de ficción, en comparación con los otros personajes que los rodean. En las ficciones audiovisuales, los juicios morales que el espectador realiza tácitamente sobre los personajes y las situaciones que observa están inducidos por la manera en la que se construye y presenta el relato.

El cine apela a las emociones de la audiencia para mantener su atención en el relato. Esta

comunidad afectiva que se establece con los personajes de las ficciones audiovisuales adormece aún más el escrutinio crítico de las creencias que transmiten sus actos, aumentando considerablemente su poder de persuasión. Basta con que encarnen ciertos valores muy generales y relativos al propio universo de ficción para que generen simpatía. Mientras que los recursos fílmicos como los primeros planos o insertos de movimientos asociados a fuertes sentimientos refuerzan la adhesión afectiva a través de los reflejos especulares (reacciones que el espectador reconoce en los personajes y asocia con experiencias personales muy marcadas, como la incomodidad cuando se recibe una luz fuerte en el rostro en un entorno oscuro). Esto puede llevar a aceptar acríticamente posiciones controvertidas en ciertos aspectos de su conducta, como la tortura para salvar inocentes (tal como se puede percibir en las ficciones producidas con posterioridad al 11 de septiembre).

Hay estudios que sugieren que existen límites en aquellas posiciones que se pueden transmitir indirectamente con éxito a través de una narración. Aquellas obras que violan ciertos principios morales básicos o preceptos epistémicos rompen

Derecho, violación y cine

el encantamiento que mantiene a la audiencia atenta a lo narrado. Pero aun aceptando estas posiciones habría que tener en cuenta que esos principios son cambiantes y que uno de los factores que pueden hacerlos variar son los mismos productos de la cultura popular. Las variaciones en esos "principios morales básicos" es lo que se puede detectar analizando los productos de la cultura popular, las tendencias psicológicas y sociales que hacen aceptable un motivo argumental o visual presente en una película en cierto momento y en cierto lugar (y repugnante en otras circunstancias).

Menos problemático resultará concentrarnos en las posiciones que, sobre cuestiones debatidas socialmente, se transmiten de arriba hacia abajo mediante el cine. Explicitar las posiciones que, aprovechando el efecto hipnótico que tiene la narración audiovisual, subyacen en aspectos aparentemente poco trascendentes de la trama o bien detrás de las principales acciones. Esta tarea crítica está justificada porque el espectador no se encuentra en posición de llevarla a cabo durante el primer visionado de un film, requiere una suspensión de la credulidad que el encadenamiento de la narración impide o hace sumamente dificultosa. En el

momento en que un individuo se coloca ante la pantalla las posibilidades de mantener una posición crítica son muy escasas. Los mismos profesionales que asisten al cine en función de críticos reconocen que alcanzan sólo cierto distanciamiento crítico recién al ver el film por segunda vez. Los espectadores pueden oscilar entre una tenue vigilancia crítica y la participación más activa, pero la mayoría terminan fascinados por el relato cinematográfico.

Por lo tanto, la tarea de verbalizar ciertos contenidos presentes en un texto audiovisual no se debe considerar una labor superflua. La información visual induce a una comprensión intuitiva que puede no desarrollarse nunca verbalmente. Por eso poner en palabras ciertos contenidos implícitos en el texto audiovisual constituye el paso previo indispensable para proceder a su revisión crítica.

Las narraciones cinematográficas constituyen canales privilegiados para reforzar o cuestionar las creencias o mitos que forman la cultura de la violación. Las personas eligen aquello que quieren llegar a ser escogiendo entre un conjunto de prácticas discursivas que la época en la que viven pone a su disposición. Ellas les permiten dar sentido a sus actos y cons-

truir su identidad, lo que afecta también a los violadores y a sus víctimas. La sociedad occidental está inundada por representaciones de violencia y especialmente de violencia sexual. Una de cada ocho películas de Hollywood incluye una escena de violación. Estas circunstancias no son irrelevantes para el problema social de la violencia sexual, porque según Bouke “la narración de la violencia sexual no sólo proporciona un marco para la crueldad, también la habilida.” (2009: 22-23).

En la siguiente sección analizaré escenas de películas en las que se narran actos de violación para examinar de qué manera los mecanismos de representación cinematográfica pueden mover visceralmente al espectador a reforzar (o a cuestionar) los mitos que circulan sobre ella. He escogido algunos casos paradigmáticos que el lector podrá rápidamente asociar con escenas similares en otras películas. Pero ningún texto tiene asegurado un sentido o función inamovible. Con un trabajo adecuado de interpretación se puede usar un relato que pretendía transmitir un significado determinado para defender uno totalmente opuesto. Piezas fílmicas que refuerzan explícitamente ciertos mitos sobre la violación pueden servir para despertar la

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

conciencia de los espectadores sobre esta circunstancia, y de esa manera ser utilizadas para combatir aquellas posiciones que en una lectura acrítica estaban llamadas a reforzar. Espero que mi trabajo pueda contribuir a difundir esta forma de enfrentarse a los fenómenos de la cultura popular que pone el acento en el contexto de recepción del mensaje en lugar de en el emisor, el canal o el mensaje en sí mismo.

Para ello analizaré algunos ejemplos extraídos de películas producidas desde finales de los años treinta hasta los inicios del siglo XXI. El objetivo es analizar los mecanismos de ficción que sirven para reforzar la “cultura de la violación”. No pretendo juzgar estéticamente los films de los que extraje las escenas, ni tampoco atribuir a sus directores una posición determinada sobre el problema de la violación. Mi intención es mostrar cómo ciertas maneras de representar la violación resultan funcionales para la difusión de ciertos mitos en torno a ella. El objetivo es cuestionar las creencias subyacentes en las narraciones cinematográficas escogidas. No creo que las ficciones audiovisuales deban ser juzgadas estéticamente por los valores morales que encarnan, y mucho menos por la valoración de los

actos de los personajes de ficción que las protagonizan, pero considero importante explicitar

las creencias que tácitamente se difunden de forma acrítica con ellas.

1.3. Los mitos y las leyes

Los mitos en torno a la violación están ampliamente difundidos en la sociedad. Constituyen formas simples, aparentemente no ideológicas, que por ello se presentan como verdades inquestionables. Afectan de manera significativa la forma en la que la sociedad comprende la violencia sexual y condicionan las respuestas que se pueden ofrecer como solución al problema (incluyendo las respuestas jurídicas). Estos mitos permiten marginar aún más a los miembros más desprotegidos de la comunidad. También se han utilizado para cuestionar a las feministas que se alzaron contra ellos. Pero como señala Bourke, lo más grave es que “estos mitos en torno a la violación, y su omnipresencia en la sociedad, demuestran la inmensa simpatía cultural que existe por el perpetrador de abusos sexuales.” (2009: 64). Su difusión a través de las manifestaciones de la cultura popular es incesante.

El cine ha abordado el tema de la violación desde su nacimiento. Y desde ese momento también ha servido para difun-

dir sus principales mitos. En el corto *La vieja criada decepcionada* de 1899, por ejemplo, un hombre vestido de negro entraba sigilosamente en el dormitorio de una solterona por la ventana. Cuando la mujer se iba a acostar, descubría al hombre que se había ocultado debajo de su cama. Rebosante de felicidad, aplaudía y saltaba hacia la ventana para cerrarla con fuerza. Regresaba junto al lecho, se agachaba, metía la mano debajo de la cama para sacar a rastras al misterioso hombre de negro. Pero lo que sacaba era un muñeco. La vieja criada se largaba a llorar desconsoladamente: las mujeres protagonistas del cine mudo también deseaban secretamente ser violadas. En *El nacimiento de una nación* (1916) de Griffith se presentaba a un hombre negro de características bestiales que intentaba violar a una joven virgen blanca (rescatada a tiempo por un intrépido salvador blanco) —un estereotipo racial muy persistente en el ambiente cultural norteamericano. El mito del violador negro de mujeres blancas no resiste

el contraste con la realidad: según estudios recientes cerca del ochenta por ciento de los delinquentes sexuales violan víctimas de su mismo grupo racial.

La ficción cinematográfica alimenta el imaginario colectivo de forma encubierta (apela a las emociones, crea una fantasía de descripción de lo real y lleva a suspender el juicio crítico del espectador), lo que puede resultar dañino o beneficioso según los aspectos ideológicos que se refuercen. Cuando esos aspectos se relacionan con la legitimación de la violencia sexual es necesario concientizar sobre sus mecanismos y someter a crítica racional sus aportes. Eso es lo que pretendo llevar a cabo en estas páginas, analizando algunos casos paradigmáticos de representación cinematográfica para explicitar su conexión con los discursos sociales que forman la llamada "cultura de la violación". Las escenas fueron seleccionadas para constituir una muestra representativa de los distintos tipos de estrategias narrativas que se emplean para contar un acto de violencia sexual, mostrando al mismo tiempo su evolución temporal (desde los años treinta y hasta producciones de la presente década).

El mito de que hay formas de sexo forzoso que no constituyen violación es uno de los más

extendidos, pues ha servido durante mucho tiempo para exonerar a los hombres que abusaban de sus novias y esposas — o que no apelaban a la violencia física extrema para forzar la relación sexual con conocidas íntimas (empleando la coacción psicológica, por ejemplo). Desde mediados del siglo XX la cifra de violaciones cometidas por conocidos íntimos (no familiares de la víctima) ha ido en aumento, favorecida por el aumento de la libertad sexual. La persistencia del mito es tal que una cantidad alarmante de hombres y mujeres jóvenes afirman —cuando son entrevistados— que ciertos actos de coacción sexual no son moralmente malos si la pareja lleva cierto tiempo de novio o si han tenido otros contactos sexuales consensuados. Un estudio de 1.700 alumnos de enseñanza media en el Reino Unido halló que el 65 por 100 de los varones y el 57 por 100 de las chicas creían que era aceptable que un hombre obligara a una mujer a mantener relaciones sexuales con él si habían estado saliendo durante más de seis meses. Para Bouke estas cifras resultan preocupantes porque muestran que una considerable cantidad de gente joven no considera que ciertos actos de coacción sexual sean moralmente reprochables.

Derecho, violación y cine

Otro mito que refuerza esta percepción es aquel que afirma que si una mujer acepta compartir ciertas prácticas íntimas con un hombre merece ser abusada sexualmente si decide retirar su consentimiento antes de realizar el acto sexual (o el que sostiene que la mujer desea ser forzada y cuando dice “no” quiere que el hombre comprenda que está diciendo “sí”). Esto muestra que los mitos en torno a la violación, a pesar de su carácter inarticulado y fragmentario, forman una densa malla en la que se refuerzan mutuamente. Las campañas feministas para concientizar sobre el carácter inaceptable de la violencia sexual en las relaciones de pareja tuvieron resultados positivos: las denuncias y condenas por este tipo de violaciones han aumentado considerablemente desde la década de los ochenta. Pero sigue constituyendo el tipo de violación más corriente. Algunas estadísticas señalan que el 80 por ciento de las víctimas de violación son agredidas por un conocido. El 64 por ciento lo son por su compañero íntimo y, según un reporte del año 2000, este tipo de violencia debería ser considerado como uno de los problemas de salud pública más importantes de los Estados Unidos.

Las narraciones en las que el héroe fuerza a la heroína, be-

sándola contra su voluntad, por ejemplo; o en aquellas en las que ella se resiste airadamente a sus embates sexuales pero sólo para sucumbir embelesada en sus brazos, contribuyen a reforzar estos mitos. La película que se considera el paradigma del amor romántico, *Lo que el viento se llevó* (1939), contiene una secuencia en mitad del Acto II que cumple cabalmente esa función.

El matrimonio de Rhett Butler y Scarlett O'hara se tambalea, pues ella sigue enamorada de Ashley Wilkes aunque esté casado con otra. Para enfrentar los rumores de infidelidad, Rhett obliga a Scarlett a concurrir a la fiesta de cumpleaños de Ashley. Al regresar por la noche, encuentra la casa vacía y se va a dormir. Ya no comparte el dormitorio con su marido. La secuencia comienza con Scarlett bajando las escaleras de madrugada para beber. Siente ruidos en el salón. Allí encuentra a su esposo, borracho, que la amenaza susurrando: “Observa mis manos querida. Podría hacerte pedazos con ellas. Y lo haría si con ello arrancara a Ashley de tu mente para siempre”. Ella lo enfrenta y, luego de una discusión, decide retirarse a sus aposentos. Rhett la observa mientras se acerca al pie de la amplia escalera alfombrada que lleva a las habitaciones de la planta supe-

rior. Las cuerdas suenan estridentes. Corre hasta ella, la toma en sus brazos: “No te saldrás con la tuya”. La besa por la fuerza. Mientras recibe sus golpes y empujones inútiles agrega: “Me rechazaste cuando perseguías a Ashley Wilkes, cuando soñabas con él. Esta noche no me podrás rechazar.” La toma en brazos y sube las escaleras mientras ella lo aporrea - la música sube. Fundido en negro. La escena siguiente transcurre al otro día por la mañana. Scarlett despierta cantando —para sorpresa de su sirvienta negra—, radiante, feliz, recordando con sonrisas la larga noche que ha pasado en la cama con su marido.

Los códigos de censura vigentes en esa época impidieron a Víctor Fleming rodar la escena del encuentro sexual forzado. Pero la novela de Margaret Mitchell permite reconstruir lo que en el cine sólo se sugería: “Él la había humillado, lastimado, usado brutalmente a lo largo de una noche salvaje y loca, y ella se había regodeado con ello... Pero más fuerte que la vergüenza era el recuerdo del éxtasis, éxtasis de rendición. Por primera vez en su vida se había sentido viva...” [La traducción me pertenece]. El sentido de la narración se mantiene: la heroína disfrutó mucho con el sexo forzado, el héroe hizo bien en

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

someterla por la fuerza (pues es lo que ella deseaba sin saberlo). El rostro radiante, la felicidad y las sonrisas pícaras con las que Scarlett rememora en la pantalla el encuentro sexual forzado al que ha sido sometida por su marido constituye uno de los refuerzos del mito que estamos considerando más poderosos que ha dado el cine.

Otro mito persistente tiene que ver con el consentimiento de la mujer para mantener relaciones sexuales. Según el mito cuando una mujer dice que “no” a un hombre que pretende acostarse con ella en realidad le está diciendo que “sí”. La película *Perros de paja* de Sam Peckinpah (1971) empieza con un largo plano de los pechos de la actriz protagonista (Susan George): jersey ceñido y sin sujetador. Es la mirada ávida de los hombres que la observan llevar la compra hasta su coche, entre los que se encuentra un ex novio. Para Bigas Luna la escena “...es el motor de la película. Y concretamente el plano de los pezones de Susan George. Para mí es un momento clave... Prefirió ir directamente a unos pezones de carne y mármol que nos explican mucho el fondo y la forma de la película. Ese plano largo nos dice todo por su intención y duración... Sin este plano la historia hubiese perdido mucha de su fuerza.”

Derecho, violación y cine

(Cuaderno filmoteca *El Cultural*, 2002, pp. 15).

¿Cuál es la historia que narra la película? La mujer ha vuelto a su pueblo en la campiña inglesa con su esposo matemático (Dustin Hoffman) y pretende rehabilitar la vieja casa familiar para poder vivir alejados de la turbulencia política que azota los campus norteamericanos. Pero se ven envueltos en una espiral de violencia —incluida su propia violación— que termina con una matanza en la casa cuando su marido pretende evitar que un grupo de hombres armados linchen al tonto del pueblo al que acusan de haber asesinado a una niña. La película fue muy cuestionada por el tratamiento explícito de la violencia y por el machismo y la misoginia que transmiten muchas de sus escenas. Entre ellas se encuentra la secuencia que pretendo analizar.

Los amigos del ex novio invitan al marido a una tarde de cacería, mientras él se presenta en su casa. La mujer lo hace pasar, lo invita a una copa y cuando intenta besarla lo echa. Pero no se va, comienza un forcejeo y la golpea fuerte en el rostro. La arrastra de los pelos y la tira sobre un sofá. Ella ruega que la deje, pero él la amenaza con golpearla nuevamente y le quita las bragas. La penetra. Prime-

ros planos: el disfruta, ella llora. Continúa moviéndose. Primer plano: ella comienza a gozar. Tenue al principio, apasionada a medida que avanza la relación. Lo besa, le pide que vaya más despacio. Un orgasmo la sacude. Pero la ternura postcoital se ve truncada por el caño de una escopeta que apunta al hombre: ella no lo ve. Se trata de otro de los rufianes que ha ingresado sin ser oído y también quiere disfrutar del sexo forzado. Su colega apenas trata de disuadirlo con un gesto. Se retira y ella percibe que algo no va bien: chilla, pero es penetrada analmente por el visitante. El otro observa. Ella sigue gritando. Su marido descubre que ha sido dejado solo en medio del campo y regresa caminando —las imágenes de su cacería han sido intercaladas a lo largo de la narración del ataque sexual. En la secuencia siguiente son invitados a una reunión en el pueblo. Ella lleva sujetador por primera vez en toda la película. Los agresores se cruzan miradas cómplices y sonrían —ella tiene recuerdos del ataque que la atormentan, pero se sienta con su marido y participa de la ceremonia. Está quebrada.

Una de las claves jurídicas para determinar si ha ocurrido una violación es saber si existió consentimiento para la práctica

sexual, pero sobre todo como darlo por acreditado. Hasta el inicio del siglo XIX se consideraba que el embarazo posterior a una violación permitía probar el consentimiento de la mujer: la ciencia y la jurisprudencia medievales sostenían que el orgasmo era un requisito indispensable para la concepción. Aunque científicamente esta posición fue descartada, las dudas sobre el consentimiento de la mujer en casos de violación continuaron vigentes y sobreviven en el mito que estamos considerando. Muchos hombres afirman haber entendido claramente que la mujer decía que “sí” a la relación sexual que le proponían cuando por su boca sólo se oía decir “no”. Este mito está apoyado en otro que afirma que la mujer siempre desea ser forzada sexualmente —y que el hombre debe estar a la altura de ese deseo inconsciente. Algunas posiciones psicoanalíticas que afirman la existencia de una persistente fantasía sexual femenina de ser violada contribuyeron a apoyar este mito. Esto explicaría por qué muchas mujeres se sienten culpables después de ser víctimas de este tipo de agresiones: se sienten así porque en realidad son responsables de lo ocurrido porque lo deseaban secretamente.

En la escena de *Perros de paja* se plasma con claridad este mito,

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

tal como ocurre en muchos fenómenos de la cultura popular. La protagonista se pasea sin sujetador, o con faldas muy cortas y adopta posiciones que les permiten a los hombres que trabajan en su finca verle las bragas. Incluso se llega a mostrar desnuda deliberadamente ante ellos cuando decide darse un baño —a pesar del pedido de su marido para que cierre las cortinas de su habitación ya que los hombres están trabajando en el tejado colindante. Por eso cuando llega la escena de la violación el agresor se presenta como atendiendo a una llamada previa, más cierta y poderosa que la negativa verbal y la resistencia física que ofrece la mujer cuando le propone explícitamente el contacto sexual. El goce sexual al que se entrega durante la violación corrobora —ante el violador y el público que sigue la historia— que aquellas suposiciones eran ciertas. Ella lo buscó todo el tiempo, y cuando finalmente lo encontró su “no” era en realidad un “sí” reprimido (que afloró únicamente ante la irresistible fuerza del orgasmo). La solidaridad masculina ante la agresión sexual que se plasma en la segunda violación, y la dolorosa experiencia de la penetración anal forzada, la llevan a reconsiderar su comportamiento: por eso en la primera presentación pública después

Derecho, violación y cine

del ataque luce por primera vez sujetador. Es un reconocimiento de que ha actuado mal durante la primera parte de la película y que se considera responsable de lo que le ha pasado (por eso también decide no decir nada a su esposo sobre lo ocurrido). ¿Existe una defensa más explícita y persuasiva, desde el punto de vista del espectador modelo que sigue las reglas que le impone el propio relato, de los mitos sobre la violación que estamos considerando?

Este tipo de representaciones de la violación sirven para cimentar creencias que resultan sumamente graves para las mujeres que sufren agresiones sexuales en la vida real. La responsabilidad se traslada del agresor a la víctima. La violencia sexual masculina se normaliza, pues el consentimiento se considera siempre presente — aunque la mujer exprese verbal y corporalmente lo contrario. Se trata de un mito que hay que combatir. Exigir un “sí” expresamente formulado para iniciar o continuar un encuentro sexual no se debería considerar una imposición sobre la sexualidad humana mayor que la que exige el uso del preservativo.

Ya he mencionado las cifras que muestran que la violencia sexual proviene en su mayor parte del seno íntimo de la mu-

jer (amigos, novios, pareja, familia). Pero existe un mito en torno a la violación que señala que la principal amenaza para las mujeres proviene de ciertos especímenes masculinos psíquicamente anormales. El término “psicópata” es muy común en el lenguaje cotidiano. Con él se alude a un individuo asocial, altamente agresivo e impulsivo, que carece de sentimientos de culpa y que es incapaz de establecer vínculos afectivos duraderos con otros seres humanos. La categoría se comenzó a delinear a comienzos del siglo XIX, a partir de conceptos aún más imprecisos como “manía sin delirio” (Pinel) o “insania moral” (Prichard), pero pasó a ocupar el centro de la escena jurídica en los Estados Unidos a partir de la década de 1930 asociado principalmente a crímenes sexuales. Se sancionaron leyes que permitían dar un tratamiento médico a los “psicópatas sexuales” que en la práctica autorizaban su encierro de por vida sin que mediara una sentencia judicial penal condenatoria. Las críticas de la psiquiatría (era una categoría imposible de definir técnicamente), los abusos a los que dio lugar (estadísticamente sólo eran perseguidos con esas leyes los delincuentes menos violentos) y la declaración de inconstitucionalidad en la década de

los setenta acabaron con estas leyes.

En los últimos años la psiquiatría ha adoptado la expresión “desorden de la personalidad antisocial” para aludir al trastorno de los sujetos incapaces de seguir las leyes de la civilización y mostrar empatía con sus semejantes. Pero la indeterminación continúa. Eso ha generado un regreso al concepto de “psicópata”, pero para aludir a una persona tendente al comportamiento criminal que tiene un estilo sadomasoquista en su trato con los demás: establece relaciones basadas en el poder y carece de remordimientos por el daño que produce (de hecho disfruta con el sufrimiento que inflige a los demás).

Pero la figura del monstruo psíquicamente desequilibrado que comete los peores crímenes sexuales sigue siendo atractiva para canalizar la ansiedad de las comunidades urbanas ante los crímenes violentos a principios del siglo XXI. Esto ha llevado a sancionar leyes en la que ya no se emplea la categoría de “psicópata sexual”, pero que permiten imponer tratamientos psiquiátricos involuntarios y potencialmente indefinidos a los llamados “depredadores sexuales”.

El mito persiste. A pesar de que las estadísticas muestran que la violencia sexual contra las

mujeres proviene en gran medida de sus círculos más íntimos, se siguen difundiendo historias que ponen el acento en personajes alejados de la normalidad, monstruosos, como potenciales violadores. Las feministas lucharon mucho para cambiar este énfasis que distorsiona la realidad de la violación, pero la década de los noventa significó un retorno a esquemas similares. Una variante más del violador desconocido e insano que acecha a las mujeres, una nueva cortina de humo que no permite ver con claridad la magnitud de la tragedia doméstica que se cierne sobre ellas.

Como nos recuerda Joanna Bouke “el término “psicópata” no solamente creaba al delincuente sexual como una categoría fija de identidad sexual, distinta de la de los hombres “normales” y a la de otros criminales violentos..., sino que también forjaba un concepto del sujeto deseante ideal. Con ello no se pretendía fundamentalmente proteger el hogar (ya que se seguía concibiendo al violador como no perteneciente al ámbito doméstico), sino proteger una idea de masculinidad frente a una creciente crítica feminista...” (2009: 368).

El cine está plagado de narraciones que refuerzan este mito. En *Terciopelo Azul* (1986) Dennis Hopper da vida a Frank

Derecho, violación y cine

Booth. Mientras el protagonista masculino se encuentra en un armario observando a escondidas, Frank se presenta en casa de Dorothy (Isabella Rossellini). La hace sentar frente a él y abrir las piernas, mientras balbucea como un bebé que intenta volver al útero materno. Con una bombona y una mascarilla de oxígeno respira cada vez más desencajado. Su violencia va en aumento. La golpea por mirarlo, le tapa la boca con un trozo de su bata y la viola. Luego se arregla la ropa y se va como ha llegado. Ella acepta la violencia y las humillaciones resignada porque Frank tiene secuestrados a su esposo y a su hijo pequeño. Hemos presenciado el típico ataque de un “monstruo sexual”.

La película generó una gran polémica. La escena reclama que el espectador *voyeur* (que asume el punto de vista de Jeffrey espionando desde el armario) pase a un plano de colaboración activa al completar los espacios no desplegados ante sus ojos en las escenas sadomasoquistas. La sumisión de Dorothy parece obedecer al chantaje, pero sus verdaderos sentimientos o motivaciones quedan indefinidas en el texto: muestra placidez y serenidad al recibir los golpes de Frank, le pide a Jeffrey que la golpee cuando en una escena posterior mantienen una re-

lación sexual consentida. Esta labor de cooperación textual parece convertir al espectador en un cómplice necesario de la violencia del personaje. Volveré sobre esta cuestión en los próximos capítulos.

En el universo de ficción de la película los personajes son todos moralmente ambiguos, incluso aquellos que pueden aparentar lo contrario. Pero el personaje de Dorothy es el que más críticas ha motivado por considerar que su retrato constituye una clara muestra de la cultura machista que considera a las mujeres como meros instrumentos al servicio del hombre. Pero volviendo a Frank, protagonista de la escena de la violación que nos ocupa, sus características negativas lo acercan al campo semántico del término “monstruo”. Con él se suele aludir a seres que se hallan fuera de las categorías de lo aceptable y normal. En esa escena su presencia refuerza el mito del agresor extraño y psicopático, aunque considerando todo el texto las fronteras entre lo normal y lo monstruoso tiendan a desdibujarse.

El cine refuerza ciertos aspectos simbólicos del mundo adoptando una determinada perspectiva para narrar ciertos hechos. En el caso de la violación, quizás la forma más preocupante de acercarse a ella

sea la banalización. En muchas películas la agresión sexual se presenta como un hecho trivial, poco violento, algo más con lo que las mujeres deberían lidiar sin hacer demasiada alharaca. Las decisiones de directores y guionistas pueden apoyar este otro mito —el que afirma que la violación es sólo otro tipo de encuentro sexual que puede resultar más o menos gratificante, pero al que no merece dar mayor importancia. De más está decir que esta normalización de la violencia sexual es uno de los rasgos centrales de la “cultura de la violación” que nos hemos propuesto rastrear en las narraciones fílmicas.

En la secuencia inicial de *Salsa rosa* (1991) la cámara asume el punto de vista del violador. Con él ingresamos en el piso y nos encontramos con Koro (Maribel Verdú) con un ceñido vestido, adoptando poses insinuantes y haciendo comentarios con doble sentido mientras enseña el apartamento a un muchacho. El joven tiene un aspecto inofensivo y no resulta amenazante. Pero mientras le muestra el sofá —único mobiliario del sitio— se abalanza sobre la chica e intenta violarla. Se produce un forcejeo juguetón —hasta el punto que cuando entra en escena Ana (Verónica Forqué) en un primer momento se retira pensando que se

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

trata de una relación sexual consentida. Luego regresa y entre las dos ponen en fuga la agresor — en una situación de comedia. En una escena posterior del film ambas comentan el intento de violación como una anécdota más de la jornada, que se jalona con un “los hombres sois unos salvajes” —como si hubiera sufrido un impropio o un mal gesto.

Aguilar Carrasco (1998) ha analizado en detalle esta secuencia, resaltando todos aquellos elementos que llevan al espectador a no sentir violencia ni rechazo cuando se produce la agresión sexual. Se produce al inicio del film —cuando no tenemos lazos emotivos con ningún personaje—, en un ambiente muy luminoso y la música que se escucha es festiva (salsa). Koro es provocadora y continuamente alude indirectamente al sexo con sus comentarios. El futuro agresor es joven, sin connotaciones agresivas (delgadito, con pajarita, flequillo, vestido correctamente, con gafas) y con un aire tímido e indefenso. La secuencia es larga, para que el espectador se instale y pierda cualquier connotación agresiva. “... Es absolutamente imposible, cuando él se precipita sobre ella para violarla, que sintamos el más mínimo temor o recelo. Imposible.” (Aguilar Carrasco 1998: 96).

Derecho, violación y cine

La violación, uno de los hechos más traumáticos a los que se puede enfrentar una mujer, se muestra en muchas películas como una pequeña molestia, algo inevitable pero en el fondo no tan grave como para preocuparse por ello. En *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar la protagonista es violada mientras duerme la siesta. Al despertar reacciona con gritos histéricos, suaves cachetes y no para de hablar durante toda la agresión. Al final sólo parece importarle que, ya que debe soportar la violación, al menos el agresor se haya puesto un preservativo. En la escena se ridiculiza la violación, se la presenta como algo inevitable para el hombre e irrelevante para la mujer. Para Aguilar Carrasco “las representaciones divertidas y livianas de la violación muestran el punto de vista de los que siguen pensando que éste es asunto de menor cuantía o que, en el fondo, a las mujeres no nos disgusta tanto como decimos puesto que —contra todo saber anatómico y contra toda experiencia— el imaginario patriarcal más feroz da por hecho que a las mujeres basta con introducirnos algo en la vagina para que alcancemos el éxtasis, aunque nos quejemos.”.

En un estudio reciente se comparó la forma de representar la violencia contra las mu-

jes en películas españolas, producidas entre los años 2000 y 2007, dirigidas por hombres y por mujeres. Lo primero que llama la atención es que sólo el 7 por ciento de las películas de ese período fueron dirigidas por mujeres. Pero de una muestra equivalente comparada se pudo constatar que —a pesar de que la violencia de género ocupa un espacio similar en ambos grupos— la forma en que es representada varía sustancialmente: en el 100 por ciento de los casos las directoras asumían un punto de vista condenatorio, mientras que el 75 por ciento de las películas rodadas por hombres la presentaban como algo divertido, benevolente o intrascendente. Este tipo de trabajos empíricos puede servir de fundamento para la lucha por políticas públicas que fomentan la igualdad de oportunidades para el acceso de las mujeres a la dirección de proyectos audiovisuales.

Para las feministas, uno de los mitos sobre la violación en particular, el peligro de agresión por parte de un desconocido en un sitio desolado, ha servido para alimentar el miedo de las mujeres y para justificar el control y la limitación de su libertad por parte de los hombres. Es por ello que aquellas narraciones en las que las mujeres que deciden “desobedecer” los consejos (ex-

presos o tácitos) de sus novios o maridos y son agredidas sexualmente, se pueden entender como un refuerzo de este mito.

En *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé, el personaje que interpreta Mónica Bellucci se marcha sola de una fiesta. La cámara la sigue adoptando un punto de vista subjetivo mientras baja a un túnel para cruzar una calle muy transitada. El espectador presiente que algo malo va a ocurrir: se trata de un sitio en el que una chica sola no debería andar de noche. Cuando llega a la mitad del pasaje subterráneo, por el otro extremo entra un proxeneta agrediendo a una prostituta. Ella pretende esquivarlo, pero cuando la ve deja marchar a la otra mujer (que no se detiene ni a mirar siquiera, simbolizando la falta de solidaridad femenina ante las agresiones sexuales). La amenaza con un cuchillo —realizando comentarios clasistas, sexistas y reconociendo su homosexualidad. La tumba boca abajo en el suelo. Luego procede a violarla analmente en un interminable plano de nueve minutos en el que sólo oímos los lamentos de la mujer y el monólogo enfermizo del violador. Cuando la audiencia cree que todo ha pasado, el agresor la pateo con extrema violencia y le destroza la cabeza contra el piso.

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

Se trata de una representación hiperrealista de la violación, que no deja espacio para entender el acto más que como una tremenda y violenta agresión. La angustia que transmiten las imágenes al espectador difícilmente pueda comunicarse mediante la palabra —en todo caso me considero incapaz de lograrlo. Si en ese aspecto se puede considerar a la película como una denuncia de la violación, muy alejada de las representaciones que mostraban a las mujeres disfrutando secretamente de los encuentros sexuales forzados, también hay que reconocer que parece alimentar el voyeurismo más sádico de los espectadores.

Laura Mulvey, en su influyente artículo “Placer visual y cine narrativo” (1975), sostuvo que las estructuras de placer visual que produce el cine responden a la mirada establecida por la cultura patriarcal y toda narración fílmica se asienta en el voyeurismo y la identificación del espectador o espectadora con ese punto de vista. La visión masculina se contrapone con la pasividad del objeto observado —lo femenino. En este caso se puede constatar una tensión entre el rechazo que provoca la crueldad de las imágenes y el interés insano por seguir mirando lo que ocurre. Si al principio de la secuencia la

Derecho, violación y cine

cámara adoptaba el punto de vista de la protagonista al entrar en el sórdido túnel, cuando comienza la agresión el espectador es invitado a sentarse a un lado en el pasadizo mientras contempla en un estado de terror hipnótico el suplicio de la mujer violada durante nueve inacabables minutos.

En un estudio reciente sobre el impacto en la audiencia de la película se contraponen visiones positivas y negativas. Las primeras resaltan el recato de la cámara al mostrar la escena de violación, justifican su extensión como medio para transmitir horror, y ven valioso que el texto deje claro que la violación es una cuestión de violencia, dominación y poder, y no de sexo. Sus detractores consideran que estamos ante una excusa intelectual para incluir escenas de sexo explícito y posiciones machistas que no se tolerarían en otro tipo de producciones. Según Baker, en su contribución al volumen colectivo *Rape in Art Cinema* (2010), la presencia de la actriz Monica Bellucci (considerada por muchos la mujer más bella del mundo) y el hecho de que su marido en la vida real haga el papel de su pareja estable en el film, pueden dar lugar a una respuesta ambigua por parte de los hombres que ven la película.

Baker afirma que “mirar la larga violación anal de una mujer rica y bella a la que “en secreto” deseas poseer, puede crear una horrible ambigüedad. Y luego mirar... escenas de intimidad sexual real/ficticia entre la pareja que-se-sabe-que-están-casados, para muchos, redobla la excitación y la tensión emocional de ver su perfección quebrantada. Celos, deseo, protección y agresión pueden asociarse de manera salvaje en las respuestas de los hombres.” (Barker 2010: 158). Este tipo de ambigüedad podría explicar la distribución de la escena de violación separada del resto del film que circula ampliamente por Internet.

Pero, con independencia de estas especulaciones, lo que sin lugar a dudas logra transmitir la escena no es sólo miedo, sino terror ante la agresión de un desconocido en un lugar considerado inadecuado para una mujer sola. De esta manera, como señalan muchas feministas, el cine alimenta la construcción del miedo ante la agresión de los desconocidos que sirve de justificación para limitar la libertad de las mujeres. Otra cortina de humo que oculta la realidad de la violación, que según los datos ocurre por lo general dentro del matrimonio o la llevan a cabo familiares y amigos.

