



Facultad de Comunicaciones

**REPRODUCCIÓN DE ROLES Y ESTEREOTIPOS FEMENINOS Y
MATERNALES EN EL CINE DE TERROR LATINOAMERICANO DE LOS
ÚLTIMOS 20 AÑOS**

POR: JAVI BURNETT SOTO Y CAROLINA ANDREA MERINO OLAVE

**Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para
optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales.**

PROFESOR GUÍA

Álvaro Mateo Jordan Matesic

Abril 2022

SANTIAGO DE CHILE

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
OBJETIVOS.....	12
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	12
MARCO TEÓRICO.....	14
1. Roles de género y estereotipos de género.....	14
1.1 Roles de género.....	14
1.2 Estereotipos de género.....	23
2. Roles y estereotipos de la mujer en el cine.....	34
3. Mujer y maternidad en el cine de terror.....	44
3.1 Mujer y cine de terror.....	44
3.2 Maternidad y cine de terror.....	52
3.2.1. La definición de lo abyecto.....	52
3.2.2 Embarazo y Aborto.....	54
3.2.3 Madres en el cine de terror.....	57
MATRIZ DE ANÁLISIS.....	64
DESARROLLO.....	70
La Llorona.....	71
As Boas Maneiras.....	82
Madre.....	91
La Casa del Fin de los Tiempos.....	100
Los que Vuelven.....	107
CONCLUSIONES FINALES.....	117
REFERENCIAS.....	123

AGRADECIMIENTOS

Queremos dar las gracias iniciales a nuestro increíble tutor y asesor Álvaro Jordan Matesic, sin el cual, no hubiera sido posible esto. Gracias por su tiempo, dedicación, consejos, ánimos y claro, paciencia, logramos salir adelante y presentar este proyecto.

También gracias a nuestro amigo Daniel Quintana quien siempre estuvo dispuesto a ayudarnos y orientarnos en la tesina a través de su propia experiencia.

Dedicatoria Carolina Merino

Gracias a mi familia por entregarme los recursos para poder estudiar cine.

Dedicatoria Javi Burnett

Dedico en primer lugar esto a mi mamá, Viviana Soto, quien guió mis pasos hacia el arte y la expresión y me regaló mi primera pluma para escribir mis sueños. A mi abuela María Ines y Tio Bruno, quienes siempre han estado para mí, con su protección y amor incondicional. A mi tía Irene, quien me incentivó a siempre mantener la cabeza en alto, cuando mis piernas temblaran, y que la actitud sería complementaría del valor. A mi hermano Gus, quien con su luz me dio vida y enmarcaba cada vez que podía una sonrisa en mi rostro cuando energía ya no tenía. A la familia Torres Maldonado, mi segunda familia. Tía Vero, Tio Luis, Felipe y Francisca, gracias por acompañarme en todo momento y durante tantos años. A mis más cercanos amigos, Matias Durán, Felipe Allende, Pazi Urrutia e Ivette, quienes me apoyaron y mostraron el verdadero ejemplo de valentía, fortaleza y perseverancia. A la productora Pejeperro, en especial a Valeria Fuentes y Esteban Sandoval, quienes me entregaron inolvidables experiencias de las cuales pude reflexionar, aprender y crecer.

INTRODUCCIÓN

Esta tesina abordará el tema de la reproducción de roles y estereotipos femeninos y maternales en el cine de terror latinoamericano de los últimos 20 años, por medio del análisis de las representaciones maternas –y las historias donde se insertan– presentadas por cinco películas. Dicho análisis será realizado en conexión con la literatura existente tanto sobre roles y estereotipos de género respecto de la mujer y la maternidad, como sobre su reproducción en el cine en general y de terror, y sobre los arquetipos maternos presentes en el género del terror.