Capítulo 2

Violación y venganza

Los relatos que enlazan la violación con la venganza recorren la cultura occidental desde su origen. En el relato más extenso del libro VI de *Metamorfosis*, Ovidio cuenta como la virgen Filomela fue violada por Tereo —el esposo de su hermana Procne— quien debía protegerla. Cuando la joven se recuperó lo amenazó con contar a todo el mundo su falta. Iracundo y atemorizado a la vez, Tereo le cortó la lengua con su espada y la encerró en un establo alejado bajo custodia. Pero Filomela no se rindió, logró bordar en un tejido su denuncia y se la hizo llegar a su hermana. Procne —ayudada por un grupo de mujeres que ofrecían sacrificios a Baco— la rescató y una vez en palacio urdió su venganza. La llegada imprevista de sus hijo Itis (tan parecido a su padre), con sus abrazos y caricias, la hizo dudar, “pero tan pronto se dio cuenta que como madre se tambaleaba por una ternura excesiva, girando desde éste de nuevo al rostro de su hermana y mirando a ambos alternativamente, dice:...El amor maternal

es un crimen teniendo a Tereo de esposo”. Arrastraron al niño al fondo de la casa y lo descuartizaron, con sus miembros prepararon un banquete macabro, sólo para Tereo. Cuando ya satisfecho preguntó por su hijo, Filomela le arrojó la cabeza sobre la mesa y Procne le espetó: “dentro tienes a quien reclamas”. Enloquecido intentó darles caza con su espada, pero no pudo alcanzarlas pues las mujeres se habían transformado en pájaros —ruiseñor y golondrina— que en las plumas de su pecho llevaban marcada con sangre el recuerdo de la matanza. Tereo se volvió ave rapaz, el relato finaliza con su transformación. Esta leyenda que cuenta Ovidio en los albores de nuestra era tiene un origen remoto que se pierde en la bruma de los tiempos —con todos sus elementos constitutivos (las dos hermanas, la violación, la glosotomía, el festín macabro y la metamorfosis en pájaro). En la *Odissea* se la menciona, también en la *Ornitogonia* de Beo, y existieron versiones de las que no quedan más que vestigios

atribuidas a Sófocles, Accio y Esquilo, todas ellas conocidas por el mismo nombre: *Tereo*.

La estructura narrativa de la violación-venganza es tan antigua como la cultura occidental, por lo que no puede sorprender que el cine la haya utilizado prácticamente desde su nacimiento. Está formada por una secuencia de eventos narrativos que ocurren en un orden particular. En primer lugar se presenta la violencia de la violación. La agresión genera una transformación (en la víctima o en alguno de sus allegados) que conduce a un acto de violencia retributiva contra el atacante (venganza). En esta estructura se combinan un conjunto específico de funciones de personaje o esferas de acción (la víctima, el violador, el vengador). En el relato de Ovidio se la puede ver reflejada con claridad. Tereo viola a Filomela —le corta la lengua y la encierra para impedir que pueda contar lo sucedido. Este acto de violencia sexual genera una transformación en la víctima y en su hermana Procne: personajes caracterizados por su pureza o sus buenos sentimientos se convertirán en sujetos capaces de ejercer la violencia de manera tan despiadada como el propio agresor. La violencia retributiva consiste, en este caso, en el asesinato

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

y cocción del hijo del violador (que también sea hijo de Procne es prueba más que suficiente de la tremenda transformación que ha generado en ella la violación de su hermana). Lograr que Tereo ingiera a su propio hijo en un festín macabro es el colofón de su cruel venganza. En cuanto a las funciones de personaje, la víctima es la virgen Filomela y el violador su cuñado Tereo. La acción de vengar la afrenta recae en la propia víctima y en su hermana Procne. En el cine, ninguna víctima (o mujer) cumplirá esta función de personaje hasta ciertas producciones de la década del setenta.

Analizar las narraciones cinematográficas teniendo en cuenta los elementos que caracterizan esta estructura narrativa nos permitirá detectar las variaciones que se han producido a lo largo del tiempo y preguntarnos por las razones contextuales que pueden haberlas motivado. Por ejemplo, mientras que la víctima en las películas anteriores a la década del setenta eran definidas por su relación con un hombre (hija, esposa, novia) lo que legitimaba la presencia masculina en la función de vengador de su violación, en las películas posteriores se representa a la víctima como una mujer independiente que puede cumplir de forma creíble también la fun-

Violación y venganza

ción de vengadora de su propia violación. Durante las primeras décadas de su existencia en el cine sólo se representaban intentos de violación (o violaciones simbólicas), pero con el correr del tiempo las descripciones explícitas de la violencia sexual contra las mujeres no sólo se han incrementado cuantitativamente, sino que han llegado a un nivel de realismo y crueldad inimaginable hace unos años. ¿Qué fuerzas sociales o políticas permiten explicar estos cambios en el nivel de la estructura narrativa? ¿Cómo se puede explicar la posición del público masculino y femenino frente a este tipo de relatos? Estas son algunas de las cuestiones que abordaré en este capítulo. Resulta materialmente imposible analizar todas las películas en las que se apela a la estructura de la violación-venganza —sea en la trama principal o en alguna de sus tramas secundarias. Como tampoco se puede explorar la influencia de todos los factores sociales, políticos y psicológicos capaces de influir en su producción, distribución y recepción. Por ello me centraré en ciertos casos paradigmáticos, tratando de examinar las cuestiones de género que suscitan y el impacto del movimiento feminista —y de sus detractores— en su configuración.

Antes de comenzar conviene aclarar el alcance con el que utilizaré la expresión “venganza” a lo largo del capítulo. La capacidad para imponer castigos está asociada al nacimiento y justificación del Estado, y su imputación a ciertas conductas mediante la promulgación de normas generales es una de las características definitorias del derecho (entendido como sistema jurídico). No es de extrañar, entonces, la magnitud de las discusiones teóricas en torno a la justificación moral del castigo: por qué, cuándo y cómo el Estado está legitimado para castigar. La aplicación de castigos por parte del Estado se entiende como un acto de impartir justicia, mientras que conductas similares llevadas a cabo por particulares se consideran crímenes. La venganza ha sido desterrada al descampado de la barbarie, a estadios primitivos de la evolución humana, pero sin embargo regresa una y otra vez en las ficciones con las que los individuos civilizados se identifican. ¿Por qué esta aparente nostalgia por lo atávico? Porque el castigo, entendido como la retribución merecida por un mal producido, comparte la misma estructura que la venganza. En ambos casos se infringe un daño a quien ha realizado un acto incorrecto o cometido una

injuria, con el deseo de que sea consciente de la razón por la que lo está sufriendo. Según Robert Nozick (*Philosophical Explanations*, Oxford, Clarendon Press, 1981: 366-68) existen al menos cinco diferencias significativas entre el castigo entendido como retribución y la venganza (a pesar de las similitudes estructurales que el mismo autor reconoce entre ambas formas de responder a una ofensa): (1) la retribución se realiza como respuesta a una incorrección, una conducta que transgrede una regla de la comunidad, mientras que la venganza se puede llevar a cabo por un daño, perjuicio o menosprecio, que no tiene por qué ser una incorrección; (2) la retribución establece un límite interno acorde con la gravedad de la incorrección para determinar la medida del castigo que se debe imponer, mientras que la venganza no establece ningún límite de este tipo para el daño que se puede infringir (aunque el vengador pueda limitarse en su respuesta por razones externas); (3) la venganza es una cuestión personal, se realiza “por lo que has hecho a mi ____ (mismo, padre, grupo, esposa, hermano, etc.)”. En cambio, quien retribuye no necesita tener ningún lazo especial o personal con la víctima de la incorrección por la que se exige la retribución.

La venganza la pueden ejercer agentes en nombre de quien tiene una razón personal para llevarla a cabo, pero el deseo de terceras personas de que alguien ejecute una venganza no puede entenderse como un deseo de venganza en sentido estricto. La retribución, en cambio, puede ser deseada o infringida por personas sin ningún tipo de relación personal con la víctima de la infracción; (4) la venganza despierta una reacción emocional, cierto placer en el sufrimiento del otro, mientras que la retribución no requiere ningún tono emocional en particular ni implica ningún sentimiento de placer asociado a la que se haga justicia. Es por ello que el vengador frecuentemente quiere presenciar el sufrimiento de aquel a quien va dirigida la venganza, mientras que en los casos de retribución no existe ningún interés especial en ser testigo del sufrimiento que se infringe; (5) la venganza no aspira a ningún grado de generalidad. La necesidad de venganza surge según la forma en la que la víctima del daño se siente en el momento de sufrirlo. Nada la compromete a vengar otros actos similares en el futuro (ni existe la necesidad de que lo hubiese hecho en el pasado). En cambio, quien impone una retribución —infringiendo el castigo merecido por una in-

Violación y venganza

corrección—, actúa en virtud de la existencia de algún tipo de regla general que obliga a retribuir de la misma manera actos similares. Además, es muy probable que se haga alusión a la existencia de estas reglas durante la imposición del castigo, porque constituyen su justificación.

Read (2000) propone clasificar los actos de venganza presentes en las narraciones cinematográficas en las que la ofensa inicial es la violación utilizando tres categorías: venganza primaria, secundaria y desplazada. La “venganza primaria” alude a aquellas instancias en las que la víctima se encarga de vengar la ofensa, ejerciendo personalmente un acto de violencia contra el violador. En la “venganza secundaria”, en cambio, quién ejerce la violencia retributiva es un allegado de la víctima (un miembro de su familia o su enamorado). Finalmente, en la “venganza desplazada”, el sufrimiento no recae sobre el propio violador, sino sobre otro hombre (u

hombres) que ocupan su lugar. Esta se puede entender como una subcategoría de cualquiera de las anteriores —en función de quién ejerza la violencia desplazada. En el relato de Ovidio, por ejemplo, se satisfacen las condiciones que señala Nozick para referirse a los actos de Filomela y Procne con la expresión “venganza”, mientras que aplicando la clasificación de Read podríamos caracterizarlos como un caso mixto: que la función de vengadora la ejerzan tanto la víctima como su hermana nos pone ante una combinación de venganza primaria y secundaria. Si consideráramos que el daño con el que retribuyen a Tereo su violación es la muerte de Itias, entonces podríamos clasificarla como una “venganza desplazada”. Pero considero que también estamos ante un caso de naturaleza mixta: no hay dudas de que tanto Tereo (el ofensor) como Itias (alguien en su lugar) sufren como consecuencia de la venganza de las hermanas.

2.1. La mujer ausente

La estructura narrativa de la violación-venganza se difundió en el cine de forma vertiginosa a partir de la década del setenta. Pero se pueden encontrar varios

ejemplos del uso de la estructura en películas del período previo. Todas ellas surgen en torno a puntos álgidos en las relaciones de género durante el siglo XX:

a finales de la década del diez y durante la década del veinte, y en las postrimerías de la década del cuarenta y la década del cincuenta. En ausencia de un discurso público sobre la violación —que recién surge con la segunda ola feminista de los setenta— en esas historias no se narran las historias desde el punto de vista de la mujer, sino que en ellas se aceptan y refuerzan las concepciones tradicionales sobre la masculinidad y la femineidad apelando a las convenciones de los distintos géneros cinematográficos en los que se inscriben.

Durante la era del cine mudo las representaciones de la violación-vinganza se desarrollan en el marco de los melodramas que ponen el acento en la carga emocional de sus personajes (la sufriente heroína) y en la batalla entre el bien y el mal (personificados en héroes masculinos valientes y villanos perversos). En estas primeras manifestaciones los directores aludían a la violación de forma simbólica o se limitaban a narrar intentos de violación constreñidos por los códigos de decencia que se imponían a las películas comerciales. Griffith utilizó las dos variantes. En *Broken Blossoms* (1919) se narra cómo el pacífico Hombre Amarillo se ve impelido a usar la violencia para vengar la muerte a golpes de Lucy a

manos de su padre - el villano arquetípico Battling Burrows. Lo que en una primera lectura puede parecer sólo una historia de asesinato y venganza ha sido convincentemente interpretada por Julia Lesage en su contribución al volumen colectivo *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema* (Toronto, Between the Lines, 1985) como una historia de violación, asesinato y venganza. El padre villano persigue a Lucy porque sospecha que tiene una relación sexual con el Hombre Amarillo (revelando así que es su sentido de la posesión y su dominio sobre la mujer lo que se encuentra en juego). Ella se esconde en el vestidor y lo cierra para evitar que el padre pueda golpearla, pero el padre logra penetrar sus defensas. La paliza mortal se la da sobre la cama y blandiendo un látigo que en apariencia y posición tiene obvias connotaciones fálicas. *The Birth of a Nation* (1915) contiene dos escenas en las que se describen intentos de violación. En las dos Griffith apela a estereotipos y mitos raciales. En la primera, ubicada en el bosque, un hombre negro (Gus) que se comporta de manera bestial intenta violar a una pura e inocente mujer blanca (Flora) mientras observa fascinada las flores y los animales. En la segunda, el intento es de un mulato (Lynch)

Violación y venganza

contra la joven blanca Elsie. Al final de la película, mientras las tropas del norte sitian a la familia Cameron sus hombres están dispuestos a matar a las mujeres antes de permitir que las violen los soldados negros. Aunque en ambos casos la heroína es rescatada por un salvador hombre blanco, el mensaje que transmite la narración es que es preferible la muerte a la violación. Este tipo de narraciones refuerzan el ideal de pureza de la mujer blanca, considerada durante el siglo XIX el ángel del hogar, el bastión de la moralidad y la virtud de la familia burguesa. Esto permite explicar por qué sólo se narran intentos de violación: no sólo influyen los códigos de decencia vigentes, sino también la intención de mantener impoluta la imagen de inocencia y pureza de la mujer blanca. Pero la amenaza de violación también cumple otra función en la narración. Es un correctivo para la mujer que ha rechazado su carrera femenina, un evento que la devuelve al sitio de donde no debería haberse movido. Elsie había roto su compromiso con Ben Cameron por sus relaciones con el Ku Klux Klan y sólo después de estar a punto de ser violada por Lynch decide reunirse nuevamente con su prometido. El mensaje que se transmite es que el lugar apropiado de la mu-

jer es en el seno de una relación heterosexual estable. La violación funciona en este período como una advertencia y como un correctivo para las mujeres que pretenden moverse de la posición que tienen asignada en la sociedad.

Este uso de las narraciones de violación-venganza se acentúa en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Durante la contienda la mujer había salido de la casa para integrarse en la cadena de producción, esta entrada en el mundo del trabajo generó un grado de emancipación en las mujeres desconocido hasta entonces. El esfuerzo al finalizar la guerra para hacer regresar a las mujeres a sus roles tradicionales de madres y esposas se ve reflejado en el cine de la época. La violación muestra los peligros que corren las mujeres que optan por la independencia económica y sexual, reforzando la idea de que lo mejor que les puede pasar es el regresar al seno de la familia. Se trata de una temática que recorre distintos géneros cinematográficos, desde el melodrama hasta el western.

Belinda (Johnny Belinda, John Negulesco, 1948) es la historia del Doctor Robert Richardson (Lew Ayres) quien descubre en una granja a una joven sordomuda de nacimiento: Belinda

(Jane Wyman). La muchacha era rechazada en el seno de su familia en parte porque su madre había muerto al darla a luz y en parte por su discapacidad. La llamaban despectivamente “la muda”. Se encargaba de las tareas de la granja y tenía un aspecto aniñado, sucio y desarreglado. El doctor comienza a enseñarle el lenguaje de símbolos, lo que opera una transformación en Belinda. Bajo su tutela no sólo mejora la relación con su padre, sino que se transforma paulatinamente en una mujer atractiva. Se arregla, cuida su vestimenta y aspecto, sufre un proceso de feminización. Pero esa transformación tendrá consecuencias funestas. Belinda es violada por Locky —uno de los clientes de la granja. La escena de la violación se desarrolla en la granja, por la noche, cuando los padres de la joven se han marchado hasta la estación. Locky se presenta con un violín (porque ha visto en una visita previa que a Belinda le había llamado la atención). Cuando ella se acerca a tocarlo la besa por la fuerza. Asustada lo rechaza pero él la va a acorralando. Lo vemos acercarse hasta quedar en primer plano (desde el punto de vista de Belinda) y luego la cámara nos muestra el rostro aterrado de la joven desde la espalda del agresor. Las sombras permiten ver

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

sólo la mitad de su rostro, hasta que el avance del hombre deja la pantalla en negro. La violencia contra la mujer no se exhibe.

En la escena siguiente vemos a Belinda despeinada y desarreglada como al principio de la película. Ha perdido la alegría y los símbolos externos de su feminidad. En un primer momento Richardson toma esta regresión como un síntoma de soledad o tristeza, pero cuando la lleva para que la revise un colega en la ciudad descubre que está embarazada. El doctor no considera que este hallazgo contradiga su primer diagnóstico, por eso la consuela diciéndole que como madre ya nunca más se volverá a sentir sola. Cuando el padre pretende interrogarla para saber quién es el padre, Richardson le hace desistir explicándole que la joven no comprende lo que le pasa y que ha borrado de su mente el evento traumático de la misma manera que él olvidaría una pesadilla. En el pueblo comienzan a aislar a la familia de Belinda y también al médico —a quien atribuyen la paternidad del niño. Locky busca cobijo en la granja durante una gran tormenta y ve al niño en su cuna. Se acerca y dice que es fuerte como su padre. El granjero lo comprende todo y lo persigue cuando intenta huir. Pero este intento de venganza secundaria

Violación y venganza

fracasa, porque es Locky quién lo empuja por un acantilado y lo mata. La falta del padre agudiza la crisis de la familia y Richardson debe marcharse a buscar trabajo a otro pueblo porque allí ya nadie requiere de sus servicios —pero promete volver a por Belinda y el niño cuando esté establecido. En el pueblo se reúnen en asamblea y deciden que “la muda” no puede hacerse cargo del niño, así que piden a Locky y a su flamante esposa que lo acojan (haciéndole firmar un papel a Belinda en la que les ceda la patria potestad). Se presentan en la granja y la mujer comprende que la joven tiene capacidad de raciocinio y puede cuidar de su hijo. Pero Locky le confiesa que es tan hijo suyo como de ella y pretende llevárselo por la fuerza. Belinda toma una escopeta y lo mata de un disparo. En el juicio están a punto de condenarla, pero la confesión de la viuda de Locky lo impide. Belinda podrá criar a Johnny con la ayuda de su madrastra y del Doctor Richardson.

En esta película la violación (reinterpretada como un síntoma de la maternidad) vuelve a unir a la familia disfuncional de Belinda y la conduce hacia una forma de feminización socialmente aceptable (como madre). Lo familiar y lo maternal prevalecen sobre la experiencia de la

violación. El título original de la película “Johnny Belinda” alude al nombre que le pone a su hijo, lo que resalta que el heroísmo de la protagonista reside en su desempeño como madre de Johnny. El único personaje que se plantea vengar la violación es su padre, pero fracasa porque es vencido por el violador. Belinda finalmente lo mata de un disparo, pero el acto se muestra como un acto guiado por el impulso maternal. Es la defensa de su hijo lo que la lleva a matar a su violador. La única manera en la que una mujer podría vengar a su agresor en el período que estamos considerando es mediante un acto de legítima defensa o, como en este caso, de un acto que refuerza su papel femenino como madre.

En *Ultraje* (*Outrage*, Ida Lupino, 1950) la joven Ann Walton está a punto de casarse y dejar el trabajo. Un día debe quedarse hasta tarde terminando unas tareas y es violada a la salida de la oficina por el hombre que atendía el puesto de café de la calle de enfrente. Cómo es de noche ella no puede verle la cara, sólo le ve una profunda cicatriz en el cuello y la cazadora de cuero que vestía. La agresión sexual ocurre fuera de campo. Desde el punto de vista de la víctima vemos acercarse al agresor, vemos su cicatriz y luego la imagen

se desvanece —como la propia Ann. Un travelling en retroceso nos permite ver (mediante un plano picado alejado) cómo el atacante se acerca lentamente hasta el sitio en el que está tirada la joven, mientras ella queda fuera del campo visual del espectador. La imagen siguiente es la de Ann regresando a su casa, golpeada y con la ropa desarrugada. El trauma posterior queda claramente reflejado: no puede concentrarse en el trabajo y se siente incapaz de continuar la relación con su prometido. Pero lo más interesante es la reacción del entorno. La gente por la calle la señala y hacen comentarios por lo bajo, o dejan de cuchichear cuando se acerca. La gente que la rodea culpabiliza a Ann por su violación y la hacen sentir en falta. Por ello toma un autobús y escapa de la ciudad sin decir nada a nadie.

En una de las paradas escucha por la radio que la policía la busca como si se tratara de una persona desaparecida y decide continuar la huida a pie. Camina toda la noche, hasta que se tuerce un tobillo y cae exhausta al borde la carretera. La recoge el reverendo Bruce Ferguson, conocido como Doc (su apodo alude a la función de curar a la mujer que cumplirá en el relato), y ella se termina instalando en la pequeña comunidad campestre.

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

Nadie sabe de su pasado y ella no dice nada. Pasa más de un mes y ella comienza a sincerarse lentamente con Doc. En el baile de la cosecha la corteja uno de los hombres del pueblo y cuando se acerca para besarla ella recuerda la violación: le ve en el cuello una cicatriz que no tiene mientras el joven habla. Toma una llave y golpea con fuerza a su agresor imaginario en la cabeza. Se trata de una venganza primaria pero desplazada, originada en una alteración mental fruto de la represión de los recuerdos traumáticos. El hombre que la cortejaba a pleno día no la había agredido ni pretendía hacerlo. Era cortés, educado y no se mostraba violento (aunque era excesivamente insistente y pretendía besarla contra su voluntad). El joven debe ser internado con heridas muy graves y Ann es detenida. Doc logra descubrir su secreto —en parte por los datos que recibe la policía y en parte por los propios dichos de Ann en una entrevista en la que confirma su enajenación. Doc se presenta ante el juez y el fiscal y les explica que la joven cometió la agresión en un estado de confusión mental generado por el trauma de su reciente violación. Los convence para que no se presenten cargos. Ella está presente durante la audiencia pero no dice nada

Violación y venganza

ni nadie le pregunta nada. Es un diálogo entre hombres: juez, fiscal y reverendo. Finalmente el juez la deja a cargo del reverendo durante un año para que supervise su curación. Cuando la joven está repuesta, se separan con gran dolor. Ella no se quiere ir, pero él la convence de que es lo mejor. “¿Por qué lloras?” - le pregunta Doc. “Porque lo comprendes todo. Porque me comprendes a mí”. Doc la acompaña a la parada de autobús para que vuelva a la ciudad y se case con el hombre con el que estaba prometida. El último plano lo muestra alejándose de espaldas una vez que el autobús ha emprendido la marcha.

En las dos películas, la estructura de la violación-venganza se entrecruza con las convenciones del melodrama. Para Read (2000) es relevante analizar los efectos de esta intersección en el contexto ideológico de los Estados Unidos de postguerra. En este período la violación en las películas funciona como un mecanismo que de manera diversa y compleja pretende poner a la heroína nuevamente en un rol femenino tradicional como esposa y/o madre. Cabe resaltar que en los films previos a la década del setenta la mujer no puede hablar por sí misma: hay un personaje masculino que lo hace por ella (y que también

ayuda a “curarla”). La violación en estos textos es algo que debe hacer recapacitar a las mujeres sobre su forma de vida y no un acto violento que merezca una respuesta equivalente.

Encubridora (*Rancho Notorious*, Fritz Lang, 1952) comienza con la violación de una mujer y desarrolla a lo largo de todo el film las peripecias por las que debe pasar su marido para lograr vengarla. En este caso la estructura narrativa de la violación-venganza se desarrolla dentro de las convenciones genéricas del western. La escena de la violación es muy breve. Vemos a Vern Haskell (Arthur Kennedy) despedirse de su prometida Beth (Gloria Henry) con un beso. Desde otro ángulo de la calle dos hombres a caballo también miran la escena. Luego se acercan a la tienda, uno se queda fuera y el otro entra. La mujer (joven, blanca y hermosa) le entrega el dinero, pero la mirada lasciva del bandido la hace retroceder. Corte. La cámara muestra la entrada desde la acera de enfrente, en la que un niño juega. De hecho parece más interesada en mostrarnos los juegos del niño que en lo que ocurre en la tienda. Primero se escucha un grito ahogado, el niño continúa. Luego un alarido interrumpe los saltos del jovencito y de inmediato se oye el sonido de un

disparo. El niño corre hasta la tienda y uno de los delincuentes le dispara mientras escapan a caballo con el botín. Pero no acierta. Cuando llega el Ben se encuentra con el cadáver de su prometida tendido en el piso. Vemos con detalle su rostro placido, el cuello de su vestido rasgado y luego su mano crispada con restos de carne en las uñas. El médico es quien le comunica a Vern (también al espectador) que no sólo la han matado, sino que la han violado: "Vern, no sé cómo decírtelo... La maltrató de tal modo...".

El niño aporta la descripción de uno de los agresores. A partir de allí el protagonista los buscará para poder llevar a cabo su venganza. De ganadero pasará a pistolero. Uno de los bandidos, el violador, mata a su cómplice antes de llegar al lugar dónde debían esconderse conocido como "la rueda de la fortuna". Cuando Vern lo encuentra agonizando, con el último aliento le menciona el misterioso nombre. Pero nadie sabe nada sobre "la rueda de la fortuna". Preguntando por ella se encuentra en medio de un tiroteo con un criminal buscado, al que mata de un disparo en legítima defensa. Es arrestado, pero aprovecha una fuga prevista para unos políticos corruptos y ayuda a escapar de la cárcel a Frenchy Farimont (Mel Ferrer)

—un famoso pistolero. Para esconderse de las autoridades que los buscan, el bandido lo lleva a "la rueda de la fortuna". Se trata de un rancho regenteado por Altar Keane (Marlene Dietrich), una mujer que oculta forajidos a cambio de un porcentaje de su botín. Uno de los delincuentes que se encuentran allí luce una gran cicatriz en el rostro y alardea de su obsesión enfermiza por las mujeres. Pero cualquiera de ellos puede ser el violador. Ben seduce a Altar para que le diga quien le entregó el broche que luce (que era de su prometida). Cuando obtiene esa prueba definitiva para identificar al violador la desprecia y va a por el culpable. Su intención es entregarlo a la justicia, pero cuando sus cómplices lo ayudan a escapar se produce un tiroteo. Vern mata al violador en legítima defensa, mientras Altar sacrifica su vida para salvar a Frenchy. La película termina con Ben y Frenchy cabalgando hacia el horizonte, mientras suena la canción que acompañó la acción (como si de un coro griego se tratara) en momentos claves del relato. Los dos murieron ese día en un enfrentamiento con las pistolas descargadas. En el estribillo se define la historia (desde los títulos de crédito iniciales) como una leyenda de odio, asesinato y venganza.

Violación y venganza

La muerte de la víctima de la violación en muchas de las películas de esta época permite que todo el protagonismo recaiga sobre el héroe masculino que es el único que puede (y por eso debe) llevar a cabo la venganza. Durante todo este período la estructura narrativa incorpora sólo la venganza secundaria. La represión del punto de vista de la víctima durará hasta que la segunda ola del movimiento feminista comience a militar para que las voces de las mujeres violadas sean escuchadas en las legislaturas, los tribunales y los medios de comunicación. Pero antes de avanzar me detendré en el análisis de una película paradigmática del período que estamos considerando en la que se pueden ver muchas de las características reseñadas - y que además muestra que no sólo el cine comercial sirve como medio de difusión para ciertas ideologías de género.

El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*, 1960) de Ingmar Bergman está basado en una leyenda medieval escandinava. Comienza cuando la joven Ingrid —notoriamente embarazada— enciende el fuego en la cocina al amanecer en la casa del rey Töre (en el que sirve como su madre). Invoca al dios de sus ancestros, Odín, para que la ayude. Mientras tanto en la casa Töre y

su esposa Märeta rezan ante una imagen de Jesús en la cruz antes de comenzar el día. Como es viernes, día de la pasión, Märeta se castiga quemándose con el cebo de una vela ante la mirada recriminadora de Töre que no puede evitar la penitencia. En la cocina, la madre de Ingrid (también cristiana practicante) le recrimina a su hija que no haya venido a dormir la noche la anterior, que no sepa agradecer la suerte que tiene de ser acogida en la casa y que se comporte siempre como una fiera, como un gato montés. Cuando llega Märeta le dice a la anciana que deberá llevar los cirios a la virgen a caballo, pues su hija Karin no se encuentra bien. Ingrid le dice que la noche anterior mientras bailaba no se la veía mal, lo que lleva a la reina a una reacción iracunda: “No tengo el más ligero temor de que mi hija siga tus sucios pasos, no se puede comparar un rosal con un cardo”. La joven ríe con desdén y resentimiento. Llegan los hombres a desayunar, se sientan todos juntos a la mesa y Töre bendice los alimentos. Pregunta por su hija —ya que había dicho que iría a la misa y llevaría la ofrenda. La madre la disculpa pero Töre insiste: según la tradición la ofrenda a la virgen debe hacerla una doncella. Le dice que no debe consentirla tanto y ordena que la despierten. Märe-

ta ordena a Ingrid que le prepare el almuerzo a su hija para el camino, la joven va a la alacena con fastidio. Con rabia rellena una hogaza de pan con un sapo que encuentra de casualidad. La joven Karin quiere seguir durmiendo, no se siente mal. La madre le insiste y ella se levanta con la condición de que le deje poner su mejor ropa, la de los domingos: una camisa amarilla bordada por quince doncellas, una falda azul con encajes, su capa y sus zapatos. Es una joven hermosa, rubia e inocente. Cuando Töre sube a regañarla por la demora, lo desarma con un abrazo y le pide que deje a Ingrid que la acompañe —pues hace mucho que no sale. Ingrid toma la noticia con fastidio y juntas emprenden la marcha a caballo.

En un alto, mientras juntan flores, Karin le pregunta porque está molesta. Ingrid le dice que quiere verla cuando le llegue el turno a ver cómo va a estar —aludiendo a su avanzado embarazo. Karin le dice que para entonces estará casada pues sólo piensa entregarse a su marido. Ingrid le dice que no esté tan segura, que puede ser forzada por algún hombre más fuerte en cualquier momento. Las interrumpe un granjero, con el que Karin coquetea antes de continuar la marcha. Ingrid le

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

dice que la vio la noche anterior junto al granjero en un granero, Karin le explica que lo hizo para ver si se preocuparía por ella y por su hijo. Cuando Ingrid insinúa que se acostó con él la abofetea con fuerza, aumentando con ello su rencor a pesar de las disculpas que le pide de inmediato. Al llegar al bosque Ingrid trata de detenerla, le ruega que vuelvan. Pero Karin decide continuar sola. Ingrid entra en la cabaña de un extraño hechicero, quién le ofrece el poder para hacer realidad sus deseos. Presa del remordimiento, huye asustada por el bosque en busca de la doncella en peligro.

Karin se detiene bajo el sol un instante y es vista por tres pastores que estaban haciendo pastar sus cabras. Uno alto y casi calvo, otro con barba y mudo (le cortaron la lengua), y un niño. La observan con lujuria y hacen planes para ella. La siguen y fingen un encuentro casual. Karin es inocente y buena, como le cuentan que son tres hermanos huérfanos que se alimentan de raíces en el bosque ella les ofrece su almuerzo. Aceptan pero a condición de que lo comparta con ellos en un claro del bosque cercano. Ingrid llega corriendo pero se esconde detrás de unas rocas a observar. Karin parte el pan y bendice los alimentos —que los cabreros

devoran como bestias. La niña bromea y cuenta historias, pero el ambiente se tensa. La rodean, alaban sus manos, su cuello, la miran con lascivia. Ingrid sigue observando oculta tras unos árboles. El mudo coge el cuchillo y la mira. Karin comprende demasiado tarde que debe escapar. Le retienen el caballo y ella intenta huir corriendo entre las ramas que se enganchan en sus ropas. La tiran entre los tres al piso, forcejean en silencio, primero la viola el más alto, luego el mudo. La escena es cruda, rápida y solo se escuchan los jadeos sordos de los agresores. Ingrid observa con una gran piedra en sus manos pero no interviene. También el niño mira azorado. Cuando terminan la joven se pone en pie y comienza a llorar y a gemir muy bajo. Camina en círculos en estado de shock. El alto baja la cabeza, no la puede mirar, pero el mudo coge una gruesa rama y la golpea en la cabeza hasta matarla. Ingrid observa la escena angustiada. Después le roban la ropa y huyen pero antes el mayor le dice al niño que si dice algo a alguien de lo que ha visto le cortará la lengua. Comienza a nevar. El niño se acerca al cuerpo de la joven, intenta comer los restos de comida pero vomita, luego le arroja un poco de tierra encima y huye tras sus hermanos.

Estamos en mitad de la película. Anochece en la casa del rey Töre: los tres agresores llegan a la puerta y le ruegan para que los deje dormir en su casa porque la noche será muy fría. Töre les ofrece su hospitalidad. En la cocina la inquietud de Märeta por la demora de su hija es palpable, pero no hablan de ello. Töre invita a los pastores a compartir su mesa. El niño esta alterado, se siente observado, no puede comer. Vuelca el cuenco de leche sobre la mesa, sus hermanos lo disculpan. Töre se retira a dormir, pero antes ordena que dejen el fuego encendido para que los visitantes no pasen frío y les ofrece trabajo en su granja. En sus alforjas llevan el botín que robaron a la doncella muerta. Märeta las acomoda sin abrirlas y también se retira a dormir. El niño está aterrado y no puede conciliar el sueño. En su alcoba, Töre intenta tranquilizarse y Märeta reza sin parar por su hija que es lo único que tiene. Escucha llantos en la noche y se levanta, va a ver a los pastores a la cocina. Le ofrecen la túnica amarilla bordada —dicen que perteneció a su hermana muerta y que deben venderla por necesidad. Esta rasgada y manchada, pero se puede arreglar. Märeta apenas puede contener su angustia, les dice que consultara con su marido el precio a pagar

por una prenda como esa. Al salir llora desconsolada porque es la camisa de su hija y comienza a comprender que no regresará. Los deja encerrados, despierta a Töre y le da la noticia. El hombre coge su espada y sale, donde encuentra a Ingrid quien confiesa su culpa: ella deseó la violación de Karin, la odiaba desde que quedó embarazada, ella invocó a Odín quien poseyó a los pastores que la violaron y la mataron a palos. Töre sólo le pregunta si ella vio lo que pasó, y luego le pide que le prepare el baño. Arranca un árbol con sus manos, corta las ramas y se azota con ellas mientras se baña. Cuando está listo le pide a Ingrid el cuchillo de sacrificar las reses. Entra sigilosamente en la cocina con Märeta, revisa las alforjas (donde encuentra el resto de las pertenencias de Karin) y espera al amanecer sentado en su silla. Cuando despunta el sol los despierta y los mata: al mudo con el cuchillo, al mayor lo ahoga sobre el fuego y al niño lo arroja contra una pared rompiéndole el cuello. Luego se mira las manos, sollozante, y pide perdón a Dios. Märeta observa impasible la escena y llora sobre el niño muerto. Töre ordena a todos los miembros de la casa que lo acompañen a buscar el cuerpo de Karin, Ingrid los guiará. En el camino Märeta confiesa que

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

envidiaba a su marido, porque la niña lo prefería a él, que por eso sufren ese castigo y que ella es la responsable de su muerte. Töre, enceguecido y sin parar la marcha le replica: “todos somos responsables”. Cuando llegan ante el cadáver de Karin Märeta lo abraza llorando, Töre se aleja y recrimina a Dios, pero le pide perdón y se compromete a erigir una iglesia en ese sitio para poder reconciliarse con sus manos. Al levantar la cabeza de la niña del suelo comienza a manar una fuente. Ingrid toma agua con sus manos, la bebe, y la paz la envuelve. El plano final muestra a todos los personajes de rodillas ante la fuente mientras suena una pieza de música sacra para varias voces.

La inocencia de la víctima (resaltada por ser prácticamente una niña) ayuda a legitimar la venganza del padre. El padre representa la buena y honorable masculinidad blanca, cuyas virtudes se resaltan para que se puedan distinguir con claridad las figuras desviadas de los violadores. Los violadores son presentados como desaliñados, lujuriosos (la cabra es un símbolo de lujuria que se asocia también con los cabreros), desdentados, mentirosos e incivilizados. Uno de ellos no puede emitir más que ciertos sonidos guturales —le cortaron la lengua— un rasgo

Violación y venganza

que lo animaliza. De esta manera, la violación se presenta no como un acto de violencia que puede ejercer cualquier hombre contra una mujer, sino como una conducta que sólo llevan a cabo una minoría de hombres anormales —muy distintos a los hombres normales que constituyen la mayoría en la sociedad. La transformación de un hombre pacífico en un asesino durante la parte de la venganza no requiere ninguna justificación ni recibe ningún tipo de cuestionamiento en el universo de la película —sólo rinde cuentas ante Dios y su conciencia. La respuesta masculina a la violación se muestra como el comportamiento natural y normal mientras que los personajes femeninos que sobreviven a su violación se ven conminados a rectificar su forma de vida. En esta película la muerte de Karin parece cerrar esa interpretación, pero aquí cobra importancia el personaje de Ingrid. En la película se escinde la mujer joven en una parte inocente, pura y dispuesta a cumplir su papel de futura esposa (Karin), y otra indómita, independiente, liberada sexualmente pero carcomida por la envidia (Ingrid). La violación de Karin sirve como correctivo y castigo para Ingrid por su comportamiento previo. Aunque el film termina con el encuentro

del cadáver y el surgimiento de la fuente, el único personaje que bebe de la fuente y cambia el rostro contraído que lució durante toda la narración por una expresión beatífica es Ingrid. Su arrepentimiento le permite ser perdonada. La escisión Karin/Ingrid pone de manifiesto la imposibilidad de compatibilizar la pureza y la inocencia con una vida autónoma y sexuada. La muerte de Karin tiene un sentido redentor porque limpia la culpa de Ingrid.

Las heroínas de los primeros films de Bergman son libres, inteligentes, sensuales y con una identidad muy definida. Harriet Andersson interpreta a una chica salvaje que rechaza la maternidad y que sin embargo es retratada con simpatía en *Un verano con Monika*. En *Juegos de verano* (1950) Mai-Britt Nilsson encarnaba a una bailarina independiente que ajustaba cuentas con su amante del pasado antes de emprender una nueva relación. Casi todas las mujeres que aparecían en *Esas mujeres* o *Sonrisas de una noche de verano* encarnaban la vitalidad y la independencia. Pero a partir del período al que pertenece *El manantial de la doncella* la imagen de la mujer en las películas de Bergman cambia, se vuelven personajes torturados y —lo que resulta más relevante

en apoyo al análisis que he propuesto— se representan como dos mujeres (las dos incompletas). La mujer natural, sensual, espontánea y poco pensante (Gunnel Lindblom en *El silencio*, Bibi Andersson en *Persona*) y la mujer rígida, disecada e intelectual (Ingrid Thulin en *El silencio*, Liv Ullmann en *Persona*). Para Molly Haskell (1987) los retratos más ligeros de la primera época expresan mucho mejor la identidad femenina que las descripciones metafísicas de su última etapa - con la sola excepción de *Persona*, en la que la idea de dos mujeres intercambiando identidades y la lucha de poder semiconsciente entre ellas fue plasmada de manera brillante. En *El manantial de la doncella* encontramos un primer ejemplo, más rústico si se quiere, de este mecanismo narrativo que caracterizará la producción de Bergman en la década del sesenta.

La escisión de la mujer en Karin e Ingrid refleja la dualidad entre esposa y puta, común en ciertas formas masculinas de enfrentarse al desafío de la feminidad. La culpa que asume Ingrid por la suerte de la doncella se podría entender como una forma indirecta de culpabilizar a la víctima de la agresión sexual. Ingrid también puede constituir el reflejo de las fantasías de vio-

lación que psicoanalistas como Deutsch atribuyen a todas las mujeres (y que constituyeron uno de los primeros blancos de ataque del movimiento feminista en los años setenta). La escena de la violación parece reforzar muchos de los mitos que he señalado en el capítulo anterior. Sólo una mujer virtuosa puede ser violada. El ataque se podría haber evitado si no hubiera ido sola por el bosque y aceptado ingenuamente la invitación de unos desconocidos. El impulso sexual irrefrenable es lo que motiva la violación. Los agresores son personas desconocidas y fácilmente distinguibles dentro del conjunto de hombres buenos que pueblan el universo de ficción. La víctima enseña sus atributos femeninos (su cuello, su piel suave, sus delicadas manos) e iba vestida de forma muy llamativa (de hecho son sus ropas lo único que le roban), factores capaces de provocar la agresión de los bestiales pastores. La venganza recae en el hombre, quien actúa como propietario de la mujer violada. Esta falta de sensibilidad de género puede ser una de las razones por las que el propio director prácticamente ignora la película en sus libros de memorias *Linterna Mágica* (1987) e *Imágenes* (1990), a pesar de los premios internacionales que cosechó con ella. Como

Violación y venganza

señala Dominique Russell en la introducción a su compilación *Rape in Art Cinema* (New York: Continuum, 2010) la mayoría de las películas que se incluyen en el canon del cine arte contienen una escena de violación. El cine arte ha combinado los desafíos intelectuales con un avance en la representación del sexo en la pantalla —y consiguientemente de la violencia sexual. Ha apelado desde su inicio tanto a la inteligencia como a la libido de los espectadores. Pero su reputación artística no debe ponerlo a salvo de una crítica feminista de sus posiciones sobre la violación. En muchos casos el cine arte tiende

a naturalizar las desigualdades de género existentes y puede ser cuestionado por ello. Tal como hemos hecho con *El manantial de la doncella*. “La cuestión de la violación en el cine arte es una cuestión sobre el cine arte mismo, como género, canon y modo de recepción. Es también una cuestión de cómo se concibe y circula la violación en la alta cultura, en la imaginación y en la destreza de sus creadores así como en la teorías y apreciaciones de sus críticos.” (Russell 2010: 8). El cine arte no se encuentra exento de la influencia ideológica del contexto en el que se produce.

2.2. La vengadora feminista

Los cambios que la irrupción de la segunda ola del movimiento feminista genera en la estructura narrativa de la violación-venganza se comienzan a notar en las producciones de la década del setenta. Una de las primeras películas en mostrar ese cambio es una adaptación al cine de terror de la película de Bergman, me refiero a *La última casa a la izquierda* (*Last House on the Left*, Wes Craven, 1972). Mari, una joven hermosa de 17 años, decide ir a un recital que se celebra en un barrio peligroso con su amiga. Sus padres le advierten del

peligro y le cuestionan que no lleve sujetador bajo el jersey. Pero las chicas hacen caso omiso de los consejos y no sólo se adentran en ese barrio, sino que deciden comprar marihuana en la calle antes del recital. De esta manera son atrapadas por una banda de asesinos y violadores (tres hombres y una mujer) que acaban de escapar de la cárcel. Las violan y las asesinan, en un paraje boscoso muy cercano a la casa de Mari. Como su coche se ha averiado y es de noche piden pasar la noche en la casa de los padres de la víctima, que los

hospedan con amabilidad. Por la noche la madre descubre en el cuello de uno de ellos el colgante que le habían regalado a su hija antes de que saliera la noche anterior: un símbolo de la paz. Despierta a su marido y encuentran el cadáver de su hija al lado del río. Regresan a la casa y planean la venganza. Ella mata a dos de los agresores y el marido a los otros dos, al último con una moto sierra justo cuando irrumpe en la casa la policía (que se ha pasado la mitad de la película intentando llegar pues sabían que los asesinos estaban allí pero se habían quedado sin gasolina en mitad del camino). El plano final fijo muestra el rostro ensangrentado en primer plano del padre —mientras que la cara de su esposa queda oculta tras su cabeza al abrazarlo. Pantalla en negro. Arranca una música festiva y como coda desfilan los principales personajes en segmentos tomados del film— ¿un intento de romper el desasosiego que han generado las escenas de humillación, violación y muerte en los espectadores? El último plano muestra a la joven Mari disfrutando del bosque con alegría y llena de vitalidad.

La película refuerza de manera más evidente que la película de Bergman algunos de los principales mitos sobre la violación. Se necesitan varios

hombres para violar a una mujer. Las mujeres deberían obedecer a sus cuidadores masculinos para evitar ser agredidas. La forma de vestir y el comportamiento licencioso son causas de la violación. Los violadores son psicópatas que nada tienen que ver con los hombres normales. Pero también toma nota de los discursos feministas que comienzan a abrirse paso en la sociedad norteamericana. La joven Mari defiende la libertad de ir sin sujetador con una argumentación convincente ante sus padres (aunque luego el relato la castigue por ello e indirectamente le dé la razón a la madre que apeló al orden natural para defender su posición en la disputa con la hija). Los agresores usan las posiciones feministas con ironía. El jefe de la banda (Krug) le dice a su cómplice femenina cuando pretende mantener relaciones sexuales con ella frente a los otros: “Ven aquí, aquí tienes a la crema de la hombría americana”. Y cuando uno de sus secuaces se tumba junto a ellos para unirse al forcejeo le dice: “Deja en paz a mi mujer.” Pero ella zanja la discusión: “Las manos fuera, no soy la mujer de nadie, soy la mujer de mi misma”. Krug sorprendido le espeta: “Pero tú que has hecho mientras yo estaba a la sombra. Leer todas las revistas sobre la

Violación y venganza

liberación de la mujer.” “Puede” —replica ella. El forajido insiste: “Por qué no te tumbas y disfrutas siendo inferior” —le dice mientras intenta besarla nuevamente. “Ah... Perro machista. Vete a tomar por culo”. Pero el otro la corrige “cerdo, se dice cerdo machista.” “Pues aparta cerdo machista” —le chilla para terminar.

En la película, tal como ocurría en *El manantial de la doncella*, también se narra la violación de una joven y la venganza posterior de sus padres —cuando descubren que los violadores y asesinos han pedido cobijo en su casa. Pero hay varias diferencias. La primera es que los agresores son un grupo formado por hombres y mujeres, que disfrutaban humillando sexualmente a su víctima antes de violarla y finalmente asesinarla —sin percibir siquiera la magnitud del crimen. Lejos de la sobriedad y la economía narrativa de Bergman al narrar la agresión sexual, la película prolonga el juego sádico de los violadores y el sufrimiento de sus víctimas. La segunda es que la madre asume el protagonismo durante la parte de la venganza. La madre en el film de Bergman observa como su marido aniquila a los violadores sin emitir palabra. En el film de Craven la madre le ofrece una fellatio a uno de ellos y mientras

la consuma aprovecha para seccionarle el pene con los dientes. También asesina a la mujer integrante de la banda cortándole con un cuchillo la garganta. La posibilidad de que la mujer ejerza la venganza —aunque todavía no en su propio nombre— es un avance que se puede atribuir a los esfuerzos de las feministas por hacer oír la voz de las mujeres, legitimando la adopción de este tipo de roles cada vez más activos e independientes de los hombres en la pantalla. El uso de lo que Lehman denomina “anticipación erótica” (la promesa de la vengadora de otorgar placer sexual al agresor justo antes de castigarlo violentamente) también es un recurso que aparece por primera vez en esta película pero que pronto se transformará en un rasgo distintivo del uso de la estructura violación-venganza en las producciones de los años venideros.

A medida que avanza la década del setenta las mujeres violadas comienzan a sobrevivir a la agresión y se encargan de ajustar cuentas personalmente con sus violadores (*Act of Vengeance* en 1974, *Lipstick* en 1976). Pero al mismo tiempo abundan las producciones en las que se ensalza el machismo, la violencia y la autoridad masculina como respuesta al avance del feminismo. La violencia contra la mujer y

su humillación ya no se ocultan a los ojos del espectador, sino que se las representa cada vez de manera más explícita y gráfica. Esta tendencia retrógrada se puede entender como una expresión del miedo y la ansiedad que genera en el hombre medio el deterioro de la idea de masculinidad dominante en décadas anteriores. La respuesta es violenta, como se puede apreciar en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) de Kubrick o en la ya mencionada *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1972) de Peckinpah.

Uno de los ejemplos más claro del cambio que genera el feminismo en la estructura narrativa de la violación-venganza se puede encontrar en la película de Meier Zarchi estrenada en 1977 con el título *Day of the Woman* y reestrenada posteriormente con el nombre con la que se la conoce desde entonces *I Spit in Your Grave* (literalmente “escupiré sobre tu tumba”). En España se difundió con el título *La violencia del sexo* recién en 1983. Se trata de una película de bajo presupuesto, dura y descarnada, que cuenta la violación en grupo de una mujer y su sangrienta venganza. La crítica fue muy ácida con ella (“Esta es, sin lugar a dudas, una de las películas con más falta de gusto, irresponsable y desagradable que se

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

han hecho nunca —afirmaban Martin y Porter en su *Video Movie Guide* de 1987—. A pesar de todo lo que pueda disfrutar de las “malas” películas, se odiará a sí mismo si ve ésta.”). Pero no he seleccionado la película por sus valores artísticos sino porque constituye la presentación de la estructura de la violación-venganza protagonizada por una mujer en el cine más clara y contundente.

Con su brutal simplicidad *La violencia del sexo* logra problematizar la cuestión de la violencia sexual masculina (poniendo en evidencia, por ejemplo, la forma en la que la dinámica de grupos pueden engendrarla) de manera más honesta que otras producciones de la época que aluden al tema y que no fueron devastadas por la crítica con la misma saña. Además, el motivo de la mujer que venga su violación sin auxilio de nadie y sin que intervenga ningún tipo de autoridad masculina tiene en esta película su más clara encarnación. El film tiene una introducción breve en la que se presentan los personajes, una primera parte en la que se narra la agresión sexual, una transición corta, y una segunda en la que se cuenta la manera en la que la mujer asesina a cada uno de sus agresores. Los dos grandes bloques narrativos (violación y venganza) se dividen el

tiempo en partes prácticamente iguales.

La historia es la siguiente: Jennifer Hills —una escritora de relatos para revistas femeninas— ha alquilado una casa de veraneo a orillas de un río en una zona rural para poder terminar su primera novela. Al llegar al poblado se para a repostar gasolina y se encuentra con tres de los cuatro hombres que más adelante la violarán. Johnny (un ex marine que atiende la gasolinera y que es el líder del grupo). Stanley y Andy (dos jóvenes desempleados). Ya instalada en su casa conoce al cuarto: Matthew, un muchacho retrasado mental que trabaja llevando los pedidos a domicilio en la tienda de alimentación. Jennifer pronto descubre que no encontrará la paz que fue a buscar: escucha ruidos de pasos por la noche en su jardín, los jóvenes pasan a toda velocidad chillando con su lancha por el río frente a su casa cuando intenta concentrarse. Un día se queda dormida tomando sol en su canoa y los hombres aprovechan para arrastrarla río arriba con su bote de motor. La hacen desembarcar y la cazan a través del bosque. Cuando la atrapan le quitan el bañador. Al principio se la ofrecen al virginal Matthew, pero cuando él se asusta y huye, Johnny salta sobre ella y la viola brutalmente. Cuando ter-

mina ella se pone de pié y huye a través del bosque, pero sólo para ser nuevamente capturada, golpeada y esta vez sodomizada por Andy (otra vez después de haberle dado la posibilidad a Matthew en primer lugar). La dejan sobre una roca ensangrentada e inconsciente. Lentamente se reincorpora y trata de llegar a su casa, trastabillando y arrastrándose. Pero cuando finalmente lo logra, descubre con horror que sus agresores han llegado antes. La vuelven a golpear y, después de mofarse leyendo en voz alta y destruyendo algunos de sus escritos, la violan en el salón de su casa. Matthew alentado por el resto la penetra pero no consigue eyacular. Stanley finalmente le introduce una botella en la vagina y la golpea para obligarla a hacerle una fellatio, pero Jennifer exhausta pierde el conocimiento. Sus amigos se lo tienen que llevar a rastras para evitar que le siga dando patadas en el suelo. Una vez fuera, le dan un cuchillo a Matthew para que vuelva a la casa y la mate. Pero el joven no es capaz de hacerlo, ensucia el cuchillo con su sangre y le miente al resto diciéndoles que la ha apuñalado. Los agresores huyen por el río en su barca. Han transcurrido 50 minutos de película - exactamente la mitad.

Después se produce una corta transición. Jennifer se recu-

pera lentamente (se ducha, se venda, reconstruye sus escritos, vuelve a escribir, mira al río fijamente). Los hombres descubren el engaño de Matthew y comienzan a preocuparse por las consecuencias de sus actos. En la escena siguiente Jennifer entra en la iglesia, llega al altar, pide perdón y se marcha: la mitad del film dedicada a su venganza está por comenzar.

Compra alimentos por teléfono a la tienda del pueblo, y cuando el aterrorizado Matthew llega con su pedido (había cogido un cuchillo de la tienda para hacerlo que no se había animado la primera vez) se sorprende al encontrar a una Jennifer seductora que le promete un verano que no podrá olvidar. Lo lleva a la orilla del río y comienzan a mantener relaciones sexuales, cuando el joven logra eyacular ella le pasa una soga por el cuello y lo ahorca de un árbol hasta matarlo. Luego tira su cadáver y su bicicleta al agua. El siguiente es Johnny. Ella va hasta la gasolinera y lo invita a subir al coche - con una actitud seductora. El hombre, creyendo que en realidad le gustó ser violada y que lo único que desea es más sexo, no duda en acompañarla. Pero lo lleva a un descampado y lo obliga a desnudarse a punta de pistola. De rodillas comienza a argumentar en su defensa, primero culpando a

sus otros colegas, luego diciendo que ella lo provocó (con su forma de andar, su vestimenta, su actitud) y que cualquier hombre en su lugar hubiera hecho lo mismo. Jennifer se detiene, le entrega el arma, lo besa y lo invita a su casa. Johnny vuelve a su antigua convicción y la acompaña confiado. Se meten en la bañera y ella comienza a masturbarlo bajo el agua con la mano —envueltos en una nube de espuma. “Dios bendiga tus manos...” le repite cada vez más excitado. Ella desliza un cuchillo en la bañera, mientras continúa acariciándolo. “Esto es tan dulce... esto es tan dulce, tan doloroso...”, en ese punto se pone de pie gritando y sangrando por la entrepierna: Jennifer le ha seccionado los genitales. Luego lo deja encerrado en el baño chillando y golpeando la puerta, mientras escucha una ópera sentada en un sillón en el piso de abajo esperando a que se desangre. También se deshace de su cadáver y prende fuego a sus ropas. Cuando Andy y Stanley descubren la ausencia de sus amigos van a su casa en la lancha. Jennifer los ataca por sorpresa, les quita la embarcación y el hacha y los arroja al agua. Después de aterrorizarlos dando vueltas a su alrededor, a uno lo mata de un hachazo y al otro lo despedaza con el motor del

Violación y venganza

bote. La película termina abruptamente con un primer plano de Jennifer impasible alejándose del lugar conduciendo la lancha a toda velocidad.

La película está narrada desde el punto de vista de la mujer y es con ella con la que simpatiza el espectador. La violación se presenta como un acto de crueldad y violencia, prácticamente despojado de contenido sexual, en la que los hombres se embarcan más para demostrarse cosas unos a otros (y a ellos mismos) que para obtener placer. Las tres escenas de violación se narran mediante planos generales, de los que se pasa sin transición alguna a la imagen de los rostros. La agresión se cuenta mediante los primeros planos de los agresores y contra planos del rostro de Jennifer sufriendo, alternados con planos generales en los que se puede observar a todo el grupo. No se utiliza el registro convencionalmente asociado a narraciones amorosas, eróticas o incluso pornográficas, en las que los planos medios muestran a la pareja mientras mantiene relaciones sexuales. La acusación que algunos críticos lanzaron a la película, afirmando que en las escenas de violación se veía a la mujer disfrutando, no tiene apoyo en el texto. Pero se pueden explicar por las reacciones de la audiencia durante su proyec-

ción (tal como fueran resaltadas en algunas reseñas). Durante las escenas de violación se escuchaban gritos de aliento y chillidos por parte del público —en su mayoría formado por hombres jóvenes. Esta reacción puede ser la razón por la que ciertos críticos pudieran describir las escenas de violación como divertidas o tontas en algunos análisis —cuando en realidad se trata de imágenes sumamente violentas y turbadoras. La reacción del auditorio en este caso se puede explicar por varias razones. Una explicación sociológica podría poner de manifiesto que la audiencia que acude a ver películas de horror de bajo presupuesto normalmente suelen gritar a la pantalla, alentar o rechazar a sus personajes cuando aparecen, o incluso realizar duelos verbales entre unos y otros. El silencio durante las actuaciones es una construcción moderna, por lo que desde el punto de vista histórico las audiencias del cine de terror y violencia constituirían la norma, mientras que el silencio que consideramos deseable sería la excepción. Pero también se pueden dar explicaciones psicológicas: los hombres que ven la película en compañía de otros y se identifican con la mujer violada se sienten aterrorizados ante la perspectiva de sufrir una agresión similar. Deben demos-

trar a los eventuales violadores que pueden estar acompañándolos en el cine que no les resulta molesto ese tipo de agresiones, su reacción sería un intento de evitar que esa violencia se pudiera volver contra ellos. Por ello no sorprende que se rían sonoramente o bromeen en voz alta durante las violaciones —se trata de una sobreactuación para ocultar la preocupación y angustia que les generan las imágenes. Muchos críticos se han dejado influenciar por estas manifestaciones como si formaran parte de la propia película. Pero si hubieran sido coherentes también deberían haber registrado el silencio estupefacto que se podía percibir en las salas durante la parte de la venganza. La película genera un innegable malestar en la audiencia, sobre todo en los hombres, con independencia de la forma en la que se exterioriza. No hay goce en las escenas de violencia sexual, pero tampoco en las que cuentan la sangrienta venganza. Jennifer cumple la tarea de cazar a sus agresores y asesinarlos de forma impasible, sin demostrar ningún tipo de emoción. Ni ira ni goce. Todo se presenta desde un punto de vista extrañamente externo en la película. Algunos críticos han tomado el silencio obsesivo y casi catatónico de Jennifer durante toda la segunda parte como un

intento por parte del director para distanciar a la audiencia de ella, volviéndola un enigma desde el punto de vista de sus motivaciones y transformándola de esa manera en un estereotipo femenino negativo: la mujer castradora que todo lo destruye. Pero también podemos pensar que el director considera que el espectador puede comprender los motivos del personaje a partir de la situación de violencia que le han impuesto vivir, tal como queda en evidencia en la escena en la que la hace pedir perdón anticipado en la iglesia por lo que va a hacer —en la transición entre la primera y la segunda parte del film.

Lo que hace que *La violencia del sexo* sea tan inquietante es el carácter ordinario de todos sus protagonistas, la perversa simplicidad con la que presenta los hechos. Los hombres no son sujetos extraños ni profundamente perturbados, son sujetos normales, del montón, no los mueven terribles patologías de la infancia ni fuerzas malignas de ultratumba ni macabras familias disfuncionales. Jennifer tampoco se embarca en su sangrienta venganza por razones psicológicas, sino porque considera que debe retribuir de manera adecuada el delito del que fue víctima, no tiene razones que la exculpen o atenúen la

Violación y venganza

crueldad de sus actos. Nada de lo que se cuenta se relaciona en el relato con el derecho o con la moral - no hay lugar para ellos en el universo diegético del film. La película no le deja al espectador hacer ningún desplazamiento intelectual para alejarse de la crudeza de los hechos narrados. Para Ebert la película pone en riesgo a la audiencia porque no le muestra villanos impulsados por oscuras y anormales pasiones que encarnen al mal, ni valerosas heroínas impulsada por valores superiores a los que observar desde afuera. La medianía y la falta de razones psicológicas extraordinarias en todos los personajes implican a los espectadores, los hace cómplices de sus actos y no les permite mantenerse a salvo durante la proyección. *La violencia del sexo* no nos deja mirar a otro lado, más allá de las acciones de los personajes, como ocurre en otros films sobre violación y venganza en la que nos dejan abiertas las puertas para que nos ocupemos de cuestiones éticas, psicológicas, jurídicas o sociales presentes en la trama. La película impacta por la tremenda familiaridad de los que nos pone ante la vista, no por su anormalidad o extrañeza —tal como es habitual en el género de terror o criminal. La violencia sexual masculina y la imposición de un castigo retributivo

ajustado a la falta son elementos presentes en otros films, pero no de la manera descarnada en que los muestra esta película. Lo que obliga a enfrentarlos directamente y sin dilaciones.

Carol Clover en su libro *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992) sostiene que la película es un ejemplo cristalino del doble eje que suelen seguir las tramas de venganza en el cine de horror: la venganza de la mujer sobre sus violadores y la venganza de la ciudad sobre el campo. Jennifer es una mujer de Nueva York, la película comienza cuando ella abandona el edificio en el que vive y da una propina al portero de su edificio. Viste de manera elegante y se mueve con soltura y autosuficiencia. La escena siguiente en la gasolinera de Johnny sirve de contrapunto, mostrándola en un sitio que le resulta exótico y bucólico, en el que se la nota fuera de lugar. El dinero y la ciudad están estrechamente conectados, tal como se pone en evidencia cuando Jennifer le da una propina a Matthew la primera vez que le lleva la compra a su casa: “Usted viene de un lugar malvado! - dice el muchacho cuando ella le cuenta que vive en Nueva York. “Aquí tienes la propina de una malvada neoyorkina” y el joven atónico replica “¡Nunca había tenido

una propina como esta antes!”. Jennifer no sólo es una mujer, sino que es una mujer de ciudad, y a los ojos de los habitantes del campo eso significa también que es una mujer rica. Ser del campo —siguiendo esta línea de sentido— es ser pobre. Andy y Stanley son desempleados, Matthew y Johnny realizan trabajos que consisten en prestar servicios a la gente rica de la ciudad (llevarles la compra o repostar gasolina en sus lujosos coches). No poseen educación, Johnny es un ex marine y Matthew tiene una deficiencia mental. Toda la comunidad parece empobrecida. En la escena en la que los cuatro hombres pescan por la noche al inicio de la película, su conversación pasa de las mujeres al dinero y del dinero a la ciudad y a las mujeres nuevamente.

Para analizar las cuestiones de género que plantea la película lo mejor es comenzar con esa escena a orillas del río por la noche. La conversación del grupo de amigos introduce dos rasgos de lo que la película define como masculinidad que se mantendrán latentes a lo largo de toda la historia. En primer lugar, los juicios universales y categóricos sobre la naturaleza inmutable de hombres y mujeres. Segundo, una dinámica de grupo que conduce a los hombres a realizar cosas que no se-

rían capaces de hacer estando solos. Este es para Clover el centro de toda la película. Durante la noche la conversación se ve matizada con comentarios sobre la virginidad de Matthew, su posible homosexualidad y la necesidad de conseguirle una “tía” de una vez por todas. La justificación de las tres violaciones en el film (en la pradera, en el bosque y en la casa) es la misma: todo lo que hacen es por el bien del virginal Matthew. Cuando la desnudan y la inmovilizan en la pradera la primera vez gritan: “Aquí está, Matthew”, “¿No querías ser un hombre? No pierdas tu oportunidad, Matthew... vas a morir virgen.” Pero Matthew se aleja horrorizado y es entonces cuando Johnny salta sobre Jennifer y la viola sin dudarlo. En el segundo episodio, cuando la encuentran en el bosque y la sujetan contra una gran roca, vuelven a gritar: “¡Vamos, Matthew, mueve el puto culo!” En esa ocasión el joven se acerca, ayuda a sostenerla, pero vuelve a huir. Andy sodomiza a Jennifer, en un movimiento pensado para aventajar a Johnny y ganar su aprobación al mismo tiempo. En la tercera oportunidad, ya en la casa, Matthew es aclamado por los otros como si fuera un deportista: “¡Hey, Matthew! ¡Vamos, Tigre! No pierdas tu oportunidad. ¡Muéstranos de lo que

Violación y venganza

eres capaz!" El joven se desnuda e imita el sonido de una trompeta de combate antes de penetrar a la inconsciente Jennifer. "¡Vamos! ¡Vamos! ¡Vamos!" gritan los tres al unísono jaleándolo como en un estadio de fútbol. Parece que va a lograrlo, pero le fallan los nervios, no puede eyacular y quejándose porque lo han desconcentrado se quita de encima de la mujer. Después de hacer comentarios sobre la impotencia de Matthew, su afición por la masturbación y su posible homosexualidad, Stanley se encarama sobre una Jennifer suplicante y (después de declarar que lo que le gusta de una mujer es la sumisión total) la penetra con una botella, intenta obligarla a hacerle una fellatio y la golpea de forma brutal. Cuando ella finalmente pierde el conocimiento sus amigos lo separan y juntos abandonan el lugar.

Para Clover el personaje de Matthew es central en el universo de la película. Es a la luz del fracaso de su actuación con la que los otros pueden definir las suyas como exitosas (no son Matthew; son mejores que Matthew). La masculinidad queda reducida a una función de comparación y es Matthew el punto de referencia: no sólo los otros se comparan individualmente con él, sino que también se comparan entre ellos a través de él.

La agresión a Jennifer se presenta como un acto de generosidad hacia uno de los miembros del grupo - el regalo de los muchachos a Matthew. Pero de hecho se trata de una competición deportiva para poner a prueba y confirmar la jerarquía que existe en el interior del grupo. Johnny es el líder y ganador, Andy el segundo, Stanley el perdedor y Matthew se queda en el banco de suplentes. La mujer es el campo de juego para su particular deporte —por ello los gritos de aliento durante la violación en la casa son similares a los que se escuchan en los estadios de fútbol. Para la película, la violación en grupo tiene que ver en primer lugar con un deporte de hombres y la jerarquía social entre ellos, y sólo de forma secundaria con el sexo. Los deportes de equipo y la violación en grupo poseen en común que se trata de mecanismos que permiten clasificar a sus participantes y que ambos están dirigidos a una audiencia masculina. Irónicamente, cuando los hombres se encuentran solos a merced de Jennifer en la segunda parte del film todos se defienden diciendo que no fueron ellos los responsables —que los demás los impulsaron a actuar. Por una parte tienen razón, porque la película hace hincapié en que la dinámica de un grupo de hombres es mayor que la

suma de sus partes, con lo que cada uno de ellos por separado tiene derecho a sentir que no es individualmente responsable de todo el mal cometido por el grupo. Pero por otra, el film deja bien claro que en el universo de la justicia salvaje, bajo el imperio de la Ley del Talión, los individuos son responsables (cada uno de ellos y todos a la vez) y objeto del castigo retributivo con independencia del grado de participación que hayan tenido en los actos del grupo. Eso cada claro cuando Jennifer ahorca a Matthew: no importa que no haya podido consumar la violación, basta con que lo hubiera hecho si hubiera podido para que merezca el mismo castigo que sus compañeros.

La explicación que *La violencia del sexo* ofrece de la violencia sexual de hombres contra mujeres no tiene ninguna relación con la naturaleza sexual del hombre en sí mismo (ni con los apetitos sexuales de ciertos individuos). La violencia sexual tiene que ver con la naturaleza social del hombre —o con su naturaleza tal como se constituye a través de la dinámica de grupos. Sólo Johnny apela a la naturaleza del hombre para tratar de evitar que Jennifer lo mate con el revólver después de hacerlo desnudar en un prado alejado: “Lo que te hicimos es algo que cualquier

hombre te podría haber hecho. Tu engatusas a un hombre para que te lo haga y el hombre coge el mensaje rápidamente. Mira, no importa si está casado o no, un hombre es sólo un hombre. Hey, en primer lugar, llegaste a la gasolinera, mostrándome tus condenadas piernas sexys, caminando de aquí para allí muy despacio...” Johnny cree que con este alegato ha salvado la vida y ha seducido a la joven, pues Jennifer al escucharlo deja el revólver y lo invita a tomar un baño caliente a su casa. Pero en realidad sólo consigue cambiar la forma de su ejecución: si la masculinidad fue la causante de la violación, entonces será la masculinidad la que sufra el castigo. En la bañera Jennifer le corta los genitales y lo deja desangrar hasta la muerte. Muchos críticos cuestionaron que en la segunda parte del film la mujer se mostrara tan cruel e inclemente como sus atacantes. Pero —como Clover señala acertadamente— forma parte de las convenciones de los relatos de venganza que el vengador se vuelva directa o indirectamente tan violento como sus agresores. De hecho, las películas de venganza versan en gran medida sobre esa transformación. Habría que considerar hasta que punto aquellas películas en las que las víctimas buscan una re-

Violación y venganza

tribución a través del sistema jurídico no constituyen variantes respetables de la misma historia que cuenta *La violencia del sexo* - como es el caso de *Acusados* (examinaré esta cuestión en el próximo capítulo).

En relación con el segundo eje de análisis (ciudad/campo), la posición de Clover se construye sobre el supuesto de considerar a la película como formando parte del género de terror (tal como se la suele clasificar en algunos videoclubs y páginas web especializadas). Muchas películas de terror comienzan con el movimiento de gente de la ciudad hacia el campo. Este arquetipo universal, comparable al movimiento desde las villas hacia el bosque en los cuentos de hadas tradicionales, presenta al campo como un sitio donde las reglas de la civilización no se aplican y a la gente que vive allí como gente muy distinta a nosotros (los espectadores que nos identificamos con los personajes de ciudad al inicio de la narración). La gente de la zona rural suele estar representada por hombres adultos sin lazos familiares —o bien pertenecientes a familias extremadamente disfuncionales, cuyo resultado sólo puede ser un espécimen psicológicamente deformado. Las películas suelen ubicar entre los lugareños a algún sujeto con una deformidad

o anomalía, que representa de manera visual la incorrección de las familias que los han criado (Matthew es retardado, uno de los violadores de *El manantial de la doncella* era mudo). El violador del campo por lo general no tiene dientes —o los tiene todos podridos— y presenta rasgos externos que muestran que no tienen los mismos hábitos de higiene personal que la gente civilizada. Son sucios, feos, y lentos. Lo que resulta amenazador es el grado más profundo de falta de civilización que denotan esos síntomas exteriores. Dada su escasa humanidad no es infrecuente que no tengan nombres propios —o se los reconozca por sus apodos. Pero el rasgo más importante que presentan las personas del campo es su pobreza, siempre son visiblemente más pobres que la gente que llega de la ciudad.