La sociedad que forma parte del territorio latinoamericano posee una fuerte base católica por sobre la cual se ha construido y reforzado nuestra comunidad bajo una ley social patriarcal. A partir de esto, se ha creado la concepción de que existe una clara división entre hombre y mujeres, donde los hombres se posicionan en la cima de la jerarquía social, por sobre su contraparte femenina. Dicho posicionamiento se puede observar de manera empírica dentro del contexto de trabajo, en donde los prejuicios que existen hacia las mujeres pueden provocar repercusiones negativas en el avance de la escalera laboral. El prejuicio contra las mujeres como líderes y líderes potenciales interferiría con la capacidad de las mujeres para ganar autoridad y ejercer influencia, lo cual produce una discriminación al momento de decidir personal dentro de las organizaciones y estructuras políticas. (*Carli y Eagly, 2001*)

Jennifer Boldry, Wenry Wood y Deborah A. Kashy describen un estudio empírico realizado en un contexto militar. En el estudio, tanto cadetes hombres como mujeres consideraban que los hombres tenían más habilidad de líder, mientras que consideraban que las mujeres tenían más carácter. Lo cual, tal como dice el artículo, refuerza los estereotipos

de género existentes. Además que estas preconcepciones de género provocan que el género masculino mantenga su puesto en la cima jerárquica. (*Carli y Eagly, 2001*)

La existencia de los estereotipos de género, en regiones como las pertenecientes a Latinoamérica, puede también verse amplificada por discursos conservadores asociados a la tradición Católica. En este sentido, Stavrova y Siegers (2014) analizan la influencia de la religión sobre la personalidad del individuo y su comportamiento dentro del marco prosocial, y teorizan que una parte de la población más conservadora de nuestra comunidad latina se puede sentir conforme con la organización social actual con respecto al género. Esta conformidad, a su vez, podría verse reflejada en los medios de comunicación, especialmente a través de la ficción, como son las novelas, obras de teatro y películas. Tal como dice Wickerman (2014) las mujeres parecen estar en un lugar mucho mejor en la sociedad que en el que estábamos en el siglo XIX, pero a pesar de esto la misoginia sistémica persiste e incluso ha empeorado. Esto se refleja en los medios, que parecen ser más igualitarios hasta que el material es examinado de cerca, dejando ver con mayor claridad el sexismo contenido en libros, programas de televisión y películas más populares.

Existen varias películas latinas cuyos personajes se desarrollan dentro de un entorno con normas patriarcales y conservadoras, no siendo ése un tema relevante dentro del trasfondo de la película, sino que simplemente es parte del mundo natural del personaje. No se cuestiona ni se critica dicho trasfondo, sino que aparece simplemente como un contexto, lo cual podríamos considerar como correcto, debido a que es ésa la realidad de muchas personas. Más allá de esto, la normalización de esta estructura patriarcal y conservadora dentro de la producción audiovisual es la que provoca que las películas feministas logren destacar y generar debate, ya que simbólicamente podrían considerarse como un pez blanco que destaca dentro de un mar lleno de peces negros.

- “Es el storytelling- organización del relato- desde el punto de vista androcéntrico el que en las últimas décadas se ha puesto en cuestión y ha llevado a una revisión de los relatos históricos que han dejado fuera cualquier participación relevante de alguna otredad, sea esta mujer, indígena, perteneciente a una diversidad sexual, u otra que no cumpla con la posición de hombre blanco y privilegiado”. (*Estévez, 2020*)

En el prefacio del libro de Estévez, se complementa la cita anterior con lo siguiente:

- “La radical comprensión de la sociedad y de la tierra como un sistema vivo; la visión de la especie humana en permanente relación colaborativa consigo misma y con el mundo; mente y cuerpo como una sola existencia; la dignidad y el respeto profundos, son a su juicio, las revoluciones telúricas en marcha [...] En este contexto, las artes en general- y en el cine particular-, siguen siendo poderosas ventanas o espejos expresivos del alma individual y colectiva, donde lo más incierto se manifiesta de modo preclaro y sensible en la poesía de las imágenes. En el cine feminista, o en el cine hecho por mujeres, o aquel cine que- más allá de sus autoras/es- da cuenta de una observación matrística de la realidad (que privilegia el aspecto Ying, diría Capra), es, por tanto, una cinematografía más coherente y orgánica con estos tiempos” (*Ferrari, 2020*).