El eje ciudad/campo en las películas de terror es un eje de desigualdad económica: clases altas/clases bajas, explotadores/explotados. La ciudad no sólo tiene el dinero, sino que utiliza ese dinero para humillar a la gente del campo. Metafóricamente muchos aluden a esta relación como a una violación del campo por la ciudad, una construcción común en el cine de terror. En *La violencia del sexo* el resentimiento económico es pal-

pable, los vestidos de Jennifer, su coche, las propinas que entrega, todo ello es motivo de resentimiento en los otros personajes (salvo para Matthew). Personajes sin empleo, o con empleos que consisten en satisfacer las necesidades de la gente rica de la ciudad por sueldos bajos y a la espera de lo que estimen dejar como propina cual limosna. Además consideran que escribir (su profesión) es una actividad que no se puede llamar trabajo, lo que la transforma a sus ojos en un parásito. Por ello se mofan cruelmente de sus escritos durante la tercera violación y los destruyen y arrojan cual confeti. La ciudad no puede ser más rica y difícilmente se puede mostrar al campo como más empobrecido de lo que aparece en estos films. La narración en todos estos casos cumple una función muy precisa: reconoce los hechos para luego anularlos, comprometiendo emocionalmente a los espectadores en el proyecto de destruir el campo a través de la aniquilación de sus pobladores - todo ello a pesar (o pensándolo bien, todo ello por) la culpa que genera la constatación de la desigualdad.

Inserta en la confrontación económica hallamos otra igualmente importante y brutal: la confrontación entre civilización y barbarie. Uno de los escena-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

rios más frecuentes en este tipo de películas es mostrar cómo se las arreglan para sobrevivir los que lo tienen todo (los seres urbanos y civilizados) cuando se los priva de los sistemas de sustento que de manera imperceptible les ayudan a conservar sus privilegios. La gente de ciudad es blanda, y es blanda porque es rica. La gente es tan blanda que resultan violables (sean hombres o mujeres). La clave en estas narrativas es la transformación que sufre la gente de la ciudad cuando es sometida a la violencia de la incivilizada gente del campo: comienzan como gente honesta, moralmente intachable, inocente, buena en líneas generales, y terminan como mentirosos, asesinos e inmorales. Cómo señala acertadamente Clover, estar en el campo no sólo implica enfrentarse a la pobreza que uno mismo ha ayudado a crear y mantener, sino que significa enfrentarla sin la protección del sistema jurídico y del aparato coercitivo del Estado. Los personajes civilizados deben hacer frente a las víctimas de la explotación sin poder acudir a la policía en busca de auxilio. Se trata de una confrontación entre una mentalidad estatal y una mentalidad que no concibe el Estado. El motor de todos estos relatos es la culpa por el bienestar económico conseguido a costa de

Violación y venganza

otros, el de la ciudad a costa del campo —y de todos aquellos que fueron desposeídos en el proceso. La demonización del objeto que causa la culpa se logra a través de la demonización de sus habitantes. Por eso los lugareños en estos films son siempre hombres blancos, simboliza al otro al que podemos culpar de todos nuestros males (sin caer en el racismo que se debe reprimir por ser políticamente incorrecto en esta época).

La violencia del sexo, como casi todas las películas de ese período con la estructura violación-venganza, es deudora de la segunda ola del movimiento feminista. La lucha de las mujeres contra la violencia sexual, a la que denunciaban como un factor de dominación patriarcal, un acto de violencia que buscaba la sumisión por el terror y al que había que hacer frente difundiendo los testimonios de las mujeres violadas, cambiando las leyes que impedían su persecución penal, aumentando las penas. Hablando de aquello que se había mantenido silenciado tanto tiempo. Poniendo en evidencia la “cultura de la violación” que minimizaba el crimen de la violación, daba cobertura al agresor y culpabilizaba a la víctima. Por ello encontramos en ella una serie de premisas comunes a muchas otras produc-

ciones de la época: que la violación es un crimen que merece ser vengado de manera completa con las penas retributivas más graves —como la muerte o la castración—; que una historia de violación y venganza tiene la suficiente envergadura dramática como para ocupar una película entera —en la que si la víctima sobrevive para poder ser su propia vengadora el drama resulta mucho mejor—; y que las mujeres viven en una “cultura de la violación” en la que todos los hombres sin excepciones (maridos, novios, abogados, políticos) son directamente o indirectamente cómplices y que aunque no sean responsables por sus actos individuales lo son por su pertenencia al grupo. *La violencia del sexo* (con sus hombres normales villanos y su víctima-heroína) es un claro ejemplo de film que explícitamente articula una visión feminista de la violencia sexual. Se podría decir que la “última muchacha” (tal como denomina Clover a la mujer joven que sobrevive a todos los ataques en las películas de terror y termina matando al asesino monstruoso) y la “víctima de violación que se venga a sí misma” constituyen dos de las mayores contribuciones que el movimiento feminista ha realizado a la cultura popular.

En esta película, el cruce de los dos ejes que venimos analizando (mujer/hombre, ciudad/campo) genera según Clover un resultado perversamente brillante. Económicamente la ciudad viola al campo —es el origen de la pobreza de sus pobladores—, pero el campo responde con una violación en sentido literal —sus habitantes agreden sexualmente a la joven urbana. La clave está en saber si la mujer estará en condiciones de igualar la barbarie del hombre para hacerle pagar la ofensa. En la verdadera historia económica, la desigualdad económica fue impuesta por la fuerza y la aniquilación (trabajo esclavo, expropiación a los indígenas). Esa historia es el origen de la culpa que siente la ciudad hacia el campo. Pero esa historia ya no puede ser contada en los mismos términos, ya no es ni moral ni políticamente justificable. Por ello debe ser reelaborada, contando una historia nueva en apariencia pero capaz de resolver la culpa que genera la historia silenciada. En esto reside su brillante perversión: construye a los representantes de los intereses urbanos (en realidad una élite de hombres blancos) como una mujer, y a los representantes del campo (que en la realidad podrían ser los esclavos, los trabajadores explotados o los indios desposeídos de sus

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

tierras) como hombres blancos, de esta manera logra revertir el sistema usual de simpatías hacia las víctimas. Así, con un miembro de una clase oprimida (una mujer) que representa a la clase económicamente dominante (persona urbana rica) y miembros de una clase dominante (hombres) que representan a la clase económicamente oprimida (la gente pobre del campo), se pone en juego la estructura narrativa de la violación —con toda su carga moral y política— para eliminar la culpa que generan las desigualdades de clase y raciales. Violados y golpeados, los que lo tienen todo pueden alzarse legítimamente para aniquilar a los desposeídos usando al feminismo como coartada moral y política.

¿Por qué una película en la que el héroe es una mujer, en la que los villanos son los hombres que son aniquilados y castrados, y en la que se plasman las principales aspiraciones del movimiento feminista, resulta atractiva para una audiencia formada principalmente por hombres jóvenes? Roger Ebert en un artículo titulado “¿Por qué las audiencias cinematográficas ya no están a salvo?” y publicado en *American Film* en el año 1981, sostuvo una posición que se puede considerar representativa de una buena parte de la crítica y de

Violación y venganza

la teoría cinematográfica frente a películas como *La violencia del sexo*. Para Ebert las películas de “mujeres en peligro” (que engloba las narraciones de terror y de violación-venganza) desarrollan una actitud enfermiza frente a la mujer, pues invitan a los espectadores masculinos a identificarse con violadores y asesinos obteniendo así un placer sádico durante la proyección. Además, la temática de estos films es netamente antifemenina, lo que a su entender tiene que ver con el crecimiento del movimiento feminista en la década anterior. Para Ebert, se pueden entender como una repuesta primitiva de gente muy enferma que, ante dicho avance, aulla: “¡Volved a vuestro sitio, mujeres!” Las mujeres en esas películas son retratadas como independientes, liberadas sexualmente y capaces de disfrutar de la vida. Los asesinos suelen ser hombres que se sienten sexualmente frustrados ante esta nueva forma de feminidad, por lo que claman por un retorno a los modelos patriarcales de conducta para la mujer. Ebert cree que la audiencia masculina de estos films está en peligro porque el asesino o el violador ya no se describen como una entidad absolutamente anormal capaz de representar la esencia del mal. Los violadores de *La violencia del sexo* son personas

normales, como cualquiera de los potenciales espectadores de la película; en otros casos el asesino no puede ser visto con claridad, con lo que podría también ser cualquiera. Esto deja al villano definido sólo como una “una fuerza asesina masculina no especificada”. Todos los espectadores masculinos se vuelven cómplices potenciales de su violencia y son castigados por ello al final del film, Ebert considera que en ese punto la “víctima” pasa a ser el pobre y traumatizado hombre sentado en la platea, mientras que los demonios son las mujeres proyectadas en la pantalla.

Clover no niega que haya un espacio en este tipo de películas en el que se priorice el punto de vista sádico-voyeurista del agresor sobre la mujer sufriendo. Pero considera que en las estructuras de violación-venganza, como se puede ver claramente en *La violencia del sexo*, la narración busca la identificación con la víctima-héroe tanto en la etapa de su humillación y sufrimiento como en aquella en la que retribuye violentamente a sus agresores. Todos los espectadores —hombres y mujeres— toman partido por Jennifer, sienten su violación, lo que da sentido a su reacción posterior durante la parte de la venganza. Las funciones de víctima (femenina) y héroe (mas-

culina) en un relato no vienen definidas por el sexo biológico, sino por el género —y las acciones que con ellos se asocian. Eso permite una identificación cruzada en este tipo de relatos. La mujer se transforma a lo largo de la historia y sus actos la masculinizan a los ojos de la audiencia, lo que permite su identificación cuando cumple el papel de héroe al final del film. La única forma de explicar la reacción del público masculino frente a este tipo de relatos es aceptando que se identifica con la mujer —y no con los hombres. El centro de gravedad del film se encuentra más en la reacción (la venganza) que en el acto que la genera (la violación), pero en la medida en que la fantasía de venganza deriva su fuerza en cierto grado de la participación imaginaria en el acto mismo (asumiendo la posición de la víctima), resulta claro que en la película estamos frente a una identificación cruzada desde el punto de vista del género —pero una identificación de las más extremas, de tipo corporal. La lógica que subyace a este tipo de reacción es la que supone la existencia de un solo sexo —que sólo se diferencia externamente porque los mismos órganos están hacia dentro o hacia fuera— con lo que las diferencias de género son sólo performativas. Esta concepción

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

del único sexo fue dominante hasta que surgió y logró imponerse la teoría de los dos sexos a finales del siglo dieciocho. No es de extrañar que en la cultura popular encontremos rémoras de dicha concepción. Resumiendo, la manera en la que se describe la violación durante la primera parte del film no invita al espectador a identificarse con los agresores ni a asumir un punto de vista sádico-voyeurista, sino que requiere que el espectador masculino adopte el punto de vista de la víctima, se identifique con ella. La posterior masculinización de la mujer según avanza el relato refuerza la adhesión del espectador masculino con la heroína vengadora - permitiéndole disfrutar del castigo que reciben los agresores masculinos.

Peter Lehman ofrece una lectura diferente en su colaboración para la compilación *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (Londres, Routledge, 1993). Parte de constatar que los violadores en este tipo de relatos son siempre repulsivos, mientras que las mujeres son siempre bellas. El espectador siente un deseo erótico similar al de violador por la mujer pero no puede reconocer esa similitud. El espectador proyecta sus deseos reprimidos en la figura del violador y es por ello por lo que siempre se lo caracte-

Violación y venganza

riza de manera tan repulsiva. El espectador hombre puede odiar a esos personajes en lugar de identificarse con ellos. Disfrutan secretamente con sus agresiones y abiertamente del castigo que reciben por haberlas cometido. Hay un punto de encuentro con la posición de Ebert, que criticaba a las películas que no representaban a los violadores como anormales o repulsivos por bloquear la posibilidad de no sentirse identificados plenamente con ellos —incluso durante su castigo. Pero Lehman resalta otro aspecto en las películas que desarrollan la estructura de la violación-venganza permitiendo que la víctima sea al mismo tiempo la vengadora que resulta relevante para explicar el placer que ofrecen a los espectadores masculinos. En la mayoría se apela a la “estructura de la anticipación erótica”: los hombres son castigados con violencia pero en un contexto erotizado, en el que la promesa de recibir placer sexual precede al castigo. La vengadora lleva a creer a su víctima (y al espectador masculino con ella) que está a punto de mantener relaciones sexuales consentidas con él para recién después proceder a atacarlo con violencia. En *La violencia del sexo* la estructura se puede detectar claramente en las dos primeras muertes. Jennifer se-

duce a Matthew y luego lo ahorca mientras mantiene relaciones sexuales. Lo mismo hace con Johnny, al que seduce y masturba en la bañera (dando al personaje y al espectador placer sexual anticipado) para terminar abruptamente la escena castrándolo.

Jacinda Read en su libro *The New Avengers* (2000) ha mostrado su disconformidad tanto con los supuestos sobre los que se basan estas interpretaciones como con la excesiva importancia que se da a tratar de explicar la posición de la audiencia masculina frente a este tipo de producciones. Lo que ha llevado a ofrecer una evaluación deficiente de la forma en la que el feminismo se encarna en ese tipo de textos, pues no toman en cuenta la función de construir, dar sentido o expresar versiones populares del feminismo (sujetas a las influencias de los contextos políticos y sociales del momento en el que se producen). Read cuestiona esas lecturas porque no dan cuenta de un rasgo que en última instancia las contradice: la vengadora no se suele masculinizar durante su transformación, sino que por el contrario se suele erotizar. La mujer que comienza vistiendo de forma ordinaria y se presenta como poco atractiva (aunque bella) se convierte en una vengadora sexy —acorde con las fantasías mas-

culinas respecto a cómo debe vestirse y comportarse para serlo. Clover reprime esta peculiaridad, no sólo porque no apoya la identificación de géneros cruzada que postula como interpretación, sino porque tampoco se ajusta a la historia feminista (cercana al feminismo radical) que ella encuentra encarnada en esos films. Considera que la feminidad y la erotización de la mujer no encajan en esa historia porque pretende que reproduzca una ortodoxia feminista a la que otorga el estatus de “auténtica política feminista”. Eso la lleva a pasar por alto un hecho fundamental: las películas producen versiones populares de feminismo y por lo tanto varían junto al contexto político y social —y especialmente en relación con las reacciones que el feminismo ha suscitado durante el auge de la nueva derecha (con un fuerte componente opuesto a esa ortodoxia feminista) durante la década de los ochenta. La erotización de la mujer vengadora acerca este tipo de narrativas al thriller erótico o neo-noir al mismo tiempo que las aleja del cine de terror (encuadre genérico que resultaba básico en la pretensión de Clover de generalizar los alcances de su análisis del film a otras producciones similares). En efecto, la *femme fatal* surgió en el cine negro de los cuaren-

ta como una manifestación de la ansiedad masculina ante la independencia ganada por la mujer en virtud de su incorporación al campo laboral durante la Segunda Guerra Mundial y como defensa de un retorno de la mujer a su posición tradicional de sumisión previa. La “mujer vengadora erótica” —según Read— es un producto de la negociación que surge cuando la estructura narrativa de la violación-venganza se proyecta en el género del cine negro. Es el producto de la negociación entre la historia negra (antifeminista) y la historia de violación-venganza (feminista). El resultado es una forma popular de feminismo que necesariamente no coincide con la ortodoxia del movimiento. La nueva vengadora es un intento de mantener la feminidad pero sin por ello dejar de ser fuerte. La estructura narrativa de la violación-venganza se comprende mejor como articulando un movimiento no desde lo femenino (violación) a lo masculino (venganza), sino desde una feminidad privada a una feminidad pública. Esta feminidad pública —que surge cuando la mujer abandona sus roles tradicionales— está explícitamente sexualizada (a diferencia de la feminidad privada desexualizada por antonomasia de la madre). Es el momento de

Violación y venganza

preguntarse qué encuentra la mujer en este tipo de películas y dejar a un lado al espectador masculino que tanto preocupa a Clover y a Lehman. Las nuevas formas de feminismo ya no están ancladas a las férreas diferencias entre feminismo y feminidad de las que dependía la segunda ola feminista de los setenta. Ello explica el placer que las mujeres pueden obtener observando la transformación de la mujer violada en una heroína vengadora hiperviolenta, hiperfemenina y erótica. Mientras que a nivel político se percibe la manera en el que la segunda ola del feminismo se transforma en posiciones postfeministas —aunque no necesariamente antifeministas.

El feminismo —tal como surge en la segunda ola en los años setenta— pone el acento en la acción política, los movimientos políticos y las soluciones políticas. Su lucha básica es por la igualdad de la mujer en la sociedad y por la resistencia y crítica a las estructuras patriarcales dominantes. La elección de las mujeres es colectiva: deben luchar por su derecho a *no* tener hijos y a *no* ejercer sólo carreras profesionales principalmente relacionadas con niños. Rechazan —o al menos cuestionan— la feminidad por considerarla una proyección del deseo masculino sobre la mujer. Desarrolla una

actividad sospecha frente a la cultura popular y a los medios de comunicación y llama a la resistencia frente al consumismo que en ellos se apoya y difunde.

El posfeminismo es un término con el que se alude a un conjunto de posiciones muy variables y en ocasiones contradictorias, pero que se puede entender como una limitación de las posiciones feministas tradicionales. Defiende la esfera personal como constitutiva de lo político —la actitud reemplaza a la agenda de cuestiones políticas. Se rechaza la furia contra la llamada cultura patriarcal dominante y se abandona la actitud de sospecha frente a los medios de comunicación y la cultura popular. La elección de la mujer es principalmente individual, no importa si recae en la familia, la carrera, la cirugía estética o el color de uñas a utilizar. Hay un marcado regreso a la feminidad y a la sexualidad. Invita a gozar del consumismo sin complejos. No es de extrañar entonces que las postfeministas tiendan a ver a las feministas como gente enojada, sin humor, autoproclamadas víctimas del patriarcado. Mientras que las feministas las vean a ellas como descerebradas, inconscientes víctimas de la cultura mediática y del consumismo. Las películas juegan un papel importante enmarcando

y reflejando el lugar de la mujer en la cultura, en especial en los momentos de cambio social. Por ello la lectura de Read resulta más útil para dar cuenta de esos cambios sociales y políticos tal como se reflejan en la figura de la mujer vengadora a lo largo del tiempo. Es innegable que Jennifer Hill en *La violencia del sexo* encarna un ideal más cercano al feminismo de los setenta que a las variantes postfeministas. Pero también es cierto que no parece haber buenas razones para considerar, siguiendo a Clover, que en películas como esa se encuentra reflejada la esencia de la estructura narrativa de la violación-venganza, su punto álgido y verdadero, con todas sus implicaciones psicológicas y políticas concentradas, y que lo que queda por hacer en textos posteriores es mostrar los mecanismos con los que se la intenta subvertir o reprimir. Eso no significa rechazar la lectura sumamente sugerente que propone de la película en sí misma, sólo implica rechazar la generalización que a partir de ella propone como criterio de análisis para otras películas que comparten la misma estructura narrativa. La interpretación de Read permite tomar en serio las películas producidas posteriormente y las variaciones que en ellas se pueden detectar, leyendo en ellas el

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

efecto de los cambios sociales y políticos que han ocurrido desde la década del setenta - y que sin lugar a dudas continuarán sucediendo.

Tomemos un ejemplo. *Ángel de venganza* (Ms. 45, Abel Ferrara, 1981) narra la historia de Thana, una joven muda que trabaja en un taller de confección. Un día al salir del trabajo es arrastrada a un callejón por un hombre enmascarado, donde la viola sobre un tarro de basura. La escena es rápida y cruda, el hombre le promete volver antes de huir. Al llegar a su casa con las ropas hechas jirones encuentra a un ladrón, que la interroga sobre el dinero que guarda en casa. Ella intenta gritar o hablar, pero el ladrón lo toma como una falta de colaboración y comienza a violarla. Esta escena es más larga, pero igualmente anti erótica. En ninguna de las dos escenas se puede ver el cuerpo desnudo de la víctima. Esa decisión la tomó Abel Ferrara para lograr una representación fría de la sexualidad que pusiera en primer plano el carácter violento de la violación (reconoce la influencia de Roman Polansky en este y otros aspectos de su trabajo como director). Cuando el violador está por eyacular Thana lo golpea con una piedra y luego lo mata con una plancha. Corta en pedazos el cadáver

y comienza a tirarlo en bolsas de basura por partes cada vez que sale a trabajar. Desde el inicio de la película la joven luce un aspecto poco sensual, con el pelo planchado y sin maquillaje. Pero ahora además se encuentra bajo los efectos del trauma, tiene un aspecto demacrado, esta distraída, sufre alucinaciones. Un día al arrojar una de las bolsas un menesteroso la sigue —pensando que se la dejó olvidada. Cuando la acorrala en un callejón sin salida lo mata a tiros. Es su primera víctima. Luego seguirán otras: un fotógrafo que la invita a su estudio ofreciéndole una carrera como modelo a cambio de sexo; un proxeneta que golpeaba a una prostituta por su baja productividad; un sheik árabe que pretende comprarla por toda la noche en el interior de su limusina; una banda de jóvenes que la rodean por la noche en Central Park; un hombre que conoce en un bar y le lanza un monólogo en el que le cuenta que su novia se hizo lesbiana y él mató a su gato como venganza. Ninguno se percató de su mudez, porque toman su silencio como una muestra de atención femenina ante sus monólogos. A todos los mata con la pistola que le quitó al agresor que entró en su casa. Thana se va transformando externamente en una mujer sensual, muy maquillada, cuyo cambio radical

llama la atención de su vecina. La película termina con una matanza en la fiesta de Halloween (a la que concurre vestida de monja y con su pistola calibre 45). Thana dispara a un montón de hombres. Uno que alardeaba de comprar vírgenes en Puerto Rico por trescientos dólares; otro que había roto la promesa que le había hecho a su esposa de hacerse una vasectomía; a su jefe, que trataba a las mujeres trabajadoras como si fueran de su propiedad. Y también asesina a otros hombres que encuentra por el hecho de ser hombres. Después de asesinar a quemarropa a estos invitados, una de sus compañeras de trabajo le clava un cuchillo por la espalda (en sentido literal y metafórico) - en el momento de su muerte la joven puede proferir por primera vez un alarido. Mientras tanto la policía había encontrado los restos del violador muerto por una denuncia de su vecina —que en realidad sospechaba que Thana había matado a su perro. El film termina con el plano del perro extraviado cuando sube las escaleras y araña la puerta de su dueña para poder entrar.

La película muestra el asesinato del primer violador como un homicidio en defensa propia —no como un acto de venganza. Pero todas las muertes posteriores no se encuentran conectadas

con las dos violaciones iniciales que sufre la protagonista. Podríamos considerarlas un ejemplo de lo que llamamos “venganza desplazada” al inicio del capítulo. Thana asesina hombres por el sólo hecho de serlo (aunque la mayoría de sus víctimas abusaban de las mujeres de alguna manera). No discrimina según las conductas que hayan realizado, los asesina por su pertenencia al género. Este caso límite en el campo de aplicación del concepto “venganza” lleva al extremo la posición que vimos subyacente en *I spit in your grave*: todos los hombres son violadores en potencia y todos ellos son responsables colectivamente por el daño que provocan a las mujeres violadas. En aquella la responsabilidad quedaba acotada al interior del grupo de violadores —sin importar el grado de participación que hubieran tenido. En este caso Thana hace responsables a todos los hombres indistintamente por la agresión sexual que sufre al inicio de la película.

Para Clover (1992) la idea de una mujer que va por New York disparando contra hombres de actitudes machistas tiene más que ver con la fantasía que con la realidad. Por eso se pregunta qué es lo que los espectadores masculinos encuentran en esta fantasía. Aunque la respuesta

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

no puede ser contundente, ella considera que encuentran cierto alivio moral en la idea de que si las mujeres adoptarán una posición más dura (y comprarán un arma, por ejemplo) el problema de la violencia de género podría desaparecer. Es una manera de cambiar la carga de la responsabilidad del perpetrador hacia la víctima. Si la mujer no toma las medidas necesarias para evitar ser violada es una clara señal de que está pidiendo por ella. Y yendo más allá todavía, si las mujeres son tan capaces como los hombres de ejecutar actos de violencia humillante, eso significa que los hombres no son los únicos culpables por ese tipo de actos (tal como sostenían las feministas durante los setenta). Para Clover los espectadores pueden obtener cierto confort (incluso sádico) al ver que sus servicios como protectores de sus mujeres o novias ya no son tan necesarios como en tiempos pasados.

Para Read (2000) lo más significativo del análisis que propone Clover no es lo que dice, sino aquello que calla. No tiene en cuenta el proceso de erotización que sufre la figura de Thana cuando pasa de víctima a vengadora. Una de las escenas más memorables de la película, es cuando su supuesto seductor en la fiesta de Halloween le le-

Violación y venganza

vanta el hábito de monja con el que se ha disfrazado y la cámara muestra sus piernas con portligas y en ellos la pistola con la que pronto masacrará a gran parte de los asistentes. Esta imagen sumamente erótica seguramente cumple un papel importante en las fantasías de muchos espectadores masculinos. Clover reprime estas características porque no se ajustan a su hipótesis: la identificación de género cruzada de los hombres (primero con la víctima y luego con la vengadora). Pero

también porque no se atiene a la versión ortodoxa del feminismo que ella pretende leer en el film. Según Read, la película difunde una versión popular de feminismo, en la que la sexualidad y el erotismo pueden formar parte de la mujer que encarna sus ideales sin que eso implique renuncia o traición alguna. Esta es una de las características que asumirá la vengadora en muchas producciones posteriores en las que se emplee la estructura narrativa de la violación-venganza.

2.3. La mujer vengadora en el siglo XXI

La mujer vengadora más impactante que ha dado el cine en los últimos años es, sin lugar a dudas, Beatrix Kiddo (Uma Thurman): la protagonista de *Kill Bill Vol. 1* (2003) y *Volumen II* (2004) de Quentin Tarantino. La historia comienza (aunque no la película como es habitual en Tarantino) cuando Beatrix queda en estado de coma luego de que Bill y su escuadrón de asesinos masacren a todos los que participaban en el ensayo de su boda - y le disparan una bala en la cabeza. En el hospital es violada por el enfermero Buck —quién también cobra para que otros disfruten sexualmente de

ella mientras se encuentra inconsciente. Precisamente antes de uno de esos encuentros concertados por Buck, Beatrix despierta tras cuatro años en estado vegetativo. No sólo mata a su actual agresor, sino que a pesar de no poder mover las piernas logra reducir, interrogar y asesinar al propio Buck (para luego escapar en su camioneta en busca de venganza).

Durante mucho tiempo la jurisprudencia sostuvo que era prácticamente imposible violar a una mujer sana que opusiera resistencia, y que un solo hombre no podía hacerlo. No se trataba de una cuestión de menor

importancia, pues llevaba a desconfiar de cualquier mujer que denunciara haber sido violada, tanto en los consultorios médicos de la época como en sus juzgados. La consecuencia práctica de este mito era tremenda: todo acto de penetración realizado por un hombre con una mujer sana debía entenderse como consensuado, lo que sancionaba la total impunidad para los agresores sexuales. Según Bourke “esta ficción de que era imposible “envainar una espada en una funda que vibra” se abandonó gradualmente en los textos legales y de medicina forense, pero en la cultura popular continuó siendo uno de los más cáusticos mitos en torno a la violación durante todo el siglo XX.” (2009: 39). Este mito se repetía en libros médicos y legales publicados en las décadas de los sesenta y setenta, los violadores lo invocaban en su defensa, e incluso a algunas mujeres les resultaba extrañamente atractivo: impedía la victimización al tiempo que estigmatizaba injustamente a las mujeres que fracasaban en su intento de resistir. Para algunos, la protagonista de *Kill Bill* parece reafirmar este mito: recién despertada de un coma de cuatro años y con las piernas prácticamente paralizadas logra evitar su violación y puede perseguir y castigar a los respon-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

sables. Para poder ser violada debía haber estado en un completo estado de inconsciencia. En cualquier otra situación un encuentro sexual con ella sólo se podría haber producido con su consentimiento.

Beatrix encarna, al llevar a cabo su sangrienta venganza, otro arquetipo común en el cine contemporáneo: la mujer guerrera. Estos personajes aparentemente son iguales a sus contrapartes masculinas: inteligentes, resolutivas, duras, competentes y grandes luchadoras. Para muchos la irrupción de la mujer guerrera en las películas de acción significa un avance para la mujer, pues en cierto sentido la coloca simbólicamente en una posición de poder. Pero también tiene detractores. Kate Waites sostiene, en su artículo “Babes in Boots: Hollywood’s Oxymoronic Warrior Woman” (2008), que los orígenes de la mujer guerrera son muy lejanos. Se pueden rastrear hasta las mujeres cazadoras de la prehistoria y el mito griego de las Amazonas. También en el Antiguo Testamento: la historia de Judith es la historia de una mujer guerrera. Judith usa su sexualidad para decapitar a Holofernes y salvar a su ciudad. Pero en su empresa heroica no actúa como agente autónomo, sino como instrumento de la autoridad masculina.

Violación y venganza

na (representada por Dios). El Antiguo Testamento enfatiza que de hecho fue Dios quién derrotó a sus enemigos utilizando los poderes que previamente había dado a Judith. Para Waites queda claro que, más allá de su contenido, se trata de la historia de una mujer, contada por un hombre, en la que ella usa su sexo para cumplir los mandatos de Dios —que también es construido como hombre.

Para la autora es esa imagen de una mujer guerrera creada por hombres, cuya femineidad es el elemento definitorio de su empresa masculina, la que señala las contradicciones que continúan presentes las representaciones cinematográficas contemporáneas de la mujer guerrera. Se trata de construcciones de la cultura patriarcal, pero que en la actualidad están motivadas irónicamente por el feminismo. Sus trajes enfatizan la sexualidad, son personajes dirigidos por una figura de autoridad masculina ausente, sus motivos en muchos casos son maternos y sus nombres las disminuyen demostrando el lugar subordinado que ocupan en el sistema social. Para Waites representan estereotipos masculinos de la femineidad aunque se disfracen de guerreros tradicionales. Aunque muchas de esas mujeres en las películas

se levantan en armas contra los hombres, suelen ser víctimas motivadas por su instinto de supervivencia. Por bueno que pueda ser ese motivo, esos héroes de acción no se construyen como los guerreros tradicionales, ya que son retratadas en primer lugar como víctimas sexuales y domésticas. Los guerreros tradicionales —sean hombres o mujeres— combaten por un bien superior, lo que los eleva a un nivel moral superior. Luchan por la justicia contra los malvados villanos —representando la vieja batalla entre el bien y el mal. Ese es el modelo simplificado que alimenta las producciones cinematográficas dominadas por héroes masculinos. Aunque el avance de la mujer hace que Hollywood se muestre proclive a presentar héroes femeninos en sus películas de acción, la violencia que ejercen es la misma que los héroes masculinos. Las actrices elegidas para esos roles, por ejemplo, son musculosas como hombres. En estas narraciones la mujer adopta un comportamiento masculino, según Gautier Sansalvador el personaje “se nos presenta masculino en mentalidad y comportamiento. Parece no haber posibilidad de que la mujer ejerza la violencia de una forma cualitativamente diferente a la de los hombres.” (2007: 9). En este tipo de relatos

las mujeres suelen ser castigadas al final, o bien se integran en alguno de los guiones socialmente admitidos. En muy pocas ocasiones las mujeres que enfrentan con violencia a sus agresores salen airosas.

A primera vista las dos películas de Tarantino se presentan como un intento de subvertir las charadas de género que se pueden detectar en otras producciones contemporáneas protagonizadas por mujeres guerreras como *Los ángeles de Charlie* o *Lara Croft*. Su protagonista es una mujer que parece constituir un claro ejemplo de auténtica heroína de cine de acción —sin desnudos gratuitos ni superfluas tramas románticas. Beatrix está contextualizada por la presencia de otras colegas guerreras de fuerza y destreza comparables. En la escena inicial de la segunda parte, en la que ella presenta su historia mirando a la cámara y con su voz en off durante el flashback, se sugiere que ella tiene la autoridad y el control sobre su propia representación. Pero para Waites, aunque la descripción de la mujer guerrera en el film parece sabotear las convenciones de género, la película subrepticamente recae en ellas.

Antes de continuar conviene recordar su desarrollo. En el inicio vemos el rostro golpeado de una mujer vestida de novia y

oímos la voz de Bill que le habla antes de dispararle en la cabeza. Pero luego de los títulos de crédito el perfil de la mujer acostada nos indica que ha sobrevivido al ataque. El primer capítulo cuenta como la novia mata a la segunda víctima de su venganza: Vernita Green, que vive en una casa en las afueras con su marido y su hija. Lucha cuerpo a cuerpo en el salón de su casa y termina matándola frente a su hija —a pesar de que hizo todo lo posible por evitarlo. El capítulo siguiente narra la llegada de la policía a la iglesia donde mataron a todos los que participaban en la boda y a la protagonista la dejaron por muerta. Pero estaba viva y en estado vegetativo. Elle Driver (otra asesina del escuadrón de Bill) se disfraza de enfermera y esta a punto de envenenarla cuando Bill aborta la misión por teléfono. Cuatro años después “la novia” despierta, para descubrir que el camillero Buck ha estado vendiendo su cuerpo. Después de matarlo se refugia en su camioneta amarilla con una gran inscripción en la parte trasera: “Pussy Wagon” (“coñoneta”, o alguna expresión sexista equivalente). Mientras intenta recuperar la movilidad de sus piernas, la novia cuenta la historia de O-Ren Ishii (otra asesina del escuadrón que participó en la masacre de la iglesia). El

film pasa a la animación cuando muestra cómo a los nueve años presencié la muerte de sus padres a manos de un jefe Yakuza y su posterior venganza. En la actualidad O-Ren es la jefa de la mafia de Tokio. Cuando la novia se recupera vuela a Japón y logra que Hattori Hanzo le forje un sable de samurái especial para poder llevar a cabo su venganza. Con ella se presenta en Tokio para enfrentar a O-Ren Ishii. La novia debe acabar primero con todos sus guardaespaldas (los “88 maníacos”) y con su protegida Gogo (una adolescente que viste uniforme escolar pero que es una asesina demente y sanguinaria) antes de acceder a un duelo de sable con la propia O-Ren. La batalla se desarrolla en un jardín nevado y al final la protagonista le cercena la parte superior de su cabeza con el hierro de Hanzo. La primera parte termina cuando Bill (todavía fuera de cuadro) interroga a Sofie (miembro de su grupo a la que la novia ha mutilado y dejado viva adrede) y pone en conocimiento de los espectadores de que la hija que tuvo con la novia sigue con vida.

El Volumen II muestra en flashbacks la masacre inicial con detalle, así como el período de formación de Beatrix con Bill y el maestro Pai Mei. El siguiente en la lista es el hermano de

Bill: Budd. Pero puesto en sobre aviso de la resurrección de “la novia”, Budd logra reducirla con una salva de sal y enterrarla viva. Es durante sus esfuerzos para salir del ataúd cuando recurre a las enseñanzas de su viejo maestro Pai Mei y la película muestra el flashback de su entrenamiento. Con sus técnicas logra romper la tapa y salir a la superficie. Mientras tanto Elle Driver se presenta en la caravana de Budd y lo mata introduciendo una mamba negra entre el dinero con el que supuestamente pensaba comprarle la espada de Hattori Hanzo de la novia. Es allí donde Beatrix la encuentra y se desarrolla un inusual combate de sables - restringido por el espacio reducido del interior de la casa de Budd. Cuando Elle reconoce haber envenenado al maestro Pai Mei por haberle arrancado uno de sus ojos, Beatrix le arranca el otro ojo y la deja ciega dando golpes al aire y maldiciéndola en el interior de la caravana. Tras hablar con un viejo chulo, llega finalmente a la casa de Bill. Allí descubre la presencia de su hija (a la que Bill ha criado). Después de un breve intercambio de golpes, Beatrix lo mata aplicándole un golpe capaz de romper el corazón y que el maestro Pai Mei sólo le había enseñado a ella. Cuando se va de la casa con su hija conduciendo

su coche, el rótulo debajo de su rostro la anuncia como “mami”.

Para Waites, a pesar de las apariencias, la película y su personaje narran una historia vieja y repetitiva. La primera víctima de su venganza que nos muestra el film es Vernita Green, a la que va a buscar a su propia casa. El combate mano a mano se paraliza cuando ambas —en deferencia a la maternidad— ven bajar del autobús escolar a la hija de Vernita. En un claro gesto en el que se mofan de la femineidad tradicional, reciben a la niña y la envían a su habitación. Durante la conversación siguiente Vernita trata de matarla con una pistola y es muerta por el puñal de Beatrix, ante la mirada de la niña en la puerta. Para Waites esta escena —y otras similares en ambos films— refuerzan el carácter problemático de la trama y enmarcan el disputado lugar que ocupa la construcción de la mujer guerrera. Por un lado el personaje posee las características de sus contrapartes masculinas: es dura, no teme a nada, es agresiva y temible en la batalla. Pero simultáneamente, aunque no esté abiertamente sexualizada, su nombre Kiddo es un diminutivo de su identidad. En el volumen I esa identidad se reduce a “la novia” que busca venganza por la muerte de su futuro esposo, su familia y su

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

hijo no nacido. En el volumen II se la identifica como la “madre” —papel que adquiere preferencia sobre el de guerrera. Estas características la encasillan en la femineidad y la maternidad, lo que va en desmedro de su estatus de guerrera. Además de ser puesta en escena como la novia-madre, Beatrix Kiddo no es un agente autónomo. También ha sido creada a su imagen por Bill, una figura de autoridad masculina de características casi supernaturales —tal como se muestra en la segunda parte del film.

La primera parte deja una serie de interrogantes que se resuelven recién en la segunda, pero de una forma sumamente convencional. Elle Driver (la gran antagonista femenina en la segunda parte) ocupa el lugar en la relación amorosa con Bill que antes ocupaba Beatrix y cumple sus órdenes a rajatablas —tal como quedo fijado al inicio del Volumen I en la escena en el hospital. Esta característica es relevante para interpretar el duelo entre Elle y Beatrix sobre el final del Volumen II, pues resalta aspectos femeninos como los celos y la competición por el hombre, lo que reduce sus estatus de guerreras. Para Waites su batalla queda reducida a una estereotipada “pelea de gatas”.

En otro revelador flashback del volumen II, Bill se presenta

Violación y venganza

en la capilla antes de la masacre. Dice que sólo pretende participar por el lado de la novia y ella lo presenta como su padre. La referencia edípica se hace evidente: el padre mata al marido que lo sustituirá porque no lo aprueba. Pero en el final Beatrix reconoce a Bill, en una escena doméstica en la que ejerce de padre de su recuperada hija de cinco años, que fue la perspectiva de su futura maternidad la que mágicamente la alteró y la llevó a dejar el escuadrón de asesinos para buscar un entorno en el que ofrecer una vida mejor a su futuro hijo. Esta decisión de abandonar su carrera y dedicarse a la maternidad es la que inicia la trama —poniendo en marcha la masacre inicial. Pero para Waites, al mismo tiempo que resuelve los interrogantes que dejó planteados el Volumen I, la segunda parte también resulta exitosa al volver a la fiera guerrera al lugar que le corresponde. No lo hace castigándola o matándola (como ocurría en el cine negro), sino que muestra como capitula al paradigma tradicional de madre que se queda en su casa a cuidar de sus hijos. Esta transformación es sumamente evidente en las dos escenas finales. Una interpretación postfeminista podría resaltar que el film (al mostrar que Beatrix debe rechazar su rol de

asesina para ser madre) pone en evidencia las dificultades para resolver el conflicto entre familia y carrera, que muestra lo difícil que es en la realidad tratar de “tenerlo todo”. Pero para Waites estas lecturas fallan porque no dan cuenta de los motivos antifeministas y regresivos que operan en el film: el personaje sólo tiene dos opciones —guerrera o madre— que no sólo son clichés, sino que resultan reduccionistas, extremistas y excluyentes. Beatrix, como la mayoría de las mujeres guerreras que pueblan la pantalla, no constituyen un avance en la lucha de las mujeres por la igualdad. Son meras proyecciones de las fantasías masculinas sobre la feminidad.

Pero no todos los análisis concuerdan. Por ejemplo, Mark Conard también hace una lectura psicoanalítica del film en su artículo “Kill Bill: Tarantino’s Oedipal Play” (2007) pero su interpretación es muy distinta a la de Waites. En *Kill Bill Volumen 1* “la novia” pasa de estar en una situación de falta absoluta de poder (postrada en coma) a adquirir el poder suficiente para llevar a cabo su venganza. El costo de esa transformación es la renuncia a su naturaleza femenina. En el primer paso de ese proceso debe procurarse una espada de Hattori Hanzo (símbolo fálico de poder) lo

que pone en evidencia que para obtener el poder la mujer debe actuar como un hombre. Pero al hacerlo actúa como una alienada, pone de manifiesto su deformidad psíquica. Por eso todas las mujeres de la película son poderosas, pero todas actúan como verdaderas psicópatas. El verdadero poder reside en el visualmente ausente pero omnipresente Bill, el padre todopoderoso que mueve los hilos de la historia desde las sombras. En *Kill Bill Volumen 2* todo cambia. Pasamos de un relato enmarcado en el género de las artes marciales a un lacónico espagueti western. La espada ya no es un arma decisiva. La protagonista la pierde al inicio de la película. Con ella pierde todo su poder y es enterrada viva por el fracasado de Budd (que utiliza un arma de fuego cargada con sal). Antes de cerrar su ataúd le da la opción de ser enterrada ciega o con una linterna y ella escoge la linterna (símbolo de iluminación, sabiduría, conocimiento). Bajo tierra emprende un viaje místico a través de un flashback que nos muestra su aprendizaje con el maestro Pai Mei. Lo primero que hizo el maestro fue burlarse de sus habilidades con la espada y enseñarle que su poder y su fuerza residían en sus manos. Ella recuerda (aprende en un sentido platónico) que no nece-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

sita la espada (el símbolo de la masculinidad) para ser poderosa. Puede serlo sin renunciar a su feminidad —y sin las deformaciones psíquicas que esa represión generan. Al terminar el flashback “la novia” utiliza sus manos para romper el ataúd y salir de la tumba. Ha resucitado. Es capaz de detentar el poder y ser una mujer al mismo tiempo (algo que no le era posible antes). Por eso en la escena siguiente conoceremos su nombre por primera vez: Beatrix Kiddo. Ha recuperado su identidad perdida durante la primera de las películas. La pelea con Elle se resuelve no con la espada, sino con las manos. Beatrix le arranca el ojo que le queda y la deja dando tumbos en el tráiler de Budd. Completamente ciega, símbolo de su servidumbre ciega a una concepción masculina de poder (y a Bill, su maestro). Beatrix ya no sirve a nadie más que a ella misma, se ha reconectado con su feminidad, con su verdadera naturaleza. Está en condiciones de enfrentarse a Bill.

Matar al padre significa matar el poder que ejerce sobre nosotros. Para poder hacerlo debemos dejar de verlo como un dios, debemos rechazar las imágenes que nos forjamos durante la infancia, debemos humanizarlo. Esto es lo que hace Tarantino con Bill en la segunda

Violación y venganza

película. Lo muestra como un hombre, con sus traumas, sus virtudes y sus defectos. El espectador llega a simpatizar con él. Tal como ocurre con la figura de padre, a medida que maduramos comenzamos a verlo como es en realidad y eso permite que lo matemos: que pierda el poder sobre nosotros. Una vez que Bill es desmitologizado (lo vemos hasta prepararle un sándwich a su hija) se vuelve vulnerable y Beatrix puede matarlo. Como se ha reencontrado con su identidad femenina ya no necesita la espada para hacerlo. Cuando la ataca envaina su espada con la funda que trajo, la vagina neutraliza al pene en la batalla, la mujer como mujer vence al hombre. Con sus manos le alcanza para romperle el corazón (otra enseñanza del maestro Pai Mei que sólo le transmitió a ella). La película termina con Beatrix transformada en madre, pero sin dejar de ser la mujer fuerte y poderosa que siempre ha sido. Ha logrado matar al padre (liberarse del yugo masculino) sin las insanas y autodestructivas consecuencias que tuvo que sufrir Edipo.

Por ello considero injusto atribuir a las dos *Kill Bill* una posición machista a todo o nada. Si prestamos atención a la escena del *Volumen 1* que transcurre en el hospital, podemos matizar

aún más la crítica feminista del film. No resulta accidental que en el resumen de la acción en el que Waites basa su análisis haya pasado por alto esa escena de violación y venganza. Esta secuencia condensa e intensifica algunos de los aspectos más significativos de la estructura de la violación-venganza en el cine. Analicémosla con más detalle del que lo hicimos anteriormente.

“La novia” queda en estado de coma después del disparo en la cabeza de Bill con el que se abre la película. Un rótulo nos anuncia que han pasado cuatro años. Una habitación en un hospital. Silencio—sólo interrumpido por los bips de los equipos de soporte vital y por el vuelo de un mosquito. Corte: primer plano de un mosquito y primerísimo plano cuando pica y succiona la sangre a través de la piel de alguien. El espectador no lo sabe todavía, pero esta penetración microscópica es premonitoria de la violación sobre la que girará la escena. La picadura hace la que “la novia” despierte abruptamente y se reincorpore en la cama. Recuerda lo ocurrido, se da cuenta que ya no está embarazada y supone que ha perdido a su bebé. Solloza angustiada, pero los ruidos en el corredor la vuelven a la realidad. Se oye a un hombre silbar mientras se

acerca a la habitación. Se vuelve acostar como si siguiera inconsciente.

Dos hombres entran en la habitación y se ponen a conversar a los pies de su cama. Los vemos desde el punto de vista de la mujer yacente, por lo que hablan directamente a la cámara en plano contrapicado. El camillero dice: “El precio es 75 pavos el polvo, mi amigo. ¿Vas a divertirme o qué?”. El otro asiente: “Oh, sí, tío” y le entrega el dinero. Entonces el camillero hace un monólogo en el que le comunica “las reglas”: “Regla número 1: nada de golpes. La enfermera llega en la mañana y tiene un ojo negro o le falta un diente, y se acabó. Así que nada de golpes bajo ninguna circunstancia. Por cierto, esta pequeña perra escupe, es un reflejo motor. Pero escupa o no, nada de golpes. ¿Tenemos absolutamente clara la regla número 1? Regla número 2: nada de marcas ni mordiscos. No dejes marcas de ningún tipo. Después de eso, está todo bien, amigo. Allí abajo su cañería ya no funciona, así que eres libre de correrte dentro de ella todo lo que quieras. Ahora no hagas mucho ruido y trata de no hacer lío, yo volveré en veinte... Oh, por cierto, algunas veces, no siempre pero a veces, el coño de esta chica se puede secar más que un cubo de arena. Si se seca,

lubrícala con esto [le arroja un tarro mugriento de lubricante] y no tendrás problemas. *Bon appetit*, buen amigo.” Este monólogo cumple una función narrativa fundamental. A través de esas “máximas de la experiencia” se informa al espectador no sólo que el camillero opera como el proxeneta de Beatrix sino que también la ha violado en repetidas ocasiones en el pasado.

El camillero se retira. El otro hombre se quita la chaqueta y se frota las manos. Se encarama sobre la mujer mientras exclama: “Maldición, eres la muchacha más guapa que me he tirado hoy”. La cámara lo muestra mediante un plano medio, desde el lateral de la cama. Pero abruptamente se gira de la situación y muestra el otro lado de la habitación, donde yacen otras pacientes inconscientes. Cuando ha terminado el giro de 180 grados se escucha el grito agonizante del hombre. Corte. La cámara vuelve a la cama. En primer plano vemos a “la novia” mordiéndole el labio inferior —que se estira de manera exagerada mientras el hombre continúa chillando. La pantalla queda en negro unos instantes y se hace el silencio. Comienza la música. Ella se quita de encima el cadáver sangrante y se intenta levantar de la cama. Se cae pues las piernas no le responden. Con

Violación y venganza

una jarra de agua se lava la cara ensangrentada. Vuelve a escuchar el silbido acercándose por el corredor. Encuentra una navaja entre las ropas del muerto y se arrastra a un costado de la habitación.

Cuando el camillero entra la cámara muestra la cama vacía, el desorden y el cuerpo del hombre sangrando boca arriba. Luego muestra la cara de desconcierto del camillero en primer plano y comienza a descender en cámara lenta hasta que podemos ver a Beatrix detrás de él con la navaja en la mano. La música amenazante aumenta gradualmente de volumen a lo largo de toda la escena. En un primerísimo plano vemos como la navaja corta el tendón de Aquiles. El camillero cae al piso. Beatrix lo arrastra hasta la abertura de la puerta y comienza a golpearle la cabeza con ella, mientras lo interroga sobre Bill. Entonces ve su nombre en la placa que lleva en el pecho "Buck" y sus ojos se mueven hasta los nudillos de su mano, en la que tiene escrita la palabra "Fuck" (follar). La yuxtaposición de las palabras le hace recordar. Vemos al camillero a los pies de la cama diciéndole: "Soy de Huntsville, Texas. Mi nombre es Buck... y estoy aquí para follar" (en el original el hombre hace una tosca rima "My name is Buck... and I'm here to fuck"

que es lo que desata el recuerdo). Ella repite lentamente su frase, con una ira creciente. Al terminarla, y a pesar de las súplicas de Buck, lo golpea la cabeza tan fuerte con la puerta que lo mata. Luego le quita las llaves de su coche y descubre otra manifestación sexista en el llavero "Pussy Wagon" (coñoneta): le vuelve a golpear la cabeza con asco.

La escena fundamenta la venganza en el recuerdo de la mujer violada - no apela a testigos ni nos muestra la escena desde un punto de vista omnisciente. Sabemos que fue violada porque compartimos las imágenes que conserva de ello en la memoria. Es aquí, en la manera en la que Tarantino describe la violencia sexual, donde debemos detenernos. En la película no hay ninguna imagen de la violación de la mujer (ni siquiera podemos ver el intento de violación). Es un lugar común en las películas de violación-venganza (incluso en aquellas que reflejan la mirada femenina) que se muestre de forma explícita la agresión y la humillación de la mujer al ser forzada sexualmente. Suponen que la observación de la violencia sexual en la pantalla no resulta problemática, o que cumple la función educativa de transmitir el horror de la violación al espectador. Alison Young en *The Scene of Violence*

(New York, Routledge, 2010) sostiene que se trata de un posición que debe ser rechazada. El espectador cinematográfico (especialmente cuando presencia escenas de violencia sexual) no puede dejar de verse involucrado por las imágenes, no puede decir que “sólo está mirando” (como si estuviera en un centro comercial y se le acercara una vendedora cuando coge un objeto en sus manos). La inclusión de escenas de violación explícitas en los films debería ser cuestionada siempre, porque no es posible para el espectador observar la escena sin participar en ella. Esas escenas construyen un punto de observación para el espectador que oscila entre la repulsión y la atracción. *Kill Bill* nos muestra que para contar una historia de violación y venganza no es necesario incluir una descripción explícita de la agresión sexual.

En *Kill Bill* tomamos conocimiento de la violación de dos maneras: oímos al camillero organizar los detalles de la futura agresión sexual (con un discurso que permite inferir que se trata de una práctica habitual) y luego a través de los recuerdos recuperados por Beatrix cuando descubre el nombre en la placa y la expresión “fuck” en los nudillos de Buck. La película sólo nos deja ver el efecto de esos re-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

cuerdos en el rostro de la mujer (su ira) y la dureza de su reacción ante la agresión. No es casualidad que lo que se muestre con planos detalles sean las respuestas violentas de la víctima sobre el agresor (el labio mordido y el talón rajado) y no la violación. El crimen se encuentra en aquello que no muestra, no en lo que deja ver. Para Young, la omisión de la descripción explícita de la agresión sexual no hace a la escena menos efectiva en su intento de mostrar que la violación repetida de una mujer en estado de coma es una conducta reprensible. Incluso se puede decir que resulta más impactante de esta manera. La escena rezuma espanto y horror. Pero logra ese efecto en el espectador sin necesidad de describir la penetración, la degradación o el sufrimiento de la mujer. Por ello es la demostración palmaria de que la inclusión de escenas explícitas de violación para narrar una historia con la estructura de la violación-venganza es innecesaria. Si lo comparamos con films aclamados por la crítica feminista como *Acusados*, no podemos más que defender la manera en la que Tarantino trata la cuestión. En esa película —como veremos con sumo detalle en el capítulo siguiente— no sólo se muestra la violación en tiempo real en una escena es-

Violación y venganza

pectacular (y sobre la que giró la campaña publicitaria del film), sino que se la introduce no cómo el recuerdo o el relato de la víctima, sino como la visión objetiva de un hombre que observó durante todo el tiempo su humillación. ¿Se puede ensalzar como la mejor representación de la violencia sexual desde el punto de vista de la mujer una película en la que la palabra de la víctima o sus recuerdos no pueden ser creídos? ¿O aquella en la que la violación debe ser mostrada antes de que pueda ser condenada? *Kill Bill*, a pesar de que algunas de las interpretaciones generales que he presentado puedan estar bien fundadas, resulta más sensible al punto de vista de la mujer respecto de la violación que muchas otras películas con reputación de feministas.

Hay quienes consideran que en el universo de *Kill Bill* el derecho está ausente: ¿cómo explicar que Beatrix pueda asesinar a dos personas y permanecer trece horas en el coche de una de las víctimas hasta que recupera la movilidad de sus piernas sin que la policía la detecte? Para Young (2010) esta lectura se funda en una identificación del derecho con las instituciones y prácticas de la justicia criminal. Es cierto que la trama no muestra ningún interés por el comportamiento del sistema oficial de justicia

criminal —no hay ningún personaje ni ninguna situación que se relacione con él. Pero eso no significa que estemos ante un universo de ficción de permisiva ilegalidad. Según la autora, la película condensa los principios, deseos y acciones de la legalidad en el personaje de Beatrix. Ella personifica al derecho —no entendido como lo hace el positivismo jurídico, como un conjunto de normas creadas por los hombres, sino como un conjunto de principios morales y de justicias de orden superior a los que toda institución humana debe ajustarse para ser considerada legítima (incluyendo las normas y procedimientos de la justicia criminal). Cuando escapa del hospital oímos su voz en off: “Cuando la fortuna le sonrío a algo tan violento y desagradable como la venganza, es la mejor prueba no sólo de que Dios existe, sino de que estás cumpliendo con su voluntad.” Por eso, según Young, preguntarse “¿Dónde está la ley en *Kill Bill*?” es formular la pregunta equivocada. Lo que debemos preguntarnos es “¿Quién es la ley?”; y en ese caso la respuesta del film es inequívoca: “la mujer violada es la ley y sus actos de venganza poseen la indiscutible autoridad de la legalidad”. Esa legalidad no deriva de la soberanía de la visión sino de la memoria del ul-

traje. No necesitamos ver el crimen para saber que ha ocurrido. La película inviste a la memoria de la víctima con la fuerza de la ley. Permite que el espectador sienta la violencia sexual como un hecho que reclama una respuesta contundente, una respuesta que no puede estar sujeta a las incertidumbres de un proceso judicial.

Puede que la película de Tarantino contribuya a la difusión de ciertos mitos en torno a la violación y que parte de las críticas feministas que se le formulan puedan estar bien fundadas, pero hay que reconocer que su visión de la mujer y de la violencia sexual no se puede reducir a esas apreciaciones. Es cierto que masculiniza el comportamiento de Beatrix al narrar el inicio de

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

su violenta venganza, pero nos muestra que sólo puede lograr su objetivo reencontrándose con su naturaleza femenina. Es cierto que la hace sobrevivir para incorporarse al típico guión social femenino de la maternidad, pero no se puede entender como una regresión del personaje a un papel de sumisión. Es su triunfo como mujer, poder elegir ser madre sin renunciar para ello a su independencia. Ser madre en una familia donde el padre todopoderoso y manipulador ha sido eliminado. Pero uno de sus principales méritos es el de no haber caído en la tentación de hacer de la violación un espectáculo. Esto nos lleva a una de las cuestiones más importantes que discutiré con más detalle en el próximo capítulo.

Capítulo 3

La violación pública

Una de las historias más horribles del Antiguo Testamento es la del levítico de Efraín y su concubina (Jue, 19-21). Viajaba el hombre con dos asnos, su concubina y su criado de regreso a Efraín cuando decide pasar la noche en la ciudad de Guibeá —que formaba parte de la tribu de Benjamín. Los hospedó un anciano campesino en su casa porque llevaban horas en la plaza y nadie les ofrecía cobijo. Cuando terminaron de cenar se presentaron a la puerta los hombres de la ciudad “que eran unos pervertidos” y le dijeron al dueño: “Sácanos al hombre que ha entrado en tu casa, para que nos acostemos con él”. El campesino se niega a entregar a su huésped y ofrece a su hija virgen en su lugar, pero los hombres la rechazan. El levita entonces tomó a su concubina y la sacó de la casa. La violaron y la maltrataron toda la noche y al salir el sol la dejaron muerta en el portal. El marido la cargó en el asno y regresó a su casa. Allí partió su cadáver en doce trozos y los envió a cada una de las tribus de Israel

para que se unan en la venganza de tamaña infamia. “Y así se reunieron contra la ciudad todos los israelitas, unidos como un solo hombre.” Aniquilaron a los benjaminitas y juraron no dar una hija suya en matrimonio a ninguno de los supervivientes. Pero para que la tribu de Benjamín no desapareciera exterminaron a todos los habitantes de Yabés de Galaad salvo a la vírgenes, que fueron entregadas a los benjaminitas supervivientes como ofrenda de paz. Pero no había suficientes mujeres para todos, así que los ancianos tuvieron una idea brillante: los benjaminitas aprovecharían las fiestas de Siló para raptar a las mujeres que les hicieran falta. Y así lo hicieron. El libro termina diciendo “en aquel tiempo no había rey en Israel, y cada uno hacía lo que le parecía.”

La historia es un ejemplo de lo que Tanya Horeck (2004) llama “violación pública”: el uso de la representación de la violación para aludir a las cuestiones que interesan a una comunidad o nación. Ella sirve como fantasía

cultural de poder y dominación, género y sexualidad, clase y etnicidad, y nos informa sobre la manera en la que se constituye e imagina el cuerpo político de una sociedad. Las representaciones culturales de la violación expresan fantasías públicas que dramatizan los miedos y las fascinaciones colectivas. Con el término “fantasías” Horeck no alude a algo opuesto a la realidad, sino a una parte constituyente de la realidad. Constituyen guiones de escenas estructuradas que son representables de manera visual.

Las mismas historias sobre la violación son contadas y vueltas a contar desde hace miles de años, por lo que es plausible suponer en ellas una carga simbólica capaz de expresar los deseos y temores de distintas épocas y culturas. La violación muestra el doble sentido de la expresión “representación”: como signo de otras cuestiones, y también como medio de expresión de cuestiones políticas e ideológicas relativas al funcionamiento del cuerpo político. Sirve también como sitio privilegiado donde examinar el impacto y difusión de las ideas sobre la feminidad, el feminismo y el postfeminismo en la sociedad contemporánea. Incluso constituyen escenas que —como en la narración del levita

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

de Efraín— son fundamentales para entender el contrato social y el contrato sexual sobre el que se erige la sociedad civil moderna.

En el ejemplo bíblico Susan Brownmiller han reconocido un hecho que ha estado largo tiempo ignorado en nuestra cultura: la manera en la que los cuerpos de mujeres violadas funcionan como símbolos en la violenta comunicación entre hombres. Jean-Jacques Rousseau escribió un poema pastoral en prosa basado en el texto bíblico titulado *Le Lévitte d'Ephraim* (1762) en el que se pone en evidencia como la violación no sólo es el motivo con el que se inicia la guerra, sino que también es la forma que tienen los hombres de ponerle fin —restaurando la comunidad e iniciando el contrato social. Para Horeck el texto, al poner de relieve una historia en la que el contrato social está basado en repetidos actos de violación y asesinato, cubre algunas lagunas y silencios de las más benevolentes versiones sobre el origen del contrato social que nos ofrece Rousseau en *El contrato social*— y muchos autores posteriormente. En él se muestra el proceso mediante el cual la violación se transforma en matrimonio. La mujer violada, (a la que luego se le requiere que consienta el matrimonio como forma de reescribir la violación),

La violación pública

es el chivo expiatorio para la reconstitución del orden cívico en el texto. El nuevo orden cívico, en el cual los hermanos acuerdan compartir las mujeres entre ellos y los padres acuerdan sacrificar a sus hijas por el bien común, construye un ideal masculino de cuerpo ciudadano - ideal que está apuntalado por la agresión sexual. Para definir al hombre ciudadano (levita) se requiere que una mujer violada se sacrifique a sí misma y ponga su cuerpo en lugar del suyo (la concubina). Pero el relato también pone en evidencia la relación entre violación y espacio cívico. La violación de la concubina ocurre fuera de la casa —su cuerpo es la línea que demarca la hospitalidad de la hostilidad. A las vír-

genes de Silo también las violan en el espacio público, en el espacio abierto del festival. Cuando la mujer intenta usurpar los privilegios públicos de los hombres está revirtiendo el orden natural de las cosas. Tal como apunta Rousseau en sus escritos posteriores sobre la vida pública en los que una de sus mayores preocupaciones es establecer una clara demarcación entre las esferas sexualmente diferenciadas de lo privado y lo público. En *Le Lévitte d'Ephraim* podemos ver la diferenciación entre la esfera de lo público y lo privado en pleno proceso de ser instituida. Pero para Horeck también revela la falla y la ansiedad sobre la que se asienta la seguridad aparente de ese orden patriarcal.

3.1. Juicios e imágenes

La historia bíblica de violación y desmembramiento adquiere un nuevo significado como forma de enfrentarse a ciertos casos recientes de violación. En 1983 en la ciudad de New Bedford (Massachusetts) una joven mujer fue violada en grupo sobre la mesa de billar de un bar, mientras que un grupo de hombres miraban y alentaban a los violadores. La historia muestra nuevamente a una

comunidad de hombres organizada en torno a la imagen del cuerpo de una mujer violada - y también cómo el escenario bíblico de la violación es capaz de funcionar como una fantasía pública en la que se trenzan una gran variedad de ansiedades culturales. Durante el juicio la víctima fue sometida a lo que algunos comentaristas calificaron de "vivisección" por los medios de comunicación que cubrieron en

directo el evento. Es imposible no ver en el juicio de violación la imagen del desmembramiento de la joven mujer. Dos años después de la condena a sus agresores la víctima murió con 25 años en un accidente de coches en Florida (dónde se había instalada después del juicio), algunos de sus allegados contaron que la traumática experiencia del juicio y las reacciones de la gente habían alterado radicalmente su vida, transformándola en un infierno. No obstante, el veredicto (en el que se condenó a los agresores y se rechazó el intento de la defensa de desacreditar a la víctima por su pasado sexual) fue considerado una victoria para el movimiento feminista. Una mujer no necesitaba ser una santa para poder ser violada —uno de los reclamos de las feministas desde la década del setenta. Pero tanto el trato que recibió la víctima durante el juicio, como el exilio de su comunidad al que se vio forzada posteriormente, reforzaron la idea del proceso judicial en este tipo de delitos como una “segunda violación” para la mujer que denuncia la agresión.

Cuatro años después de la televisación en directo del juicio de New Bedford se estrenó la película *Acusados* (1988). Aunque los realizadores negaron cualquier conexión con el caso real

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

las similitudes son muchas: la película narra la historia de una joven que es violada en grupo en un bar sobre una máquina de pinball, mientras otros hombres observan y jalean a los violadores, y del juicio posterior.

Como señala Lisa Cuklanz en su libro *Rape on Trial* (1996) el movimiento para la reforma de las leyes sobre violación no surgió sólo del proyecto general de reforma impulsado por las feministas, sino que se nutrió de las experiencias y análisis de las conductas que se llevaban a cabo en los juicios sobre violación. Las mujeres compartieron sus experiencias y descubrieron que eran culpabilizadas en los procesos, lo que las llevó a analizar cómo esas experiencias comunes en los juicios sobre violación ponían de manifiesto las estructuras de opresión de la sociedad. Poco a poco comenzaron a hacer públicas sus experiencias al ser violadas y al participar en los juicios sobre su violación. Las feministas denunciaron la tendencia jurídica y social de culpabilizar a la víctima en casos de violación, y lucharon por un cambio en las leyes y las actitudes para lograr que la culpabilidad recayera sobre el violador. La primera legislación en incorporar las posiciones feministas en materia de violación fue la de Michigan en 1974, la

La violación pública

que sirvió de modelo para los cambios que se llevaron a cabo en los otros estados durante el resto de la década. A pesar de este reconocimiento legislativo, todavía muchos se preguntan si la perspectiva femenina sobre la violación ha logrado algún grado mayor de legitimidad en el discurso público y en las creencias sociales sobre la cuestión. Existe un debate sobre el éxito o fracaso del movimiento feminista en los últimos treinta años. Según Cuklanz se pueden encontrar evidencias de que el poder silenciador es aún importante, pero también de los avances a nivel jurídico y social. El movimiento feminista no ha fracasado, pero la cuestión de cuando un movimiento social tiene éxito o fracasa es muy interesante y compleja. Las instituciones tienen la habilidad de acomodarse a (y de redefinir los) esfuerzos de cambio social. Las fuerzas hegemónicas —como los medios masivos de comunicación— operan para reforzar los mitos de la ideología dominante y muestran las relaciones de poder vigentes como si fueran lógicas o naturales. La autora considera que todavía no se ha estudiado en detalle la forma en la que esas fuerzas conservadoras han logrado diversificar, fragmentar y sabotear la expresión pública de la perspectiva femenina sobre

la violación. Una forma de medir el éxito de los movimientos sociales reformistas es analizar cómo han cambiado la forma en la que se discute públicamente sobre las cuestiones que les atañen. Por ello la autora considera importante examinar hasta qué punto el movimiento feminista logró llevar la perspectiva femenina sobre las experiencias de las víctimas de violación a los principales telediarios y a las ficciones populares (las narraciones míticas de nuestro tiempo). Si se puede constatar un cambio en las discusiones públicas sobre la violación que incluya la perspectiva de las víctimas, dicho cambio constituye un cambio social relevante —aún cuando las violaciones no hayan disminuido. Para el movimiento feminista este cambio en la expresión pública del problema de la violación constituiría una conquista significativa. A pesar de las conquistas legislativas las tasas de violaciones no han descendido, y en la cultura dominante se siguen difundiendo las actitudes que hacen posible (y en ocasiones animan a) la violación.

La autora examina en su libro la retórica del discurso público sobre la violación para determinar qué grado de cambio social real se ha conseguido en los últimos años. El caso de New

Bedford y la ficción cinematográfica a la que dio lugar son un campo de análisis privilegiado para ver cómo las posiciones feministas son coartadas y delimitadas, y al mismo tiempo cómo logran difundirse por la cultura general. La comunicación pública sobre la violación es el campo de batalla en el que las fuerzas tradicionales y las que abogan por el cambio luchan por imponer el sentido de los hechos. Por ello su análisis permitiría determinar el grado de éxito que tuvo el movimiento feminista cuando se propuso cambiar la conciencia pública sobre la violación.

Acusados (1988) fue celebrada como la primera representación cinematográfica de la violación desde el punto de vista de la víctima producida en

Hollywood. Se la considera una película que milita contra la violencia sexual asumiendo explícitamente una posición feminista. El film fue protagonizado por Jodie Foster (como la víctima de la violación) y Kelly McGillis (como la asistente del Fiscal de Distrito que lleva su caso). Pero la película recaudó 18 millones de dólares en sus primeros 24 días de proyección por la publicidad en torno a la controvertida escena de violación en grupo de Jodie Foster sobre la máquina de pinball. Por ello debe ser analizada con mayor detenimiento a los efectos de desentrañar las ideas que difunde sobre la violación, la feminidad, el feminismo, el postfeminismo y la ética de la representación pública de la violación como espectáculo.

3.2. Ficción y realidad en *Acusados*

Antes de comenzar el trabajo interpretativo conviene hacer un resumen detallado de la película. *Acusados* comienza con un plano estático sobre la entrada de un bar de carretera llamado "The Mill". Mientras suena una música amenazadora se ve como el día va dando paso a la noche, pero la cámara no se mueve. La quietud se rompe de golpe cuando sale un joven trastabillando

y casi de inmediato una mujer corriendo con las ropas rasgadas pidiendo auxilio a los gritos. La cámara se acerca y nos muestra a la mujer descalza agarrándose la camiseta rasgada contra el pecho. Grita y hace señas a un camión que pasa para que se detenga. Se salta a un plano de una cabina telefónica que está al lado de la carretera. El joven pide auxilio.

La violación pública

Las primeras líneas de diálogo le pertenecen: “Hay una chica en un aprieto... Es una violación... Son tres o cuatro tipos, no lo sé... Hay varios, son un grupo de tíos... ¡Pues tiene que enviar a alguien!” La víctima (Sarah Tobias) logra llegar al hospital donde es sometida a varios exámenes intrusivos, acompañada por una asistente del centro de violación. La asistente del fiscal (Katheryn Murphy) y el inspector que llevan el caso la convencen para regresar al bar a reconocer a sus atacantes. Todavía había uno, pero otro —conocido como “el universitario” porque estudia leyes y su padre es poderoso— no estaba allí. Llevan a Sarah a su casa. Vive en un suburbio marginal. Su novio Larry no la escucha y su madre le dice por teléfono que no puede ir a verla en esos días. Al otro día reconoce al universitario Bob en el campus y lo detienen. La televisión se hace eco del suceso de inmediato y es por ese medio por el que nos enteramos que se ha fijado una fianza relativamente baja y que la defensa sostiene que se trató de sexo consentido. Sarah oye la noticia con desconsuelo en el bar en el que trabaja. En la cofradía los compañeros vitorean a Bob cuando la ven (todos salvo Ken, el joven que hizo la llamada desde la cabina telefónica, que se retira). Ka-

theryn visita a Sarah en su casa y esta le reconoce que dejó su trabajo, que abusa del alcohol, que tiene una vida sentimental inestable y que tiene antecedentes por tenencia de drogas. Katheryn cree que fue violada en grupo, pero reconoce ante sus superiores que si la lleva a juicio la van a destruir: fue sola al bar, se emborrachó, se drogó, tomó la iniciativa en el flirteo con alguno de los hombres del bar. Sus superiores le sugieren que trate de negociar una pena alternativa con los defensores. Como no tiene pruebas suficientes, ni la amiga de Sarah que trabajaba esa noche en “The Mill” ni el barman vieron la violación, Katheryn llega a un acuerdo con las defensas: los imputados reconocen un delito de índole no sexual (“imprudencia punible”) pero con una pena similar a la violación. Son encarcelados pero no hay juicio público. Sarah se entera de la noticia por la televisión. Ken también. Por la noche Sarah irrumpe a los gritos en una cena entre amigos en la casa de Katheryn para recriminarle su traición, por no darle la oportunidad de poder contar su historia. Llega a su casa, se corta el pelo, discute con Larry y lo echa de casa. Se mira al espejo y llora. Fundido en negro.

Sarah va en su coche rojo (matrícula SXY SADI) a un

centro comercial. Se encuentra mirando discos en una tienda cuando la aborda un hombre y la invita a salir con él. Ella con simpatía lo rechaza, pero entonces el hombre la reconoce y comienza a acosarla de forma cada vez más violenta diciéndole que la vio montando el numerito en "The Mill". Se trata de uno de los que jalearon mientras la violaban —reconocible porque lleva un escorpión tatuado en el antebrazo. La sigue hostigando en el aparcamiento y ella desesperada enviste su camioneta (con la que le bloqueaba la salida). Cuando Katheryn llega al hospital y dialoga con el sujeto —un machista energúmeno que le confirma la veracidad de la historia de Sarah— decide volver al caso. Pretende llevar a juicio a quienes indujeron a la violación en el bar. El fiscal jefe cree que el caso está perdido, pero ella lucha para seguir adelante incluso ante las amenazas veladas que le formula su jefe. Comienza a visitar a los testigos. Primero la amiga de Sarah que trabajaba en "The Mill". Tiene miedo de declarar contra los que jalearon durante la violación, pero finalmente identifica en rueda de reconocimiento como uno de ellos al hombre que acosó a Sarah en el centro comercial por su tatuaje de escorpión en el brazo. Pero también reconoce que

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

Sarah había bebido mucho esa noche y que le había comentado (refiriéndose a uno de los hombres que luego la violaron) que "me lo llevaría a casa y me lo pasaría bien delante de Larry", aunque no hablando en serio. Katheryn discute con Sarah porque no le contó el detalle, ella le pide disculpas y la investigación continúa. Vuelve al bar, pero el barman no estaba. Recorre la sala de juegos adjunta donde ocurrió la violación. La máquina de pinball tiene el dibujo de una mujer encestanda en un aro de baloncesto y la expresión "Slum Dunk" (encestanda con violencia, "volcada" en la jerga del baloncesto). Mira los registros de la máquina vecina y descubre que el día de la violación figura el nombre de "Ken". Revisa los datos de la promoción del imputado Bob y descubre a "Kenneth Joyce". Cuando lo interroga se niega a declarar para no perjudicar indirectamente a su amigo Bob "el universitario". Pero Ken reconoce que fue él quien realizó la llamada desde la cabina telefónica la noche de la violación.

Comienza el juicio con una gran cobertura mediática. Testifica Sarah, quien reconoce haber bailado y besado al primero que la violó, pero que se resistió al acto sexual diciendo repetidas veces "no". Es todo lo que pudo

La violación pública

decir mientras los otros también la violaban y los imputados alentaban: “no”. Con cierto suspense llegamos al testimonio de Ken —quien (después de hablar con su amigo en la cárcel y con Sarah en la oficina del fiscal) finalmente acepta decir en el juicio lo que vio. Durante su declaración se ve un flashback de lo ocurrido esa noche en el bar: las copas previas, el flirteo de Sarah, el juego, el alcohol, las drogas, el baile, los besos y finalmente la agresión sexual sobre la máquina de pinball: el hombre del tatuaje indujo al menos a dos de los violadores y jaleó —junto a otros— durante toda la violación. Cánticos que recordaban los de aliento a un equipo durante un evento deportivo. Llega el turno de los alegatos. Las defensas atacan los testimonios de Sarah, porque no pudo reconocer a ninguno de los que jaleaban, y el de Ken - que atribuyen a su sentimiento de culpabilidad por no haber hecho nada distinto a los otros hombres del bar. La asistente del fiscal defiende la integridad de sus testigos. Con gran cobertura televisiva el jurado delibera dos días. Llamam a la sala para oír el veredicto: declaran a los hombres que observaron y jalearon durante la violación de Sarah culpables de inducción criminal. La última escena muestra a Sarah y a Katheryn

entrevistadas por separado por las cadenas televisivas. La cámara se eleva, se aleja y lo último que se ve es un plano picado del palacio de justicia. Luego aparece una placa con la inscripción “En los EEUU se denuncia una violación cada seis minutos. Una de cada cuatro víctimas de violación es atacada por dos o más agresores.”

Para Cuklanz (1996) se debe analizar la película en conexión con el caso real que le sirve de inspiración - y en especial con la cobertura que le dieron los medios masivos de comunicación. La versión ficcionalizada del caso de New Bedford selecciona y expande algunas cuestiones que ya estaban presentes en las noticias y al mismo tiempo elabora nuevos elementos que no estaban presentes en la cobertura mediática. En la versión filmica la complejidad con la que se presenta el personaje de la víctima genera mayor simpatía y comprensión de sus experiencias que en los reportes periodísticos. En ella se enfatizan las motivaciones, sentimientos y experiencias de la mujer víctima de la violación aumentando de esa manera su legitimación. También hay más espacio para la visión feminista sobre la violación y sus leyes que en la cobertura periodística del caso original. *Acusados* articula una

“coherente perspectiva feminista” (según la autora) al poner el acento en el protagonismo de la víctima y en la solidaridad femenina, y al privilegiar la perspectiva de la víctima que defiende su posición frente a visiones tradicionales sobre la violación. Sarah Tobias es descrita como pobre, sexualmente activa, consumidora de drogas y una persona que se niega a comportarse según estándares de feminidad tradicionales, pero su “baja credibilidad” no implica que mereciera ni pidiera ser violada en grupo.

La película también contextualiza el proceso judicial mostrando las motivaciones y fuerzas que permiten explicarlo y, sobre todo, adopta el punto de vista de una mujer ordinaria (la víctima) mostrándola en otros aspectos de su vida personal igualmente importantes. Pero aunque la adopción del punto de vista de la víctima es relevante, no hay que perder de vista que la versión fílmica al mismo tiempo inhibe la difusión del mensaje reformista del feminismo sobre las leyes de violación. Las películas enmascaran, desplazan y naturalizan los problemas y contradicciones sociales en lugar de invitar a trabajar por el cambio social. En el film los personajes, sus historias y los problemas y tensiones que los acompañan, son presenta-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

dos en términos de relaciones personales o interpersonales en lugar de generalizar su mensaje en términos sociales. Parece que lo que se necesitan son cambios de actitudes individuales frente al problema de la violación en lugar de reformas radicales en las estructuras de poder o en las prácticas culturales dominantes. Pero no podemos caer en simplificaciones: los textos fílmicos, como productos de la cultura popular, muestran la lucha ideológica entre las visiones patriarcales dominantes y la resistencia que le opone el feminismo. El significado final es más el producto de la negociación de sentidos que de su imposición, lo que a larga puede resultar más perjudicial para las posiciones que buscan el cambio.

Para evaluar el peso de este argumento conviene comenzar señalando las similitudes y diferencias entre el caso real y la trama de *Acusados*. Un buen punto de partida puede ser el reporte del caso que realizó el New York Times el 17 de marzo de 1983: “Una mujer de 21 años... se detuvo en el bar *Big Dan's* para comprar cigarrillos y tomar una copa sobre las 9 P.M. del domingo 6 de marzo. Salió de allí después de la medianoche amoratada, semidesnuda y gritando por auxilio. Le habían arrancado las ropas, le contó a un oficial de po-

La violación pública

licía que fue llamado por un motorista que se detuvo a ayudarla. Dijo que había sido encaramada a la mesa de billar del bar, torturada y violada incontables veces por un grupo de hombres que la retuvieron allí más de dos horas mientras el resto de los hombres del bar miraban, en ocasiones la sujetaban, y alentaban. Cuando el policía le alcanzó su ropa y la llevó al interior del bar de nuevo, dos de los hombres a los que identificó como sus atacantes todavía estaban allí. El *Big Dan's*, que es un local muy amplio, aparentemente estuvo abierto al público todo el tiempo. Nadie llamó a la policía. Un testigo no identificado fue citado diciendo —en *The New Bedford Standard-Times*— “¿Por qué debería importarme?”

La prensa hizo hincapié en un primer momento en la presencia de un grupo de hombres observando la violación, alentándola como si se tratara de un evento deportivo, sin que ninguno hubiera considerado pertinente llamar a la policía. Pero con el tiempo se empezaron a reforzar los estereotipos raciales cuando los agresores fueron identificados como miembros de la comunidad portuguesa proveniente de las Islas Azores. Algunos periódicos establecieron una clara diferenciación entre la comunidad blanca americana

(donde colocaban a la víctima a pesar de ser descendiente de portugueses también), y la comunidad portuguesa-americana de New Bedford (a la que pertenecían los agresores) a la que adjudicaban comportamientos violentos, antisociales, alejados de los códigos de moralidad, justicia y respeto social.

Sólo se llevó a juicio a los violadores y a quienes colaboraron con ellos (seis en total), dejando fuera del proceso a los que miraron y alentaron. La defensa intentó dos estrategias: por un lado resaltar la baja credibilidad de la víctima (problemas mentales, mentiras previas) y por otro afirmar que la mujer entró al bar invitando a los hombres allí presentes a mantener relaciones sexuales con ella, con lo que no habría violación sino sexo consentido. El juicio también estuvo rodeado de controversias porque fue uno de los primeros en los que se planteó el conflicto entre la difusión de imágenes televisadas y el derecho a la privacidad. Fue el primer juicio que se transmitió a todo el país por televisión (CNN fue la encargada) y algunos lo consideran el nacimiento de los *realities* televisivos. El 17 de marzo de 1984, un año después de los hechos, se condenó por violación agravada a cuatro de los imputados y se dejó en libertad a los dos

acusados de complicidad en los hechos. La comunidad portuguesa de New Bedford reaccionó airada por lo que consideró una condena basada en prejuicios raciales. Se organizaron marchas públicas de protesta. La víctima se tuvo que ir a vivir Miami, afectada por la repercusión pública del juicio, donde murió poco después en un accidente automovilístico.

Para Cuklanz (1996), a pesar de la innegable similitud, existen diferencias significativas entre el caso real y la versión de Hollywood. En la película los tres violadores no llegan a juicio merced a un acuerdo previo con la fiscalía, mientras que los espectadores que alentaron la violación son juzgados y condenados. La víctima no tiene hijos ni problemas psiquiátricos ni se plantean sus engaños a la seguridad social (tal como ocurrió en la realidad). Para cuestionar su carácter se recurren a tópicos tradicionales en casos de violación: se la describe como carente de educación, sexualmente activa, vestida de forma provocadora, consumidora de drogas y alcohol, y alguien que utiliza un lenguaje vulgar para expresarse. La película evita todas las complejidades de las cuestiones jurídicas y del contexto político que rodearon al caso: la corrección de utilizar

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

cámaras en la sala del juicio, las tensiones étnicas generadas por la identidad de los agresores y el clima cultural caldeado en el que se desarrolló el juicio original. Al presentar los hechos desde el punto de vista de la víctima resalta la visión feminista sobre el problema de la violación al mismo tiempo que plantea cuestiones relacionadas con las diferencias de clase social y el acceso a la justicia.

La película narra la lucha de Sarah para convencer a la asistente del fiscal para que le permita limpiar su nombre contando a todo el mundo su historia. Su motivación principal es dejar claro que no hay nada vergonzoso en haber sido violada, que ni es culpable de la agresión ni la merecía. Al mostrar el comportamiento de Sarah antes de la violación (bebiendo, bailando, flirteando) la película hace hincapié en circunstancias que tradicionalmente han sido esgrimidas ante los tribunales para desacreditar a las denunciantes. Que la violación se muestre al final permite que el espectador haya anticipado su juicio en base a la persistencia que los mitos sobre la violación tengan en su memoria, lo que sin duda habrá generado que muchos de ellos hayan revisado sus ideas sobre las víctimas de violación a la luz de la gráfica e impactante

La violación pública

descripción de la agresión. Sarah se niega a cambiar o a dar excusas por su comportamiento sexual porque hacerlo implicaría reconocer que existió algún grado de responsabilidad por su parte en el ataque. Le resulta imposible comprender porque alguien podría conectar sus actos previos o sus hábitos personales con la idea de que pidió o mereció ser violada. Tal como se refleja en las discusiones que mantiene con Katheryn cuando ella la interroga sobre ellos. Esto constituye una crítica a la forma tradicional de pensar sobre la violación en el ámbito jurídico. Sarah expresa con su comportamiento la perspectiva feminista sobre la violación: resalta la humillación y la degradación que experimentó, insiste en pedir el castigo de sus agresores, y que la denuncia de su experiencia debe ser pública y legalmente validada en un juicio. El énfasis en su clase social baja, su vida sexual, sus adicciones, así como la inclusión de escenas en la que se muestra el impacto de la violación en su vida personal, remarcan ciertas ideas básicas: nadie puede pedir ser violada en grupo, la violación en grupo no puede ser el deseo inconsciente de nadie, y la violación en grupo no se puede considerar la respuesta merecida a ningún comportamiento previo de una mujer.

Acusados propone una visión optimista sobre el problema de la violación y su castigo judicial. Las dos protagonistas son mujeres y las dos consiguen sus objetivos: Katheryn ganar un caso difícil en contra de la opinión del hombre que dirige la fiscalía y Sarah hacerse oír para restablecer su orgullo e integridad personal. Para resaltar este triunfo completo el relato cambia el fallo original: la culpa se extiende a aquellos que fueron espectadores de la agresión y la alentaron (aunque no llegaran a tocar a la víctima). La película retrata como heroica la lucha de una mujer común contra el sistema jurídico y los prejuicios culturales, señalando a los procesos judiciales como vehículos adecuados para lograr la reparación moral de las mujeres víctimas de violación. Su optimismo en este caso contradice la experiencia real de las víctimas (sobre todo de las víctimas de “baja credibilidad”) en un proceso judicial. Si por un lado adopta una perspectiva feminista, en este otro caso ofrece una imagen distorsionada sobre la realidad de la violación y de los juicios por violación — una de las cuestiones por las que el movimiento feminista sigue luchando. La película hace demasiado hincapié en la determinación de la víctima como factor relevante para obtener el castigo

de los culpables en un juicio por violación. La responsabilidad de las condenas parece depender de su actitud y fuerza de voluntad personal, lo que justificaría en todos los casos sufrir el estrés y la experiencia humillante del juicio público. Pero el optimismo del relato enmascara la dura realidad de víctimas de violación, que en muchas situaciones deben asumir que sus esfuerzos individuales son insuficientes para conseguir una condena en sede penal.

Para Cuklaz también es relevante la eliminación de las tensiones étnicas y raciales presentes en el caso real. Al presentar la historia como una lucha personal de la asistente del fiscal y de la víctima la película evita una de las cuestiones más importantes que se discutieron durante el juicio original: ¿los acusados hubieran recibido un trato diferente si no hubieran pertenecido a una comunidad étnica minoritaria que no hablaba inglés? El film elimina completamente la cuestión. Construye un arquetipo de agresor carac-

terizado por una actitud individual machista al que describe de forma simplificada y antipática. El acusado por alentar la violación que recibe más tratamiento durante la trama es el que tiene tatuado el escorpión en su brazo. Se lo escucha discutir con su pareja y con las autoridades con opiniones que muestran que es incapaz de concebir a la mujer como un ser humano. Es alto, con pelo y ojos negros, y cuando reconoce a Sarah en la tienda de discos la acosa imitando la penetración sexual con los dedos de sus manos mientras ríe como un maniaco. Esta descripción del principal acusado refuerza el mito de que la violación es cometida principalmente por extraños, caracterizados como hombres sexualmente agresivos y fácilmente identificables. Las actitudes sexistas son la causa de la agresión sexual. La película no ingresa en el origen de esas actitudes o en cómo ciertas prácticas sociales las difunden o favorecen. El problema no es social o cultural sino de ciertos hombres en particular.

3.3. La voz de la víctima

Uno de los objetivos principales del movimiento feminista ha sido asegurar un trato justo

a las mujeres víctimas de violación, legitimando la difusión de sus experiencias en procesos ju-

La violación pública

diciales públicos, libros, medios de comunicación y en las conversaciones cotidianas. Por ello la importancia de la adopción del punto de vista de la víctima en la película no se debe subestimar, pues cumple la misión de hacer accesible al gran público los reclamos feministas. Pero este aspecto no debe hacer olvidar la manera en la que la película enmascara y contradice ese mismo discurso feminista. El hincapié en el heroísmo personal de Sarah sirve para limitar y contener el alcance reformista del movimiento, podando sus pretensiones políticas y sociales más profundas. El principal aporte del film es mostrar que una víctima (sea cual sea su comportamiento o su condición social o personal) en ningún caso puede haber pedido ser violada o puede haberlo merecido. Cuklanz finaliza su análisis afirmando que “en *Acusados*, el juicio sirve como el lugar donde Tobias finalmente puede contar su versión de lo que ha ocurrido, y es durante su testimonio cuando el film finalmente describe la violación...”

He citado textualmente esta última frase porque contiene un error muy llamativo y en el que han incurrido muchas defensoras feministas del film. No es cierto que en la película se describa la violación cuando Sarah

cuenta su versión de los hechos. Su testimonio es puesto en duda por el defensor quién sugiere con sus preguntas que invitó al contacto sexual, que no opuso la suficiente resistencia y que no es capaz de reconocer a ninguno de los hombres que miraban y alentaban. La suerte judicial del caso depende de que el único testigo presencial arrepentido decida subir al estrado a pesar de las presiones de su amigo inculpado. Para Horeck (2004) resulta sorprendente el esfuerzo que hacen las críticas feministas favorables al film para interpretar de manera positiva la descripción de la violación. Es el intento de ver la película con los mejores ojos posibles lo que las lleva a malinterpretar esa escena clave. Porque en el film no se introduce el flashback de la violación hasta que Ken sube a declarar al estrado. Estas lecturas no dan cuenta del papel que juega Ken como testigo al confirmar la “realidad” de la violación, pues si lo hicieran podría socavar la visión del film como una historia de mujer.

El punto de vista privilegiado de Ken como el “héroe” de la narración es profundamente problemática. Clover (1992) señala que en última instancia la película se apoya únicamente en la autoridad de un espectador masculino. Sin el testimonio

de Ken no habría caso y de hecho no habría violación —como señala la defensa en un pasaje. Para Horeck estamos ante un claro ejemplo de cómo la habilidad de testificar y de representar equivalen a hacer “real” la violación. La película produce la categoría de testigo, y de esa manera pretende resolver la cuestión judicial desplazándola a la cuestión de quién puede ser testigo de una violación. El problema es su mensaje final: para *Acusados* la palabra de una mujer simplemente no es lo suficientemente buena.

Para Clover (1992) la película es un exponente de la estructura de la violación-venganza (que analice con más detalle en el capítulo anterior). La diferencia es que reclama la retribución para sus agresores al sistema legal desplazando el conflicto hacia el terreno verbal. Pero incluso esta versión respetable presenta la opción jurídica con recelo y frustración: el caso se gana en el último minuto y por el testimonio de uno de los hombres presentes en el bar (lo que no inspira demasiada confianza en el funcionamiento ordinario de las instituciones judiciales). Así y todo el mensaje que se pretende difundir es que el sistema jurídico es un aliado de la mujer violada. La película posee muchas virtudes,

como resaltar el problema del consentimiento y describir lo difícil que resulta llevar a juicio un caso de violación. También acierta al presentar la violación como un deporte de hombres, que tiene que ver con las relaciones de los hombres entre sí más que con sus relaciones con las mujeres. De todas las referencias deportivas que incluye las más importante sin duda son la imagen que decora la máquina de pinball sobre la que es violada Sarah (una mujer encastada y la expresión “Slum Dunk”) y los cantos de aliento deportivo que profieren los espectadores durante la violación (“Uno, dos, tres, cuatro... jódela hasta quedar harto”/“One, two, three, four... poke that pussy till it’s sore”). Durante toda la escena, en la parte delantera del local, la gente miraba y jaleaba un combate de boxeo. La analogía no es nueva, estaba presente en *La violencia del sexo* diez años antes, pero la película la lleva a las salas comerciales con gran éxito de público y en ella se criminaliza la posición de los que observan y alientan la violación. No obstante, y a pesar de sus aciertos, para Clover (1992) en esta versión civilizada de la estructura tradicional de la violación-venganza algo que estaba presente en sus versiones más rústicas se ha perdido.

La violación pública

En cierto sentido en *Acusados* el héroe ya no es la mujer sino que esa función se desplaza a un tercer elemento: el sistema jurídico. Esto queda en evidencia si se compara el plano final de la película con el de *La violencia del sexo* (como ejemplo más representativo del relato de venganza femenina). En esta lo último que se veía era la imagen triunfante de Jennifer (víctima vengadora) conduciendo un bote a gran velocidad. *Acusados* termina con un plano picado tomado desde un helicóptero del palacio de justicia. Es cierto que Sarah lucha para que sus agresores reciban su merecido, pero en la película sus esfuerzos se desplazan hacia la lucha de Katheryn para poder llevar el caso a juicio. De esta manera se pierde de vista algo que en las películas de bajo presupuesto de violación-venganza siempre había ocupado el centro del relato: la propia mujer violada. También es cuestionable que el film termine en el momento en el que suelen comenzar los miedos de muchas mujeres: cuando se emite el veredicto de culpabilidad. Muchas mujeres son atacadas por sus violadores cuando recuperan la libertad o sufren discriminación social en su comunidad. La película es excesivamente ingenua y optimista al finalizar la historia cuando los

agresores son condenados. Pero lo más problemático es la supremacía que otorga a la mirada masculina. Sarah testifica pero la película lo muestra como su propia versión de los hechos, mientras que cuando lo hace Ken (al poner en pantalla la escena de la violación en flashback) su testimonio se transforma en la versión de los hechos. Sin su testimonio no habría violación. Esta mirada masculina privilegiada es una de las diferencias más importantes entre *Acusados* y las películas de violación-venganza de bajo presupuesto: en ellas había violación porque una mujer sabía que había sido violada. Para Clover películas como *La violencia del sexo* expresan con simplicidad los impulsos primarios que en películas como la que estamos analizando se reprimen y se enmascaran mediante subterfugios narrativos (las consideraciones jurídicas, psicológicas, éticas y sociales). Por ello las primeras son castigadas por la crítica, que al mismo tiempo eleva más allá de sus propios méritos a las últimas.

Para Read (2000) el principal problema que tiene esta comparación que propone Clover es que no tiene en cuenta los cambios que se produjeron en el contexto histórico y político en el que las dos películas fueron producidas y consumidas por el

público. El desplazamiento desde la venganza de la mujer violada a la venganza a través del sistema jurídico posiblemente se pueda comprender mejor en el contexto del populismo de derechas dominante durante los mandatos de Ronald Reagan en el que las instituciones liberales fueron sujetas a crítica y rejuvenecimiento al mismo tiempo. La evaluación del feminismo en *Acusados* pasa por alto la posibilidad de leer la película como un intento de dar sentido —o construir— una versión popular del feminismo dentro del contexto histórico y político específico en el que fue producida. Todo el análisis de Clover se ve constreñido por la asimilación de las películas de violación-venganza con el cine de terror. Al apelar a un marco teórico a-histórico como es el psicoanálisis se ve obligada a fijar la representación que políticamente refleja de forma verdadera la concepción feminista y a explicar los cambios posteriores como una pérdida de contenido político. Para ella existió un momento de autenticidad —que ubica en las películas de bajo costo de finales de los setenta— de las que se encuentran excluidas las representaciones posteriores ubicadas en las corrientes centrales del cine comercial. Es este presupuesto la que le impide tener en cuenta

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

las influencias contextuales en la evolución de las producciones cinematográficas que tratan el problema de la violación y la búsqueda de castigo para los culpables.

Horeck (2004) cree que la cuestión más interesante y problemática en torno a la película es precisamente el éxito general de público que obtuvo - no sólo en cines, sino en su distribución por cable y video. La película contiene una de las violaciones más vista en la historia del cine. Siempre se la trae a colación como ejemplo del dilema en torno a la ética de filmar escenas de violación. Lo que resulta más extraño aún si se tiene en cuenta la importancia que se le concede a la cinta desde el feminismo. Por un lado, la película es deudora de la lucha feminista para tomar conciencia del problema de la violación, pero, por otro, la descripción explícita de la violación grupal pertenece a una tradición en la que el cuerpo de una víctima mujer se transforma en espectáculo. Para algunas críticas la implicación de la audiencia en un acto de voyeurismo sirve para concienciar sobre la forma en la que la cultura mira los cuerpos femeninos; pero para otras la película se rinde a las estructuras voyeuristas que supuestamente busca subvertir, pues la escena de violencia y hu-

La violación pública

millación de la protagonista no resultaba necesaria.

Quienes defienden la forma en la que la película presenta la escena de violación afirman que con ella se pretende cumplir una función cívica: aspira a moralizar al espectador horrorizándolo. *Acusados* pretende horrorizar con las imágenes de violencia sexual que muestra, a pesar de que la cámara coloca al auditorio en una posición voyeurística y fracasa en su pretensión de mostrar la escena desde el punto de vista de la mujer. En este sentido, la decisión de describir primero las consecuencias de la violación antes de mostrar el evento traumático, es una apuesta por un lenguaje de preocupación social que constituye una cuestión que en sí misma representa un desafío para el espectador. Para Horeck si el caso real planteó la cuestión de lo que significa ser espectador de una violación pensando que se trata de una representación, *Acusados* plantea la cuestión de lo que significa ser espectador de una representación de una violación pensando que es real. Los creadores buscaron generar un shock en el espectador, pero no como un bien en sí mismo. Según la productora, nadie que viera la película debería volver a pensar la violación como algo sexy o deseado por la mujer, el

film debía afectar la percepción social del crimen sexual por antonomasia.

En esta visión la invitación a mirar la escena de la violación de una mujer tiene una función curativa: la película nos fuerza a ver lo peor para que de esa manera seamos educados y transformados. Resuenan ecos de la tradición de documentales que enfatizan el rol cívico del cine como sitio para la conciencia social (el texto que aparece al final aspira a convertir la película en la historia de la violación). En su pretensión de cambiar las actitudes sociales sobre la violación y la víctima de violación, la película se basa en una tesis central para esa tradición: la suposición de que los films sobre problemas sociales ayudan a resolver esos problemas. Pero Horeck se pregunta: “¿Cómo puede *Acusados*, que invita a su audiencia a mirar la escena de una violación en grupo, aspirar a curar el “problema” planteado por el suceso real, en el que un grupo de hombres fueron “espectadores” más que “testigos” de la violación de un mujer?” Tal como ocurría en el *Léville* de Rousseau mencionado al principio de este capítulo —en el que se daba la paradoja de que la violación se usaba para reparar el daño causado por la violación—, en la película se

encuentra aparentemente la misma necesidad de repetir el trauma para curar el trauma. Pero entonces surgen las dudas: ¿Puede la película marcar la diferencia? ¿Cura o perpetúa el trauma original?

Para algunos críticos la película viola el contrato tácito del espectador cinematográfico, pues ella lo invita a observar un crimen real y luego lo condena por el primer impulso que los indujo a ir al cine (ver la polémica escena de violación de la que tanto hablaron los medios en esos días). Los productores hacen su negocio castigando a la audiencia por presenciar un espectáculo visual que ellos mismos invitaron a observar. Pero para Horeck hay otra ambivalencia aún más grave en la pretensión de los realizadores de que ningún espectador de *Acusados* vuelva a creer que la violación es sexy o que la mujer pide por ella. ¿Quién cree que la violación es sexy? Algunos hombres. Ahora bien, si para algunos hombres la violación es sexy, entonces ¿cómo una escena de la película en la que la víctima se presenta como una mujerzuela puede hacerlos cambiar de idea? La publicidad en torno a la película sugiere que está dirigida a las mujeres. Si es así, entonces estaríamos ante un típico caso de predicar para los que ya

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

creen. El film provoca disgusto sobre la violación, nadie tomará partido por los violadores, pero porque está dirigido a una audiencia que ya considera la violación de esa manera. Mientras que la retórica insiste en que ver es creer, una mirada más cercana a la recepción feminista del film sugiere que estamos ante un caso de ver lo que ya se cree.

La crítica que sostiene que existe una violación del pacto tácito entre productor y audiencia se puede solventar analizando el papel que juega la figura de Ken. A pesar del papel central y problemático que juega, muchas críticas favorables interpretan a Ken como el intento de la película de rehabilitar cierta forma de masculinidad reformada, que repudia la violencia sexual. Según esta lectura Ken es el que no participa de la violación, el miembro de la banda que se niega a hacerlo. ¿Pero es esto cierto? La dificultad es cómo explicar el hecho de que Ken sea espectador durante la violación. Después de todo, la decisión de arriesgarse, de objetar, de hacer algo, la toma solo después de que tres hombres ya han violado a Sarah. La película afronta esta dificultad proponiendo la distinción entre espectador y participante. Esta distinción entre solo mirar una violación y hacer que una ocurra de hecho,

La violación pública

es fundamental para su intento de rehabilitar la mirada de Ken y de la audiencia sobre el cuerpo de la mujer. Es Katheryn —la ayudante del fiscal— quien lo verbaliza al final de su alegato. Para Horeck es esta distinción entre observar silenciosamente

una violación e inducir, suplicar, y animar a que ocurra, lo que permite al film mantener los términos de su contrato con la audiencia cinematográfica: permitirles que observen la violación en grupo de una mujer sin recriminación.

3.4. Feminismo y postfeminismo

Esto nos lleva nuevamente a la relación del film con el feminismo y, en particular, con la evolución del feminismo durante la década del ochenta. Sarah Projansky, en su libro *Watching Rape* (2001), propone una lectura de *Acusados* desde el marco del discurso postfeminista que se asentó en ese período de tiempo. En él se presupone que el feminismo como movimiento político ha sido exitoso, logrando cambios importantes que otorgaron a las mujeres libertad de elección e igualdad respecto a los hombres. Pero que conseguidos sus objetivos el activismo feminista característico de los setenta ya no es necesario. El postfeminismo es lo que viene después del feminismo, lo que implica reconocer su importancia pero certificando su defunción política al mismo tiempo. De esta manera el concepto de postfeminismo perpetúa el feminismo mientras insiste en su su-

peración. La clave es determinar qué tipo de feminismo es perpetuado en este proceso de negociación (Read) o transformación (Cuklanz). Aquí comienzan los problemas: el postfeminismo es un discurso extremadamente versátil capaz de albergar múltiples posiciones (incluso contradictorias entre sí).

Projansky distingue cinco categorías de discursos postfeministas. El *postfeminismo lineal*, que se considera el punto culminante de una trayectoria histórica que empieza en el pre-feminismo y pasa por el feminismo. De esta manera feminismo y postfeminismo no pueden coexistir, pues éste último ha suplantado a la etapa previa que ya forma parte de la historia. El *postfeminismo del contragolpe*, no se conforma con anunciar el fin del feminismo, sino que considera importante reaccionar violentamente contra las posiciones feministas a las que

considera equivocadas. Estas dos posiciones representan al feminismo como algo negativo que hay que superar. Algo que no comparten las versiones restantes. El *postfeminismo de la igualdad y la elección* sostiene que el feminismo tuvo éxito al conseguir que la mujer lograra igualdad de género y libertad de elección —sobre todo en los ámbitos laborales y familiares. Por lo tanto, las mujeres pueden disfrutar de sus conquistas y ya no necesitan al feminismo para hacerlo. El *postfeminismo positivo frente al sexo*, defiende la lucha feminista por la independencia de las mujeres pero rechaza sus críticas al sexo heterosexual como estructura de reproducción de la ideología patriarcal. Las mujeres pueden elegir incluso modelos de relación heterosexuales tradicionales sin renunciar por ello a sus conquistas. Por último, el *posfeminismo que incluye al hombre* afirma que lograda la igualdad de género, nada impide considerar a algunos hombres feministas —incluso mejores feministas que muchas mujeres.

El posfeminismo resulta un discurso complejo, capaz de adaptarse a las expectativas de auditorios disímiles. Ello explica que se haya extendido de forma generalizada en la cultura popular de los últimos años. Permite

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

absorber el feminismo y declararlo muerto al mismo tiempo. Su influencia es muy grande porque no solo delimita lo que es el feminismo y cómo se posiciona la mujer en relación con el trabajo, la familia y la sexualidad, sino que lo hace de manera que niega relevancia de la raza, la sexualidad y la clase para las consideraciones de género (y para el feminismo). Esto último se hace evidente cuando se toma en cuenta algo que todas sus versiones tienen en común: todas ellas se centran en mujeres blancas, heterosexuales y de clase media. La representación de la violación a partir de la década de los ochenta refleja también el discurso postfeminista. Para Projansky, la representación gráfica de la violación en el cine de ese período (incluso en textos considerados pro-feministas) puede contribuir a reforzar las versiones más antifeministas del discurso postfeminista. Analizar la transformación de los argumentos feministas en limitantes tópicos postfeministas en las narraciones audiovisuales recientes es una tarea fundamental para la crítica feminista. Y es desde esta posición desde la que la autora se enfrenta a la película que nos ocupa en este capítulo.

Una de las formas más obvias en las que la representación gráfica de la violación en el cine

La violación pública

puede contribuir al discurso postfeminista es adoptando una posición de rechazo violento hacia el feminismo y las mujeres. Una forma de hacerlo —como se vio en el capítulo 1— es reforzando los mitos tradicionales sobre la violación. Pero la representación gráfica de la violación (aunque este inserta en textos que considerados globalmente no adopten una posición antifeminista) se puede entender como un expresión de odio y violencia hacia las mujeres (lo que puede contribuir a la ansiedad e incomodidad de muchos espectadores). Algunas de esas representaciones de violencia sexual son en muchos casos gratuitas, pues se encuentran desconectadas de la narración. Esta característica permite que algunas películas que explícitamente articulan un discurso contrario a la violación puedan (de manera inadvertida) contribuir a ese tipo de representaciones opuestas al feminismo. Es lo que para Projansky ocurre en *Acusados*.

La película incluye una larga escena en la que se muestra gráficamente (y casi en tiempo real) la humillante violación de Sarah Tobias - que se introduce en el texto a través de un flashback cuando Ken presta testimonio ante el tribunal. Por una parte, es cierto que la escena enfatiza el horror de la violación y la idea

de que aún cuando una mujer se vista y baile de forma provocativa en un bar no se la puede considerar responsable si es violada en grupo. Pero, por otra parte, al introducir una escena explícita que describe visualmente con sumo detalle la agresión sexual a una mujer la película incrementa la ya excesiva cantidad de violencia contra las mujeres que se reproduce a diario en la cultura popular. Es paradójico: la misma escena sirve tanto para desafiar los mitos sobre la violación desde una perspectiva feminista como para contribuir al aumento de la presencia de la violencia contra las mujeres en los medios masivos de comunicación. Esta doble función no sólo se puede percibir en las representaciones filmicas sobre la violación. Casos similares se pueden encontrar en filmes de guerra (antibiólicos pero con trepidantes escenas de combates) o preocupados por la discriminación racial (antirracistas pero con escenas de racismo manifiesto). Como el postfeminismo contiene en sí mismo esa paradoja (la glorificación y el desdén hacia el feminismo) invita a hacer una doble lectura similar ante cualquier representación de la violación: como una agresión contra una mujer y cómo una expresión de horror ante esa agresión. Por eso un film considerado feminista

como *Acusados* puede, a través de la escena comentada, participar en los aspectos antifeministas del discurso postfeminista. La sola inclusión de la representación gráfica de la violación contribuye a la existencia de la violación en un nivel simbólico. Projansky no sostiene que las representaciones de violaciones son equivalentes a violaciones reales, sino que todas las representaciones de violaciones necesariamente contribuyen a la existencia de la violación y que las representaciones gráficas lo hacen de forma más poderosa aún.

Pero a pesar de estas reflexiones generales sobre el valor absoluto de las representaciones visuales de la violación, *Acusados* se puede considerar un texto que refleja aquellas posiciones postfeministas más moderadas que buscan absorber y transformar al feminismo (más que rechazarlo de forma violenta). La adopción de la perspectiva de la mujer en la película, lo que la hace incluir escenas educativas sobre la forma en la que hay que actuar después de una violación, por ejemplo, es lo que lleva a Cuklanz a sostener que en ella se expresa de forma coherente y articulada una posición feminista sobre el problema. También valora como positivo el acento en la lucha heroica de una mu-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

jer común (ayudada por otra mujer solidaria) para que se haga justicia. En la película las protagonistas luchan contra el sistema jurídico pero desde dentro del propio sistema. El sistema es potencialmente apto para funcionar correctamente, sólo es cuestión de cómo se lo utiliza. Cuklanz acepta en esta línea que el texto hace responsables a las mujeres de la condena de sus violadores. Para Projansky aquí ya se puede percibir la ambigüedad de la película: por un lado se hace presente la crítica feminista al sistema jurídico, pero por otro se asume una visión postfeminista que afirma que son las mujeres a través de sus acciones individuales las que deben producir los cambios sociales. Ya no se necesita un movimiento feminista que luche por la reforma legal, sino un uso apropiado por parte de las mujeres de las leyes que el feminismo ayudó a sancionar.

La eliminación de los elementos étnicos presentes en el caso original puede considerarse una concesión al feminismo en su lucha contra los mitos raciales en torno a la violación. Pero también refuerza el tópico de que se trata de un problema de agresores (anormales) blancos contra mujeres (víctimas) blancas. Otro aspecto postfeminista de la película surge cuando analizamos

La violación pública

el papel de Ken en el relato. El hombre se presenta como mejor feminista que las mujeres, pues es el que da voz a sus reclamos y permite vislumbrar un feminismo sin mujeres. Hasta que Ken decide testificar no podemos apreciar la verdad de la historia. La condena no sería posible sin su acto de valentía, por lo que es el héroe del relato. La descripción de los violadores, y de quienes los alentaron, como estereotipos (machismo, deportes, fraternidades), hace olvidar uno de los elementos fundamentales de la lucha feminista de los setenta: resaltar que son hombres normales y allegados quienes comenten la mayor parte de las violaciones.

En la película se condena a quienes miraron la violación de Sarah, lo que podría haber dado lugar a una crítica feminista sobre la difusión de representaciones gráficas de violencia contra las mujeres en los medios masivos de comunicación. No obstante opta por ofrecerle al espectador una posición cómoda para seguir disfrutando de esas representaciones. Introduce la figura de Ken como un punto de vista alternativo que evita que el espectador sienta la incomodidad de verse reflejado en los villanos que observaban la violación en el bar. El espectador es invitado a actuar como Ken. Dado que

el sistema jurídico funciona correctamente si la mujer decide ponerlo en marcha, y que observar una violación para luego contar la historia constituye una forma de luchar contra la violación, entonces la película le dice al espectador que ya nada queda por hacer. El deseo masculino de observar escenas de violación se transforma en un acto feminista en un mundo postfeminista en el que ya no es necesario luchar por reformas legales o por la igualdad para las mujeres como antaño hacía el activismo feminista. Para Projansky, los aspectos feministas de la película dan paso muy pronto a tópicos postfeministas: "... la violación —en el nombre del feminismo— produce postfeminismo. Simultáneamente, las definiciones postfeministas del feminismo en el texto limitan la comprensión cultural de la violación".

Los aspectos contextuales que rodean la presentación de un film (estrellas en el reparto, publicidad, críticas y análisis en revistas y periódicos) también influyen en la construcción de ciertas formas de interpretarlo - particularmente en las que a la postre resultan sus interpretaciones dominantes. Jacinda Read (2000) realizó un trabajo de investigación no sobre la propia película *Acusados*, sino so-

bre las principales críticas que se realizaron cuando se estrenó. De esa manera considera que se puede explorar la forma en la que el film produjo versiones populares de feminismo. En ese período el feminismo entro en lucha con los aspectos centrales de la Nueva Derecha americana y el resultado fueron formas negociadas de feminismo (lo que Projansky denomina discursos postfeministas). Los significados que construyeron las críticas de la película son ilustrativos de ese proceso de negociación.

A pesar de ser considerado desde su estreno un film feminista y que la retórica utilizada en las críticas fuera tomada prestada del feminismo, Read sostiene que el debate sobre la violación que engendró la película no se ajusta a los términos en los que lo planteó el feminismo (sólo seis de las veinticinco reseñas que analizó se refieren a él directamente). A pesar de que articulan ciertos aspectos del discurso feminista sobre la violación en escasas ocasiones los identifican como tales. Los más comunes son el ataque a los mitos sobre la violación y la definición de la violación como un acto que tiene más que ver con el poder o la violencia que con el sexo. En todas se menciona que la película contradice los mitos de que las víctimas buscan ser

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

violadas o que cuando una mujer dice no en realidad quiere decir si. En todas las críticas es el lenguaje del feminismo el que se pone claramente en evidencia, pero como un lenguaje escindido de la posición política que lo originó. Las críticas proponen una interpretación del film que asume como creencias de sentido común los logros del feminismo. Si entendemos el postfeminismo como una forma despolitizada y popular de feminismo, resulta claro que las críticas de la película proponen una lectura postfeminista de la película.

La ausencia de debate político en torno a la película también se debe al tono documental que asume. Todas las críticas resaltan su realismo, acentuado por las similitudes con el caso de New Bedford, las estadísticas que se muestran al final y por la difusión en la prensa de que la actriz Kelly McGillis (Katheryn Murphy) había sido violada seis años antes y veía su participación en la película como su venganza personal contra los violadores. Esto permite mostrar el mensaje del film como una reflexión proveniente directamente de la conciencia popular sin ningún tipo de mediación. En lugar de presentarlo como una construcción política se lo muestra como autoevidente o

La violación pública

de sentido común. Esta mezcla entre realidad y ficción es en gran parte producto de la maquinaria publicitaria en torno al film. Para Read, el énfasis en el realismo del film, su transparencia y su capacidad para reflejar directamente la realidad social, cumplen la función de cerrar la necesidad de cuestionar la representación de esa realidad o la perspectiva política que en ella se articula.

En la práctica esto sirve para apoyar la lectura que la publicidad del film puso en circulación (que poco tiene que ver con el feminismo). En ella la violación es considerada no sólo como un crimen contra la mujer sino como parte de una amenaza mayor al orden político y social. Este proceso de significación se pone en evidencia en las notas de producción y en la carátula con la que se comercializó la película. La tapa del video muestra la cara de las protagonistas en un granulado blanco y negro (símbolo de realismo). Los textos de la contratapa demuestran que para los productores las verdaderas cuestiones que plantea la película no tienen que ver con el feminismo ni con la violación: “¿Cuáles son los límites de la justicia? ¿Cuáles los de la responsabilidad social? *Acusados* asume una poderosa y provocadora mirada sobre la naturaleza

humana y la conciencia moral individual, y sobre un proceso judicial que trata a la víctima como a un criminal.” En la misma línea, las notas de producción preguntaban: “¿Cuál es la responsabilidad de alguien que es testigo de la comisión de un crimen violento? Sarah Tobias es agredida y nadie la ayuda. Cuando grita por justicia, nadie la escucha. Excepto una abogada. Juntas, Sarah y la asistente del Fiscal de Distrito Katheryn Murphy llevan a juicio a aquellas personas que son tan peligrosas como los hombres que cometieron el crimen - los testigos que dejaron que ocurriera.”

Para Read resulta harto evidente que este no es el lenguaje del feminismo. Estamos ante una clara muestra del lenguaje de moralidad pública que surgió en Gran Bretaña y en los EEUU durante los gobiernos de Thatcher y Reagan en los ochenta, y que formó parte de la agenda política más amplia de la Nueva Derecha. Parte de esta agenda consistió en canalizar el resentimiento popular contra las autoridades burocráticas principalmente contra las instituciones liberales, como el sistema de justicia, que fue señalado como el lugar en el que los derechos de los criminales están por encima de los derechos de las víctimas. Esta crítica formó parte de un

ataque a mayor escala contra el liberalismo y la permisividad de los años sesenta y setenta, ataque que funcionó invocando el miedo a la crisis moral, generada por el crimen y la delincuencia, para reafirmar la necesidad de la moralidad y responsabilidad individual. Todo ello expresado en el lenguaje de la moralidad popular, que no es otro que el lenguaje del sentido común tradicional. De esa manera las fuerzas conservadoras penetraron masivamente apelando a nociones religiosas del bien y del mal, a concepciones sobre el carácter inmutable de la naturaleza humana y a ideas básicas de justicia retributiva. Son estas las cuestiones que promueve la campaña publicitaria de *Acusados*.

Para Read, al hacerse eco de la lectura que propuso la publicidad del film, las críticas frecuentemente reconstruyeron la representación de la violación en la película no como una cuestión feminista (o incluso de género), sino como un problema de moralidad popular, de despolitizado sentido común. Muchas críticas pasaron por alto la violación para hablar en general de la responsabilidad individual de víctimas y testigos de "crímenes violentos" (tal como hacía la nota de producción, en la que también se citaba al guionista diciendo

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

que "las cuestiones morales que plantea este film podrían haberse planteado a través de un crimen violento diferente, como un suicidio o un robo."). Por ello en las críticas analizadas se percibe una transformación de las políticas feministas sobre la violación en políticas de moralidad y responsabilidad individual de derechas.

Que las reseñas construyen un contexto de lectura comprensible en términos de populismo de derecha más que de feminismo también se hace evidente en la manera en la que intentan minimizar tanto las relaciones de clase como las diferencias de clase entre Sarah y Katheryn, enfatizando la ideología reaganiana de individualismo y anti-elitismo sobre la política colectiva del feminismo. Muy pocas críticas se refieren a esas diferencias de clase entre las dos mujeres, y quienes aluden a la relación que mantienen evitan referirse a ella en términos de solidaridad. Para Read, Katheryn y Sarah (y la relación entre ellas) representa el diálogo entre la comprensión popular de los sesenta y los ochenta, entre las concepciones populares de los movimientos colectivos como el feminismo y la política individualista de la era Reagan. Sarah representa claramente a los sesenta: es independiente, una hippie sexualmente liberada que fuma mari-

La violación pública

huana, practica la astrología y vive en una caravana. Kathryn, por el contrario, tiene poder, una carrera profesional y viste como una yuppie. Parte de la lucha en los ochenta giró en torno a lo que debía constituir la memoria

pública de la política popular de los años anteriores. Por eso no resulta extraño que la forma en la que la película representaba a las protagonistas, sus relaciones y sus diferencias, estuviera ausente en las críticas.

3.5. La "escoria blanca" como categoría racial

Ya he mencionado cómo la película eliminó todas las tensiones étnicas que rodearon al caso de New Bedford y las reemplazó por las diferencias de clase social. Para algunos críticos, que todos los personajes fueran interpretados por personas blancas y anglosajonas, cumplía la función de forzar a la audiencia angloamericana a reconocer su complicidad en la crítica a la violencia como espectáculo que planteaba el film. La crítica feminista pasó por alto el hecho de que todos los personajes fueran blancos, en una muestra evidente del avance del discurso postfeminista. Para Cuklaz (1996), es un punto a su favor que película no apelara a violadores pertenecientes a minorías étnicas, reforzando de esa manera la tradicional ideología racista sobre la violación. Pero pudo haber optado por alguna variante, por ejemplo describir al grupo de violadores

como racialmente mixto y hacer que sea un hombre negro quién se arrepintiera y testificara al final. De esta manera podría haberle dado un espacio en el film a un tema tan complejo y que sin lugar a dudas merece ser tenido en cuenta cuando se plantea el problema de la violación. Pero la autora cierra su análisis decretando que, con independencia de esas posibilidades, lo cierto era que la narración había eliminado completamente de la agenda las cuestiones étnicas y raciales.

¿Pero debemos aceptar sin más esta lectura del texto? En el capítulo anterior vimos como Clover analizaba la manera en la que la construcción de los hombres blancos del campo en el cine de horror permitía desarrollar historias que repetían historias del pasado. Historias que por su componente racista no se podían repetir en el presente en los mismos términos en los

que ocurrieron. Los lugareños ocupaban el lugar de los indios y el relato justificaba su exterminio a manos de los blancos, utilizando en ciertos casos como *La violencia del sexo* la causa de la mujer como coartada. ¿No podría realizarse una interpretación similar de *Acusados*? De todos los autores que he consultado sólo Tanya Horeck (2004) explora esta línea de análisis.

Las diferencias entre los distintos personajes de la película se establecen por su pertenencia a distintas clases sociales. Sarah Tobias es una camarera carente de educación, vulgar, consumidora de drogas y alcohol, que vive en una caravana en un parking de los suburbios. Katheryn Murphy es de clase media-alta, profesional, y mira con disgusto el estilo de vida de Sarah. Ésta, aunque en la película no se utilice en ningún momento la etiqueta, está caracterizada como lo que algunos denominan “escoria blanca”. Este término no funciona sólo como insulto clasista sino que, como muchos teóricos han defendido recientemente, es usado como un epíteto racial que sirve para excluir a ciertos blancos como si fueran una casta aparte. Si aceptamos esta caracterización, las diferencias entre Sara y Katheryn estarían también polarizadas a través de una línea racial. Para

Horeck, considerando de esta manera el papel que juegan las diferencias de clase, se podría comenzar a percibir la trama racial oculta del film y a partir de ella lanzar una hipótesis que permitiera explicar por qué en el salto desde el caso real a la versión cinematográfica se perdió el aspecto étnico de la historia.

En su colaboración para el libro colectivo *White Trash* (New York/London, Routledge, 1997), Annalee Newitz sostiene que la “escoria blanca”, al ocupar la posición de “el otro malo” ofrece una perspectiva desde la cual los “blancos buenos” pueden verse a sí mismos como un grupo racial y de clase cohesionado. Los blancos utilizan imágenes y actos de victimización para imaginarse como civilizados y justos. Este proceso suele implicar “la mirada redentora”, un gesto de preocupación que otorga la apariencia de una redención racial blanca. Esa “mirada redentora” está presente —según Newitz— en una gran cantidad de películas que, vistas superficialmente, no parecen plantear explícitamente ninguna cuestión de identidad racial.

Para Horeck *Acusados* es una de esas películas. En su trama no se percibe a simple vista ninguna cuestión racial. Al contar una historia universal de victimización y redención,

La violación pública

reescribe el caso real sobre la “clase trabajadora portuguesa” como una historia sobre la clase trabajadora de mala reputación. Pero aunque ostensiblemente muestra una historia sobre la diferencias de clases, es plausible afirmar que contiene una historia encubierta sobre diferencias raciales. Los agresores son descritos como estereotipos masculinos de clase baja: bebedores, violentos, ruidosos. El universitario Bob está conectado con ellos por su masculinidad violenta. La película sólo resalta a uno de los hombres presentes en el bar aquella noche (además de Ken): Cliff “Escorpión” Albrecht. Él es quién lidera la pandilla que alienta e incita a la violación. Acosa agresivamente a Sarah en un centro comercial y hace gala

de un machismo exacerbado. En el retrato que nos propone el film las diferencias sociales presentes en Cliff funcionan también como diferencias raciales. Su piel morena y su pelo negro contrastan claramente con el rubio y de facciones angelicales Ken. Para Horeck, estas diferencias de clase cargadas de contenido racial, sirven para señalar a los otros espectadores de clase baja de la violación como pertenecientes a un tipo más salvaje y más primitivo que al que pertenecen los otros personajes blancos de la película. De esta manera, a través de la escena en la que una mujer blanca es violada podemos percibir un intento hiperbólico para reafirmar la superioridad de la cultura cívica y legal blanca.

3.6. La violación como espectáculo

Volvamos a la escena final de la violación, que ocupa una posición estelar en el film. Muchas de las cuestiones planteadas durante el caso de New Bedford retornaron cuando se proyectó *Acusados*. ¿Qué significa para una audiencia presenciar una violación en grupo en un film? Según cuenta Susan Faludi en su libro *Backlash: The Undeclared War Against Women* (Lon-

don, Chatto, 1992: 170), durante la proyección había jóvenes que jaleaban y alentaban durante la escena de la violación, lo que aumentaba la dramática coincidencia entre haber sido espectador en el *Big Dan's* en el caso real y estar mirando en ese momento *Acusados* en el cine. Los debates sobre la representación de la violación en la película fueron una repetición de los de-

bates sobre la corrección moral de televisar el juicio del caso de New Bedford. ¿Qué ocurre cuando la violación se vuelve un entretenimiento público sensacional? ¿Qué es lo que entra en juego en la observación comunitaria en una re-presentación de una violación?

El debate sobre la escena de la violación en grupo forma parte de la mitología en torno a la película. Para algunos es un clásico, que se inserta en una tradición cinematográfica de sexo, violencia y brutalidad. Pero para otros es un clásico precisamente porque se aparta del típico retrato de sexo y violencia de Hollywood. En lugar de describir una violación, como se hace en muchas otras, es una película sobre la violación, en la que se confronta la violencia sexual. En cualquiera de las dos lecturas *Acusados* se considera un punto de inflexión en la historia de las representaciones hollywoodenses de sexo y violencia. No es de extrañar que quienes defienden el carácter feminista de la película sean los más preocupados por interpretar el carácter estelar que la publicidad previa le otorgó a la escena de violación (y que la narración certifica). Todas las críticas favorables resaltan que en la película se destruye el potencial placer visual que se pueda derivar de la

descripción de la violación en la pantalla. Para algunos la cámara nos obliga a ver lo que Sarah ve, de esa manera nos da una imagen turbadora que constituye la más potente acusación contra el acto de observar actos de violencia sexual. De esta manera defienden al film de la acusación de sensacionalismo. ¿Pero se puede descartar la idea de “placer” asociada a su visionado en cualquier circunstancia y para cualquier tipo de espectador? ¿Qué relación existe entre la proliferación de representaciones fílmicas de actos de violencia sexual y la comisión de actos de violencia sexual en la vida real? Esta fue una cuestión que las feministas de la segunda ola pusieron sobre el tapete cuando comenzaron sus campañas para prohibir la pornografía.

Catharine MacKinnon es la figura que viene a la memoria cuando se piensa en el movimiento feminista antipornografía. En su libro *Only Words* (London, HarperCollins, 1994) defendió que la pornografía es un acto que daña a la mujer. Apoyándose en la teoría de las funciones del lenguaje y de los actos de habla (propuesta por Austin y desarrollada por Searle) sostuvo que la pornografía cumple una función performativa: no representa o refleja la desigualdad sexual sino que la

La violación pública

constituye. “En términos de lo que los hombres están sexualmente haciendo, una audiencia mirando una violación en grupo real en una película no se diferencia de una audiencia mirando una violación en grupo que es una representación de la violación en grupo de una película, o de una audiencia mirando cualquier violación en grupo real.” (1994: 20). Este tipo de afirmaciones le granjearon las críticas más poderosas. Con ella, y tomando como ejemplo la violación grupal, no se podría dar cuenta de las reconocidas diferencias sociales y jurídicas que existen entre una audiencia que mira una película, los testigos de un crimen y los propios violadores.

Para Horeck (2004) esta crítica es acertada a cierto nivel. Pero aceptar las diferencias que establece el argumento no implica renunciar a establecer relaciones entre los distintos niveles. No hace falta defender una tesis radical como la que establece una relación causal entre la representación de la violencia sexual y la comisión de actos de violencia sexual en la realidad (como algunas feministas defendían con el eslogan “la pornografía es la teoría, la violación es la práctica”). Basta con reconocer que las representaciones no causan los eventos,

sino que forman parte de ellos. La idea o la representación del asesinato, por ejemplo, forma parte del acto de asesinar, no es su causa ni su equivalente, pero no se pueden escindir una del otro. De la misma manera, se puede pensar hasta qué punto las representaciones de la violación no forman parte de la violación. Esto nos obligaría reconocer que, aunque no exista una relación causal simple entre ver una representación de una violación y cometer una violación, es posible que existan relaciones que deberíamos explorar. En algunos casos, como la televisación de un juicio por violación o una película que exhiba gráficamente una violación como *Acusados*, podríamos estar frente a lo que Seltzer denomina “violencia espectacular”. Esto es, actos de violencia que resultan inseparables de su reproducción como espectáculo público. Las diferencias entre mirar la realidad y mirar la ficción se erosionan, y la pregunta por la corrección moral de disfrutar observando actos de violencia sexual vuelve a surgir. Sobre todo ante textos que, como he mostrado en este capítulo con el debate en torno a *Acusados*, pueden ser interpretados de manera muy distinta por diferentes auditorios.

Para abordar la relación entre la película y su audiencia (entre

representación y realidad) resulta relevante analizar la forma en la que se construye la escena de la violación (más que su contenido). En este sentido *Acusados* puede ser clasificado como “cine de trauma”, empleando la categoría propuesta por Janet Walker en un artículo en la revista *Screen* del año 2001. Una de las características de este tipo de películas que tratan sobre hechos traumáticos ocurridos en el pasado es que tienden a mostrar esos eventos traumáticos a través de flashbacks. En nuestro caso, reflejar la violación en un flashback sirve para demostrar como el trauma retorna y se impone al sujeto que lo sufrió. Pero según Walker, también cumple la función de hacer asumir a la audiencia del film una posición autoconsciente, llamando la atención sobre su rol como espectadores.

En *Acusados* la controvertida escena de la violación se presenta como el contenido de la memoria visual personal de Ken sobre lo ocurrido. Pero a medida que se desarrolla, la escena va perdiendo conexión con su punto de vista porque comienza a mostrar aspectos de lo ocurrido que el personaje no pudo ver desde la posición que ocupaba en el bar durante la violación. Como señala Maureen Turim en su libro *Flashbacks in Film* (New York/London: Routledge, 1989),

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

los flashbacks poseen una doble función: ofrecen imágenes de la memoria individual (del archivo personal del pasado) al mismo tiempo que dan imágenes de la historia (de un pasado compartido y recordado). En la película encontramos fusionados ambos niveles del recuerdo del pasado, pues en ella se presenta la dimensión histórica más amplia del suceso como si se tratara del recuerdo de la experiencia individual de un solo personaje. En este sentido, el film sigue la tradición cinematográfica del uso del flashback para lograr el objetivo que se ha propuesto. No pretende narrar la historia de una violación (ni del caso de New Bedford en el que se inspira), sino que pretende retratar la realidad histórica de la violación mediante el relato de una historia universal. Por eso utiliza la figura de Ken para introducir la escena de violación. Es el único espectador “bueno” que acepta testificar y contar lo que ha visto. Para Horeck la película funciona como la memoria fílmica de los sucesos de New Bedford y en ese sentido es una preservación poderosa de un hecho histórico - que también preserva la crisis del testimonio que marcaron tanto el evento original como su juicio posterior.

Turim también señala que el flashback es una de las maneras

La violación pública

en las que una narración puede organizar la exposición de los eventos para mantener despierto el interés del espectador sobre cierta cuestión. Se utiliza como un “código hermenéutico” o “código de enigma” que permite dilatar el momento en el que se otorgan las respuestas a las preguntas que plantea el film. En *Acusados* no cabe duda de que ha ocurrido una violación desde su inicio, pero no obstante la película nos ofrece versiones contradictorias sobre lo que realmente ha pasado. En primer lugar vemos salir a Sarah con las ropas rasgadas pidiendo auxilio y escuchamos a Ken decir: “hubo una violación... no lo sé, tres o cuatro tíos”. Después tomamos conocimiento de las lesiones corporales de Sarah en el hospital y la oímos contar que fue violada en grupo. Los violadores y sus defensores dan otra versión de los hechos, niegan que haya habido violación y afirman que el sexo fue consentido. La negación está presente en las presiones de Bob sobre Ken (“¿Me viste violarla, Ken? ¿No lo hiciste, no?”), y en la manera en la que se refiere a lo ocurrido Cliff “Escorpión” Albrecht (“¿Violación? ¡Está de coña! ¡Esa mujer estuvo haciendo el show de su vida - disfrutó cada minuto!). Este intento de hacer pasar la violación como un espectáculo voluntario

se hace eco del comentario de uno de los acusados en el caso de New Bedford que fue muy comentado en su momento (“Al principio pensé que era sólo un show gratuito”). La escena de la violación en *Acusados* es lo que Turim llama un “flashback final de narración”, pues en ella se da al espectador la solución al enigma creado por el film. En este caso el descubrimiento visual de lo ocurrido en el bar busca resolver el conflicto creado por las múltiples historias que se pusieron en circulación durante la película.

La escena también es un exponente de lo que Turim denomina “flashback del testimonio en juicio”. Este tipo de flashback cumple la función de eliminar los aspectos subjetivos de todo testimonio, ofreciendo la fantasía de que los testigos en un juicio pueden otorgar al juez un acceso directo a la realidad pasada. En los casos reales, la prueba judicial de la autoría en casos de violación descansa en muchas ocasiones en el testimonio (de la víctima o de personas que accidentalmente presenciaron el hecho). Pero como señala Giuliana Mazzoni en su libro *¿Se puede creer a un testigo?* (Madrid, Trotta, 2010) “aun admitiendo que el testigo no miente, ¿podemos dar por descontado que su declaración se corresponde punto

por punto con lo que realmente ha sucedido? La respuesta a esta pregunta es no. ¿Por qué?... La principal causa de semejante discordancia radica en el modo de funcionar de nuestra memoria.” La fiabilidad del testimonio guarda relación con la exactitud de la memoria del testigo. Un testimonio es fiable si lo relatado y lo acontecido se corresponden, pero ello supone la correspondencia previa entre lo representado en la memoria y lo sucedido en la realidad (entre el contenido del suceso y el contenido de la memoria).

En la práctica, teniendo presente las investigaciones psicológicas recientes sobre el funcionamiento de la memoria, no podemos exigir a ningún testimonio que contenga una descripción exacta de *todo* aquello que estaba presente en la escena ni tampoco podemos asumir que *todo* lo que un testigo declara en relación con un hecho se corresponde exactamente con la realidad. Por ejemplo, cuando una persona es apuntada con un arma de fuego tiene recuerdos muy precisos sobre el arma, pero solo mantiene recuerdos imprecisos del resto de la escena (incluyendo de la persona que le apuntaba). Es lo que se denomina “efecto arma” en los estudios especializados y sus consecuencias en relación con

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

la valoración del testimonio de una persona que haya estado en esa situación son importantes. En lo relativo al arma de fuego resulta completamente fiable, mientras que como testigo global de lo ocurrido su fiabilidad es escasa. De la misma manera se ha detectado que cuando el hecho recordado es traumático (o cuando el agresor es un desconocido) hay mecanismos psicológicos que pueden alterar dramáticamente el contenido de los recuerdos.

Los testimonios erróneos de algunas víctimas y testigos han llevado a la cárcel a muchos inocentes, en muchos casos con cargos por violación. Loftus y Ketcham en su libro *Juicio a la memoria* (Barcelona, Alba, 2010) afirman que en muchos casos judiciales se aceptan ciertos testimonios como pruebas concluyentes porque se supone (erróneamente) que la mente humana graba y almacena acontecimientos con la precisión de una máquina. Hacer memoria de un suceso es una actividad interpretativa. El recuerdo es algo que el sujeto debe reconstruir a partir de la información fragmentada que le ha quedado del suceso vivido y rellenando los huecos de manera inconsciente. Cada vez que se recuerda se debe reconstruir el recuerdo y en cada reconstrucción puede

La violación pública

haber factores que influyan en el proceso, como el conocimiento de hechos posteriores, los comentarios de otras personas, haber leído o visto reportajes sobre lo sucedido. Esto no significa que no debemos creer en los testimonios de las víctimas o en los reconocimientos testimoniales, sino que se deben tener en cuenta las particularidades de la memoria humana y de su funcionamiento antes de determinar el valor probatorio que cabe darle a esos testimonios.

Turim dice que los “flashbacks de testimonios en juicio” (como la escena de violación en *Acusados*) “representan el cumplimiento imaginario del sueño de los abogados y del temor de los tribunales de justicia, que es contar con explicaciones verbales transformadas en imágenes tan vívidas que borren los aspectos verbales y subjetivos del testimonio. Si las películas se han apropiado gustosamente de este tipo de espectáculos jurídicos ficticios es debido a dos razones: la carga mítica del testigo ocular (el único que vio la verdad que el film de ficción puede representar) y el tabú de tomar fotografías o filmar dentro de las salas de juicio (que solo recientemente se ha abolido), un tabú que los films de ficción pueden transgredir.” La utilización del flashback durante el testimonio

de Ken para introducir la representación de la violación cumple esta función de representar la explicación verbal como imágenes. Eso le permite al relato ofrecer su testimonio como la verdad de lo ocurrido. Pero al hacerlo refuerza la concepción errónea sobre la naturaleza de la memoria humana que la concibe como una grabadora de video y que se encuentra en la base de la valoración errónea de muchos testimonios en casos reales. En la película no se plantea el otro aspecto señalado por Turim al analizar este tipo de flashbacks, esto es las discusiones que se dieron en el caso de New Bedford sobre la corrección de que la televisión emitiera imágenes desde el interior de la sala de juicios. Para Horeck, esta ausencia es sumamente reveladora porque, al ignorar la cuestión de lo que ocurre cuando un juicio por violación es transformado por los medios de comunicación en un “deporte de hombres”, *Acusados* se ve condenada a repetir la violencia que se propuso cuestionar.

Para terminar este capítulo propondré una comparación entre la escena de violación que estamos analizando y la representación de la violación mediante flashbacks en algunas películas producidas con posterioridad. Da la casualidad que las tres

más representativas fueron dirigidas por mujeres: *El príncipe de las mareas* (*The Prince of Tides*, Barbra Streisand, 1991), *Días extraños* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1995) y *Los chicos no lloran* (*Boys Don't Cry*, Kimberley Peirce, 1999). La primera y la última pueden ser consideradas “películas de trauma” - según la caracterización de Janet Walker a la que hice alusión anteriormente. La segunda, en cambio, plantea de manera acuciante y polémica los límites borrosos entre la comisión de actos de violencia sexual y su observación como espectáculo.

El príncipe de las mareas narra la historia de Tom Wingo (Nick Nolte), un hombre en crisis con su esposa, con su familia. Cuando su hermana intenta suicidarse comienza a ver a su terapeuta (Barbra Streisand), quien lo considera el poseedor de recuerdos comunes de la infancia a la que su hermana es incapaz de acceder. Durante esos encuentros comienza a tener una relación sentimental con ella, y a enseñar fútbol americano a su hijo violinista. Finalmente es capaz de narrar el hecho traumático que marco su vida y la de su hermana: cuando eran niños unos hombres llegaron a su casa cuando su padre no estaba y lo obligaron a mirar como violaban a su hermana y a

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

su madre, y luego lo violaron a él. La madre logró matarlos, enterró sus cuerpos y selló un pacto de silencio que nunca habían quebrantado —ni entre ellos. La experiencia le permite regresar junto a su familia.

Para Projansky (2001), el flashback que le permite recordar el trauma y responder las preguntas que sobre su comportamiento había planteado el relato, en el que se representa gráficamente cómo Tom simultáneamente experimenta la violación y pasivamente observa las de su hermana y su madre, amenaza profundamente la masculinidad del personaje. Si en algunos ejemplos del capítulo anterior vimos cómo la violación podía masculinizar a las mujeres, en este caso muestra su poder para feminizar a los hombres. Pero en un contexto postfeminista, como en el que se estrenó la película, esta feminización no implica su castración, desautorización, ni su desplazamiento del papel central de héroe de la narración. Por el contrario, la violación coloca al hombre precisamente en el centro del relato, manteniendo el control tanto sobre la masculinidad como sobre la feminidad. El flashback de las violaciones en *El príncipe de las mareas* enfatiza la incapacidad de Tom para detener el horror y lo representa como un espec-

La violación pública

tador femenino pasivo e ineficaz —tanto en sentido literal como metafórico. La violación lleva la crisis postfeminista de masculinidad a sus extremos, pero sólo para mostrar que aún esa experiencia excesivamente feminizante sólo sirve en última instancia para fortalecer la estabilidad de la identidad masculina.

El problema que la vivencia traumática genera en el Tom adulto es que se muestra impotente con su esposa (tal como se narra al inicio de la película), y que constantemente define sus problemas en términos de su propia incapacidad para desempeñar un rol masculino (especialmente por el éxito profesional de su esposa). Pero para cuando el film concluye, se sugiere que de hecho Tom nunca estuvo castrado sino que sólo se encontraba temporalmente impedido para compatibilizar los aspectos femeninos y masculinos en el interior de su propia subjetividad. Cuando su terapeuta le pide que enseñe a jugar al fútbol a su hijo Bernard (sólo sabe tocar el violín), Tom se encuentra con el desafío de entrenar a un joven que necesita ser masculinizado. Al enseñarle a Bernard masculinidad, Tom confirma su propia masculinidad. Y, al mismo tiempo, al desarrollar empatía con la posición de Bernard, Tom logra acceder a su lado femenino. Al

final de la película (y merced a la terapia), Tom logra arreglar cuentas con su pasado traumático marcado por la violación. Es entonces cuando es capaz de regresar al lado de su esposa y sus hijas, reinsertándose en el seno de una familia que incluye a una mujer profesional y exitosa que no está dispuesta a renunciar a su carrera. Según Projansky, Tom es un hombre postfeminista ideal porque logra enfrentarse a su experiencia con la violación y reingresar con naturalidad y comodidad en una familia postfeminista como un hombre masculino/femenino. La violación hace posible su postfeminismo.

Los chicos no lloran está basada en un hecho real que ocurrió en Falls City (Nebraska) en 1993: la violación en grupo y el posterior asesinato de una joven que había adoptado identidad masculina llamada Teena Brandon. La película tuvo una recepción muy favorable por parte de la crítica por la forma en la que presentaba la violencia sexual. La protagonista (Hilary Swank) a ganó el Oscar a la mejor actriz por su interpretación en la película. Pero a pesar de las similitudes que se pueden encontrar a nivel de forma y de contenido con *Acusados*, en el flahsback que describe la violación *Los chicos no lloran* adopta una perspectiva mucho más per-

sonal y subjetiva. Pero antes de entrar en tema conviene hacer un breve resumen del film.

Durante la presentación de los títulos vemos a un joven conduciendo un vehículo a gran velocidad, pasando a otro en la carretera y mirando las luces de la policía se que se alejan por el espejo retrovisor. Luego se intercala la secuencia en la que vemos que el joven en realidad es una mujer. Se muestra la primera vez que Teena se viste como un hombre con ayuda de su primo Loony y decide entrar en una discoteca con su nueva identidad: allí conoce a una chica, la corteja y al despedirla la besa apasionadamente. Fin de la secuencia de títulos. Se escuchan gritos y también la lluvia que cae. Un cartel nos ubica en el tiempo y el espacio: "Lincoln, Nebraska 1993". Vemos el exterior de la casa de Lonny. Llega Teena corriendo perseguida por los hermanos de la chica a la que corteja. La quieren golpear. Apepuedran la casa mientras le gritan insultos y amenazas. Lonny es gay, y la aceptaría si se reconociera lesbiana, pero le pide que se vaya de su casa si piensa seguir haciendo lo que hace. Teena bebe en la barra de un bar y empieza a intimar con Candance —una chica joven y fornida. Cuando va al baño llega un hombre muy gordo y empieza a mo-

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

lestarla. Cuando Teena regresa comienza una pelea en la que se lleva la peor parte. Cuando llega la policía sale de allí corriendo con Candance y sus dos amigos: John y Tom. Se presenta como Brandon Teena y lo llevan en su coche a la ciudad cercana de Falls City.

Allí se instala en casa de Candance y comienza a frecuentar las aficiones de los jóvenes del pueblo: esquiar en paracoches de camionetas, beber en bares con karaoke, drogarse. Forman una pandilla de amigos. Así conoce a Lana y se enamora de ella. Comienza una relación ante la mirada molesta de John y Tom (que son dos ex presidiarios, desequilibrados y violentos, que frecuentan a la madre de Lana). El más celoso es John, que había tenido una relación con Lana previa. Una de las noches presiona a Brandon para que persiga el coche de unas chicas pijas que les picaron en un semáforo. Es la escena inicial, por la carretera a toda velocidad hasta que logran superar al otro coche y la policía empieza a perseguirlos. Cuando los detienen (a pocos metros de un barranco) para multarlos Brandon enseña un carnet falso, pero Lana lo defiende diciendo que vive en su casa. John le echa la culpa del incidente y lo deja a pié, está verdaderamente desequilibrado.

La violación pública

Brandon continúa cortejando a Lana y finalmente se acuesta con ella una noche en un prado. Hacen planes de futuro, aunque la chica todavía no sabe cuál es el sexo de Brandon comienza a sospecharlo. Pero entonces es detenido por la multa de velocidad y se descubre su verdadera identidad de género. Lana sigue dispuesta a seguir con la relación. Pero John y Mike (amparados por la madre de la chica) desnudan a Brandon por la fuerza para verificar su sexo. No hay dudas de que es una mujer, aunque Lana sigue defendiéndolo.

Al otro día vemos a Lana y a su madre en la comisaría de policía, donde acaban de llevar a Brandon. Comienza su interrogatorio. Los policías le piden detalles morbosos: "cuando te quitaron los pantalones te metieron un dedo o algo". Mientras responde llegan las imágenes de lo ocurrido la noche anterior cuando se fue de la casa de Lana. John y Mike la subieron por la fuerza a un coche y la llevaron a una fábrica abandonada. La violaron por la vagina y por el ano, en un momento sólo se ven las luces de los faros y mientras se escuchan los bufidos de sus agresores y sus quejidos. El interrogatorio continúa, en el mismo tono humillante y agresivo. Lo obligan a referirse explícitamente a las partes del cuerpo

que fueron objeto de la agresión y se le ahoga la voz en la garganta al hacerlo. Continúa el flashback. John y Mike lo llevaron a su casa, tratándolo como a un colega, tal como hacían antes de conocer su verdadero sexo. Le obligaron a ducharse, pero ella escapó por la ventana del baño. Pidió ayuda a Lana y a su madre que llamaron a la ambulancia. Se le practicaron los primeros exámenes. Termina el flashback al mismo tiempo que culmina también el interrogatorio policial, que está siendo grabado con un magnetófono.

Brandon va a la casa de Candance con sus pertenencias. Se ducha y quema las fotos en las que posaba con sus antiguos amigos. La madre de Lana va a advertir a John y a Tom de la existencia de la denuncia para que estén preparados. Lana va a ver a Brandon a lo de Candance y con conocimiento pleno de su identidad sexual decide acostarse con él y escapar juntos a Lincoln esa misma noche. Pero cuando va a su casa a recoger sus cosas se presentan John y Tom (muy ebrios y armados) buscando a Brandon. La madre les dice donde está escondido y Lana va con ellos pero no logra detenerlos. Sorprenden a Brandon en casa de Candance y John le dispara en la cabeza. Tom asesina a Candance de un tiro

y hubiera hecho lo mismo con Lana si no se lo hubiera impedido John. Tom apuñala con saña a Brandon y John le vuelve a disparar. Huyen. Lana se duerme abrazada al cadáver de Brandon. Su madre llega por la mañana y se la lleva. Una luz blanca cierra la escena. Se muestran imágenes de carretera, luces y ciudades, es Lana que se marcha del pueblo en coche mientras la voz en off de Brandon lee la carta de amor que le había escrito para dejársela antes de partir. Termina la película con inscripciones sobre fondo negro y un narrador que nos lee lo que ocurrió con los protagonistas de la historia: John y Mike fueron condenados por asesinato, Lana se fue a Memphis pero a los pocos años tuvo una hija y regresó a Falls City a criarla. La última inscripción es un epitafio: "Brandon Teena (Teena Brandon) (1972-1993)".

La principal diferencia entre *Acusados* y *Los chicos no lloran* es que esta última opta por describir la violación desde el punto de vista de la víctima. No aspira a contar una historia universal sino que se presenta como una conmemoración para la víctima (tal como se explicita en la inscripción final). El luto por la víctima contrasta con las frías estadísticas sobre la frecuencia de la violación con la que ter-

minaba *Acusados*. Se introduce el flashback durante el brutal interrogatorio del sheriff de Falls City - que está basado en el interrogatorio al que fue sometido Brandon en la realidad y que quedó registrado en cintas de audio. La diferencia más grande es que en la película Brandon puede contar su historia, es a través de sus recuerdos durante el interrogatorio como tomamos conocimiento de lo ocurrido la noche anterior. Las imágenes visuales de la violación nos son presentadas como el contenido verdadero de su memoria y para el espectador es la única realidad relevante. Es el deseo cumplido de las feministas que criticaron *Acusados* por negarle credibilidad a la víctima. En este caso también se produce en sede oficial enfatizando el valor de la narración como testimonio. La presentación de la violación a través de flashback también funciona como un eco del trauma de la violación. El espectador se mueve de imágenes del rostro de Brandon durante el interrogatorio a imágenes de la violación, enlazadas por el sonido de sus gritos, los bufidos y festejos de los agresores.

Los chicos no lloran muestran el interrogatorio de la policía como una segunda violación de Brandon. Es obligado a hablar en público de sus órganos sexua-

La violación pública

les, lo que en su caso resulta más traumático aún. Por ello apenas puede pronunciar la palabra "vagina" cuando el sheriff le pregunta qué es lo primero que le penetraron cuando comenzó la violación. El interrogatorio, al igual que la violación, sirve para reforzar la diferencia sexual a través de la violabilidad. Obliga a Brandon a mencionar las partes femeninas de su cuerpo y a revelarse él mismo como mujer. Para Horeck, el film deja claro que Tom y John violan a Brandon porque su propia masculinidad se ve amenazada por su transgresión de género. Es sólo posicionándolo como un objeto que puede ser violado cómo los hombres pueden reafirmar las diferencias sexuales dominantes. En la cruel lógica de Tom y John, las categorías de hombre y mujer se definen por su función durante el coito. Por ello la violación les permite reposicionar a todos de acuerdo a sus géneros "naturales". Lo más interesante, no obstante, es ver como la confusión y la incertidumbre respecto a esas líneas de diferencia se mantienen aún después de la violación. Cuando llevan a Brandon de nuevo al coche le llaman "colega" como hacían antes de saber que era una mujer. De esa manera lo urgen a que asuma lo que ha ocurrido como un hombre (el título original del film era

"Tómalo como un hombre"). Tanto en *Acusados* como en *Los chicos no lloran* la violación en grupo sirve para reafirmar los valores masculinos. En la primera los hombres se picaban unos a otros para cometer la violación y acusaron a uno de "marica" por no querer hacerlo, poniendo en duda su masculinidad y sugiriendo al mismo tiempo que sólo a través de su participación en la violación podría probar su hombría. En la segunda, Tom viola a Brandon, John mira, agita su cerveza, alienta a su amigo y cuando ambos han violado a Brandon se abrazan triunfantes. Abrazos, aliento entusiasta y aplausos entre los hombres acompañan el ritual homoerótico de la violación grupal en ambos films.

Días extraños es una mezcla de ciencia ficción tecnológica y cine negro, pero aunque no se basa en ningún hecho real invoca la polémica generada por las imágenes tomadas por un video aficionada de la paliza que la policía de Los Ángeles propinó a Rodney King en el año 1991. King era un motorista negro que fue salvajemente golpeado por un grupo de oficiales blancos del cuerpo de policía. El evento fue filmado con su cámara de video personal por George Holliday, un hombre blanco que vivía en un apartamento cercano. A pe-

sar de que la filmación fue aportada como evidencia en el juicio, los oficiales de policía fueron absueltos. El veredicto generó una ola de disturbios sin precedentes en la zona de Los Ángeles.

La película se hace eco del incidente como parte de su preocupación por los miedos generados por la llegada del nuevo milenio y por las fantasías generadas por el desarrollo de tecnologías de realidad virtual (con los cambios que puede generar en la manera de entender la posición del espectador frente a ellas). La historia transcurre durante los dos últimos días del siglo XX en la ciudad de Los Ángeles. Lenny Nero (Ralph Finnie) es un ex policía que ahora se dedica a traficar con grabaciones y equipos de SQUID: un dispositivo de realidad virtual que graba las experiencias directamente de la corteza cerebral y que permite que cualquier pueda vivir en carne propia las experiencias de otros. En el mercado negro se utiliza principalmente para traficar con grabaciones de contenido sexual. Todo cambia cuando Nero recibe una cinta en la que han grabado desde el punto de vista del violador (y de la víctima) la violación y muerte de su amiga Irish. La investigación lo lleva a descubrir una trama de chantaje y tráfico que involucra a políticos y policías.

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

El SQUID permite grabar las experiencias directamente desde la corteza cerebral. Cuando Lenny Nero describe las virtudes de las grabaciones que ofrece en el mercado negro dice: "Esto no es cómo la TV mejorada, es la vida misma. Esto es una parte de la vida de alguien. Pura y sin cortes, directamente desde la corteza cerebral. Tú estás ahí. Tú estás haciéndolo, viéndolo, oyéndolo... sintiéndolo." Las analogías con lo que el cine ofrece a su audiencia es innegable: una forma de representación tan real que es como si estuviera allí viviéndolo. El trabajo de Lenny es vender las experiencias grabadas a clientes que quieran sentir, probar y vivir la realidad de las experiencias de otros individuos. Para Horeck, al establecer este paralelismo entre el SQUID y el cine, la película pone en cuestión la idea de que mirar es una actividad pasiva. Bigelow sostuvo que "una de las cosas sobre las que trata el film es el acto de mirar, las consecuencias de mirar, las consecuencias políticas de experimentar la vida de alguien de forma vicaria." Es precisamente el clip que describe la realidad virtual de la violación de Iris el hecho central que lleva hasta sus límites la exploración que hace la película de la relación entre ser espectador y ser participante, entre la au-

La violación pública

diencia y el film. La tecnología de realidad virtual con la que especula torna difusa la línea que separa al espectador de un acto de violencia del participante. Hace colapsar la distinción que le permitía a *Acusados* ofrecer un punto de observación moralmente seguro al espectador.

Días extraños fue recibida con polémica. Durante su proyección en festivales cinematográficos antes de su estreno comercial, algunos espectadores se retiraron disgustados después del flashback que describe la violación de Iris. Muchos críticos consideraron repugnante que se introdujera la escena desde el punto de vista del violador y asesino. Para Horeck estas críticas no hacen justicia al planteo de la película. Que algunos espectadores se retiraran disgustados puede considerar una prueba de que la película logra forzar con éxito a los espectadores a reconocer su culpabilidad en la violencia proyectada en la pantalla. El malestar que genera puede explicar su estrepitoso fracaso comercial. También se ha cuestionado que empleara la violencia sexual cómo espectáculo sensacionalista. Algunas críticas fueron más allá, al considerar imperdonable que fuera una mujer la que se prestara desde la dirección a utilizar de esta manera comercial la descripción gráfica de la violación. Hay que recono-

cer que la escena es profundamente turbadora, pero porque su objetivo es horrorizar al espectador. Es la manera con la que se propone cuestionar el papel del espectador cinematográfico ante la violencia sexual. Bigelow se ha defendido diciendo que "la intención era romper la cuarta pared. No sólo estás teniendo esta intensa experiencia voyeurística, sino que estás participando en ella al mismo tiempo. Estás entrando en otra dimensión."

La película presenta las dos posiciones en el debate sobre la representación de la violencia en el cine en la primera secuencia. Después del plano detalle de un ojo humano, un claro homenaje a *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), se narra un robo y la huída posterior desde el punto de vista del delincuente. Todo termina súbitamente cuando cae de un edificio y muere. La pantalla queda en negro. El plano siguiente nos presenta al anti héroe Lenny Nero, que ha estado observando la secuencia a través del SQUID, increpando furioso a quien la ha traído el clip. Recién allí nos percatamos de que lo que observamos era en realidad una pieza filmada con fines de entretenimiento. Lenny le recuerda a su proveedor que no comercia con ese tipo de clips por razones éticas. Y su proveedor le contesta:

“Oh yeah, ¿cuándo empezó eso? ¡Vamos! Es lo que la gente quiere ver y tú lo sabes... Siempre estás diciendo “Traeme la vida real. Traeme la vida de la calle””. Para Horeck, este intercambio simboliza la discusión entre el espectador enojado (que fija los límites de aquello que está dispuesto a ver) y el productor cinematográfico (que afirma que sólo está ofreciendo aquello que la audiencia quiere ver). De esta manera *Días extraños* reproduce los términos del debate sobre la violencia en la pantalla como una parte fundamental de su exploración auto reflexiva sobre la tecnología de realidad virtual. La escena entre Lenny y su proveedor también se hace eco de las discusiones generadas por el voyeurismo que explotan los llamados “reality shows” televisivos. Este popular género televisivo está generando una demanda de material cada vez más excesivo y extremo. Esto está generando una profunda preocupación sobre cuáles son los límites a los que se puede llegar, que Amélie Nothomb ha plasmado con dureza en su novela *Ácido sulfúrico* (2005) en la que especula sobre la posibilidad de un “reality show” que consista en encerrar a sus participantes en un campo de concentración.

El “snuff” clip de la violación fue cuestionado por muchos crí-

ticos porque obligar al espectador a ver las cosas desde el punto de vista del violador y asesino resulta especialmente desagradable. Pero, tal como señala correctamente Horeck, es importante señalar que la escena no se presenta exclusivamente desde el punto de vista del agresor. Eso hubiera ocurrido si se la hubiera presentado como se presentó la primera secuencia del film. En este caso, en cambio, la escena intercala planos en los que podemos ver la reacción horripilada de Lenny ante lo que está viendo y sintiendo durante la reproducción del clip. Bigelow ha resaltado este aspecto: “Tu lo ves a través de los ojos, las actitudes y las reacciones emocionales del personaje principal Lenny Nero (quien porta el dispositivo). Es quien incorpora emocionalmente la pieza por ti, a diferencia de lo que ocurría en la secuencia inicial dónde no había este tipo de interlocutor.” La reacción de Lenny, en consecuencia, es una parte central de la escena (de la misma forma en la que la reacción de Ken lo era en *Acusados*). Pero a diferencia de lo que ocurría allí, aquí el personaje masculino no sólo mira la escena de la violación, sino que la vive en primera persona a través del SQUID. Tal como está construido el clip (en el que además se percibe al mismo tiempo el terror de la víctima

La violación pública

y la euforia del violador), Lenny no puede adoptar la posición de Ken en *Acusados*: porque no existe la posibilidad de hacer la distinción entre mirar en silencio la violación y participar en ella.

Después de ver el clip la actitud de Lenny ante el SQUID cambia. La violación es el momento en el que el personaje (y con él la audiencia) se ve forzado a enfrentar la violenta realidad de los clips con los que comercia. Lo vemos vomitando cuando termina de ver la grabación. Para Horeck, lo que hace que la escena sea tan provocadora es que explicita aquello que en otros films en los que se representa la violación sólo se deja sugerido: la participación del espectador en la escena. La escena de la violación y asesinato es el momento en el que el espectáculo deja de ser sólo un espectáculo. Lenny ha sido cómplice de la escena de violencia que estuvo mirando. Accedió a la cinta pensando que encontraría en ella algo de excitación, asumiendo que le proveería de un entretenimiento pasajero. Es Mace, la heroína negra del film, la que verbaliza la conexión que existe entre el clip de la violación y las otras escenas que distribuía habitualmente Lenny. Lo hace cuando especula que quizás quienes produjeron y enviaron la cinta pensaron que

habían creado algo que Lenny disfrutaría viendo. No caben dudas de que la película plantea importantes interrogantes sobre la forma en la que la estructura de la mirada y la representación están implicadas en la violencia. Como tampoco de que ha llevado la exploración de la conexión entre el espectador y la representación de los actos de violencia un paso más allá de lo que lo había hecho *Acusados*. Esto podría explicar porque está última gozó de tanto éxito y de tan buena recepción por parte de la crítica, mientras que *Días extraños* fue un fracaso comercial que casi termina por hundir la carrera profesional de su directora.

Como señala Horeck, lo importante con este tipo de reflexiones es ampliar el debate sobre la representación de la violencia sexual más allá de la cuestión de si generan placer u horror en el espectador. Es interesante explorar el papel cultural que cumplen las narraciones de violación en la vida pública —desde la antigüedad hasta nuestros días. La descripción gráfica de la violación en las narraciones audiovisuales nos debe llamar la atención también sobre la ambivalencia del acto de mirar, y nos debe hacer cuestionar nuestra complicidad y participación en las escenas de violencia que consumimos a diario.

Fichas técnicas y artísticas

Acusados. USA/Canada, 1988.

T.O.: *The Accused*. **Dirección:** Jonathan Kaplan. **Guión:** Tom Topor. **Fotografía:** Ralf D. Bode. **Montaje:** Nicholas Brown y Gerald Greenberg. **Intérpretes:** Kelly McGillis (*Katheryn Murphy*), Jodie Foster (*Sarah Tobias*), Bernie Coulson (*Ken Joyce*), Leo Rossie (*Cliff 'Scorpion' Albrecht*). **Música:** Brad Fiedel. **Producción:** Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing y Jack Rose. **Duración:** 111 minutos.

Ángel de venganza. USA, 1981.

T.O.: *Ms. 45*. **Dirección:** Abel Ferrara. **Guión:** Nicholas St. John. **Fotografía:** James Lemo. **Montaje:** Christopher Andrews. **Intérpretes:** Zoë Lund (*Thana*), Albert Sinkys (*Albert*), Darlene Stuto (*Laurie*), Helen McGara (*Carol*), Nike Zachmanoglou (*Pamela*). **Música:** Joe Delia. **Producción:** Richard Howorth. **Duración:** 80 minutos.

Belinda. USA, 1948. **T.O.:** *Johnny Belinda*. **Dirección:** Jean Negulesco. **Guión:** Irmgard Von Cube y Allen Vincent. **Fotografía:** Ted D. McCord. **Montaje:** David Weisbart. **Intérpretes:** Jane Wyman (*Belinda*

McDonald), Lew Ayres (*Dr. Robert Richardson*), Charles Bickford (*Black McDonald*), Agnes Moorehead (*Aggie McDonald*), Stephen McNally (*Locky McCormick*), Jan Sterling (*Stella McGuire*). **Música:** Max Steiner. **Producción:** Jerry Wald. **Duración:** 102 minutos.

Días extraños. USA, 1995. **T.O.:**

Strange Days. **Dirección:** Kathryn Bigelow. **Guión:** James Cameron y Jay Cocks. **Fotografía:** Matthew F. Leonetti. **Montaje:** Howard E. Smith. **Intérpretes:** Ralph Fiennes (*Lenny Nero*), Angela Bassett (*Lornette "Mace" Mason*), Juliete Lewis (*Faith Justin*), Tom Sizemore (*Max Peltier*), Michael Wincott (*Philo Gant*), Brigitte Bako (*Iris*). **Música:** Graeme Revell. **Producción:** James Cameron. **Duración:** 145 minutos.

El manantial de la doncella.

Suecia, 1960. **T.O.:** *Jungfrukällan*. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ulla Isaksson. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Montaje:** Oscar Rosander. **Intérpretes:** Max Von Sydow (*Töre*), Birgitta Valberg (*Märeta*), Gunnel Lindblom (*Ingrid*),

Birgitta Petterson (*Karin*), Axel Düberg (*Pastor delgado*), Tor Isedal (*Pastor mudo*), Ove Porath (*Pastor niño*). **Música:** Erik Nordgren. **Producción:** Ingmar Bergman y Allan Ekelund. **Duración:** 89 minutos.

El nacimiento de una nación. USA, 1915. **T.O.:** *The Birth of a Nation*. **Dirección:** D. W. Griffith. **Guión:** D. W. Griffith, Thomas Dixon y Frank Woods. **Fotografía:** G. W. Bitzer. **Montaje:** D. W. Griffith, Joseph Henabery, James Smith, Rose Smith y Raoul Walsh. **Intérpretes:** Henry B. Walthall (*Ben Cameron*), Mae Marsh (*Flora Cameron*), Miriam Cooper (*Margaret Cameron*), Josephine Crowell (*Mrs. Cameron*), Lillian Gish (*Elsie Stoneman*). **Música:** Joseph Carl Breil y D. W. Griffith. **Producción:** D. W. Griffith y H. E. Aitken. **Duración:** 190 minutos.

El príncipe de las mareas. USA, 1991. **T.O.:** *The Prince of Tides*. **Dirección:** Barbra Streisand. **Guión:** Pat Conroy y Becky Johnston. **Fotografía:** Stephen Glodblatt. **Montaje:** Don Zimmerman. **Intérpretes:** Nick Nolte (*Tom Wingo*), Barbra Streisand (*Susan Lowenstein*), Blythe Danner (*Sally Wingo*), George Carlin (*Eddie Detreville*), Jason Gould (*Bernard Woodruff*). **Música:** James Newton Howard. **Produc-**

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

ción: Cis Corman. **Duración:** 132 minutos.

Encubridora. USA, 1952. **T.O.:** *Rancho Notorious*. **Dirección:** Fritz Lang. **Guión:** Daniel Taradash. **Fotografía:** Hal Mohr. **Intérpretes:** Marlene Dietrich (*Altar Keane*), Arthur Kennedy (*Vern Haskell*), Mel Ferrer (*Frenchy Fairmont*), Gloria Henry (*Beth*). **Música:** Ken Darby y Emil Newman. **Producción:** Howard Welsh. **Duración:** 89 minutos.

Irreversible. Francia, 2002. **T.O.:** *Irréversible*. **Dirección:** Gaspar Noé. **Guión:** Gaspar Noé. **Fotografía:** Benoît Debie y Gaspar Noé. **Montaje:** Gaspar Noé. **Intérpretes:** Monica Bellucci (*Alex*), Vincent Cassel (*Marcus*), Albert Dupontel (*Pierre*), Jo Prestia (*Le Tenia*), Stéphane Drouot (*Stéphane*). **Música:** Thomas Bangalter. **Producción:** Vincent Cassel. **Duración:** 97 minutos.

Kika. España, 1993. **Dirección:** Pedro Almodóvar. **Guión:** Pedro Almodóvar. **Fotografía:** Alfredo F. Mayo. **Montaje:** José Salcedo. **Intérpretes:** Verónica Forqué (*Kika*), Peter Coyote (*Nicholas*), Victoria Abril (*Andrea Caracortada*), Álex Casanova (*Ramón*), Rossy de Palma (*Juana*). **Música:** Juan Carlos Cuello. **Producción:** Agustín Almodóvar. **Duración:** 114 minutos.

Fichas técnicas y artísticas

Kill Bill: Volumen 1. USA, 2003.

T.O.: *Kill Bill: Vol. 1.* **Dirección:** Quentin Tarantino. **Guión:** Quentin Tarantino. **Fotografía:** Robert Richardson. **Montaje:** Sally Menke. **Intérpretes:** Uma Thurman (*The Bride*), Lucy Liu (*O-Ren Ishii*), Vivica A. Fox (*Vernita Green*), Daryl Hannah (*Elle Driver*), Julie Dreyfus (*Sofie Fatale*), Sonny Chiba (*Hattori Hanzo*), Michael Bowen (*Buck*). **Música:** RZA. **Producción:** Lawrence Bender. **Duración:** 111 minutos.

Kill Bill: Volumen 2. USA, 2004.

T.O.: *Kill Bill: Vol. 2.* **Dirección:** Quentin Tarantino. **Guión:** Quentin Tarantino. **Fotografía:** Robert Richardson. **Montaje:** Sally Menke. **Intérpretes:** Uma Thurman (*Beatrix Kiddo*), David Caradine (*Bill*), Michael Madsen (*Bud*), Daryl Hannah (*Elle Driver*), Michael Parks (*Esteban Vihai*), Chia Hui Liu (*Pai Mei*). **Música:** Robert Rodríguez. **Producción:** Lawrence Bender. **Duración:** 136 minutos.

La culpa ajena. USA, 1919. **T.O.:**

Broken Blossoms/The Yellow Man and the Girl. **Dirección:** D. W. Griffith. **Guión:** D. W. Griffith. **Fotografía:** G. W. Bitzer. **Montaje:** James Smith. **Intérpretes:** Lilian Gish (*Lucy Burrows*), Richard Barthelmess (*Cheng Huan, The Yellow*

Man), Donald Crisp (*Battling Burrows*), Arthur Howard (*Burrow's Manager*), Edward Peil (*Evil Eye*), George Beranger (*The Spying One*). **Producción:** D. W. Griffith. **Duración:** 90 minutos.

La última casa a la izquierda.

USA, 1972. **T.O.:** *Last House on the Left.* **Dirección:** Wes Craven. **Guión:** Wes Craven. **Fotografía:** Victor Hurwitz. **Montaje:** Wes Craven. **Intérpretes:** Sandra Peabody (*Mari Collinwood*), Lucy Grantham (*Phyllis Stone*), David Hess (*Krug Stillo*), Fred J. Lincoln (*Fred 'Weasel' Podowski*), Jeramie Rain (*Sadie*), Marc Sheffler (*Junior Stillo*), Richard Towers (*Dr. John Collingwood*), Cynthia Carr (*Estelle Collingwood*). **Música:** David Hess. **Producción:** Sean S. Cunningham. **Duración:** 91 minutos.

La violencia del sexo. USA, 1978.

T.O.: *I Spit in Your Grave/Day of the Woman.* **Dirección:** Meier Zarchi. **Guión:** Meier Zarchi. **Fotografía:** Yuri Haviv. **Montaje:** Meier Zarchi. **Intérpretes:** Camille Keaton (*Jennifer Hills*), Eron Tabor (*Johnny*), Richard Pace (*Matthew*), Anthony Nichols (*Stanley*), Gunter Kleemann (*Andy*). **Música:** "Sola perduta abbandonata" de la ópera *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini. **Producción:** Meier Zarchi y

Joseph Zbeda. **Duración:** 101 minutos.

Lo que el viento se llevó. USA, 1939. **T.O.:** *Gone With the Wind*. **Dirección:** Victor Fleming. **Guión:** Sidney Howard. **Fotografía:** Ernest Haller. **Intérpretes:** Vivien Leigh (*Scarlett*), Howard Hickman (*John Wilkes*), Leslie Howard (*Ashley*), Clark Gable (*Rhett Butler*). **Música:** Max Steiner. **Producción:** David O. Selznick. **Duración:** 238 minutos.

Los chicos no lloran. USA, 1999. **T.O.:** *Boys Don't Cry*. **Dirección:** Kimberley Peirce. **Guión:** Kimberley Peirce y Andy Bienen. **Fotografía:** Jim Denault. **Montaje:** Tracy Granger y Lee Percy. **Intérpretes:** Hilary Swank (*Brandon Teena*), Chloë Sevigny (*Lana Tisdell*), Peter Sarsgaard (*John Lotter*), Brendan Sexton III (*Tom Nissen*). **Música:** Nathan Larson. **Producción:** Jill Footlick. **Duración:** 118 minutos.

Perros de paja. USA, 1971. **T.O.:** *Straw Dogs*. **Dirección:** Sam Peckinpah. **Guión:** David Zelag Goodman y Sam Peckinpah. **Fotografía:** John Coquillon. **Montaje:** Paul Davies, Tony Lawson y Roger Spottiswoode. **Intérpretes:** Dustin Hoffman (*David Sumner*), Susan George (*Amy Sumner*), Peter Vaughan (*Tom Hedden*),

Pablo Raúl Bonorino Ramírez

Del Henney (*Charlie*). **Música:** Jerry Fielding. **Producción:** Daniel Melnick. **Duración:** 118 minutos.

Salsa rosa. España, 1992. **Dirección:** Manuel Gómez Pereira. **Guión:** Yolanda García Serrano, Manuel Gómez Pereira, Juan Luis Iborra y Joaquín Oristrel. **Fotografía:** Fernando Arribas. **Montaje:** Guillermo Represa. **Intérpretes:** Verónica Forqué (*Ana*), Maribel Verdú (*Koro*), Juanjo Puigcorbó (*Tomás*), José Coronado (*Rosario*). **Música:** El Combo Belga. **Producción:** César Benítez y Carlos Orenego. **Duración:** 86 minutos.

Terciopelo azul. USA, 1986. **T.O.:** *Blue Velvet*. **Dirección:** David Lynch. **Guión:** David Lynch. **Fotografía:** Frederik Elmes. **Montaje:** Duwayne Dunham. **Intérpretes:** Kyle MacLachlan (*Jeffrey Beaumont*), Isabella Rossellini (*Dorothy Vallens*), Dennis Hopper (*Frank Booth*), Laura Dern (*Sandy Williams*). **Música:** Angelo Badalamenti. **Producción:** Fred Caruso. **Duración:** 120 minutos.

Ultraje. USA, 1950. **T.O.:** *Outrage*. **Dirección:** Ida Lupino. **Guión:** Ida Lupino, Collier Young y Marvin Wald. **Fotografía:** Louis Clyde Stovmen y Archie Stout. **Montaje:** Harvey Manger. **Intérpretes:** Mala Powers (*Ann Walton*), Tod Andrews (*Doc Ferguson*), Robert Clarke

Fichas técnicas y artísticas

(*Jim Owens*), Raymond Bond
(*Me Walton*), Lillian Hamilton
(*Mrs. Walton*). **Música:** Paul

Sawtell. **Producción:** Collier
Young y Malvin Wald. **Dura-
ción:** 75 minutos.

Selección bibliográfica

- Aguilar Carrasco, Pilar. 1998. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- Bourke, Joanna. 2009. *Los violadores. Historia del estupro de 1860 a nuestros días*. Barcelona: Crítica.
- Brownmiller, Susan. 1993. *Against Our Will. Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Books.
- Buchwald, Emilie, Pamela R. Fletcher, y Martha Roth, (eds.) 2005. *Transforming a Rape Culture*. Minneapolis: Milkweed Editions.
- Cahill, Ann J. 2001. *Rethinking Rape*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Cuklanz, Lisa M. 1996. *Rape on Trial. How the Mass Media Construct Legal Reform and Social Change*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- De la Concha, Ángeles, (ed.) 2010. *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, cine y videojuegos*. Madrid: Síntesis.
- Higgins, Lynn A. y Brenda R. Silver (eds.) 1991. *Rape and Representation*. New York: Columbia University Press.
- Horeck, Tanya. 2004. *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film*. London-New York: Routledge.
- Lameiras Fernández, María e Iglesias Canle, Inés (eds.). 2010. *Violencia de género: la violencia sexual a debate*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Projansky, Sarah. 2001. *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*. New York-London: New York University Press.
- Read, Jacinda. 2000. *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester-New York: Manchester University Press.
- Russell, Diana H. 1990. *Rape in Marriage*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Russell, Dominique (ed.). 2010. *Rape in Art Cinema*. New York: Continuum.
- Smith, Merril D., (ed.). 2004. *Encyclopedia of Rape*. Westport-London: Green Wood.
- Tanner, Laura E. 1994. *Intimate Violence. Reading Rape and Torture in Twentieth-Century Fiction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