Dentro del cine, hay géneros cinematográficos en donde los atributos estereotípicos con respecto a la identidad de género se reflejan de manera más directa que en otros. A través de una búsqueda de las películas más sexistas en distintas revistas dirigidas a mujeres (como *Marie Claire* o *Bustle*) o sitios webs sobre cine (como *Rotten Tomatoes*, *TheCinemaholic* o *IMDB*), los géneros cinematográficos que más se repiten son comedias, comedias románticas, películas de acción, películas de superhéroes y las películas de terror. Sin embargo, en la filmografía de terror la línea que divide la reproducción de estereotipos de género asociados a culturas patriarcales y la ruptura de dicho estereotipos desde una perspectiva feminista puede resultar más difusa.

En las películas slasher, por ejemplo, existe el personaje de la Final Girl. La Final Girl corresponde a la última sobreviviente de una masacre. Este personaje suele ser dulce e inocente, además de estar en sincronía con los estándares de belleza del momento (Harrington, 2014). Al ser la única sobreviviente, la película de alguna manera la recompensa por poseer estas características conservadoras y sumisas que, cabe destacar, se asemejan a cómo en la Biblia se describe a la mujer ejemplar. En el libro *The Bible Pattern of a Good Woman* se describe a la mujer como una niña o mujer modesta, pura, tímida e inocente a la quien se le puede atribuir el término de "virtuosa". Por ende, si su conducta es atrevida, indecorosa e impúdica, se dice que ha perdido su "virtud", se ha alejado de la decencia y se ha convertido en una marginada a la pureza de su sexo y a la dignidad social de la mujer. (Balfour, 1867)

Desde este punto de vista, se podría decir que las películas Slasher son sexistas, pero también está el hecho de que la protagonista, la Final Girl, suele ser inteligente e independiente, sobreviviendo gracias a sus propias capacidades y decisiones. A partir de esto último, estas películas podrían considerarse como una ruptura de los estereotipos que bajo una perspectiva tradicionalista se le atribuyen al género femenino. Una discusión similar puede generarse en torno a otro personaje femenino típico del cine de terror: la madre.

Así como en las películas slasher están la figura de la “virgen [y de] personajes femeninos que participan en comportamientos sexuales” (Harrington, 2014, p. 67), donde la primera es recompensada (sobrevive) y las segundas son castigadas (mueren), en las películas de terror con personajes maternos existen los conceptos de “Buena Madre” y “Mala Madre”, repitiendo la misma operación de recompensa para la primera y castigo para la segunda. En el tratamiento de estos personajes también se dejan entrever tanto discursos feministas como machistas, donde los personajes que poseen características estereotípicas sobre la feminidad

y la maternidad, aún hay un intento de distanciarse de dichas características, como lo es la independencia de su contraparte masculina en cuanto al enfrentamiento con el monstruo de la historia. Sin embargo, hay un elemento narrativo que se repite a través de la filmografía de terror y que además refleja estereotipos que nacen de discursos patriarcales que hablan sobre el papel que la mujer debe cumplir en nuestra sociedad, dicho elemento corresponde a la importancia que se le da a las madres, en comparación con los padres, con respecto a la crianza de su descendencia. La madre heroína y la madre villana son dos tipos de personajes que son recurrentes en el terror. La primera suele ser la protagonista de quien depende la seguridad del niño (*El Orfanato* [2007]), mientras que la otra corresponde a una fuerza antagónica a la cual se le culpa por el mal actuar de su descendencia (*Carrie* [1976], *Psycho* [1960]). Los padres nunca suelen tener este tipo de relevancia en el cine de este género, y si es que la tienen, siempre es en segundo plano con respecto de la madre. De alguna manera esto refleja que, para la mayoría de las películas de terror, la seguridad y el actuar del hijo dependen de la madre.

Evidentemente, en los últimos 20 años ha habido un claro replanteamiento sobre el concepto de género. A través de estas nuevas proposiciones se han producido distintas representaciones de personajes femeninos en los diversos medios de ficción, incluyendo la filmografía de terror más reciente. La *Final Girl* es un personaje que ha estado presente por varios años dentro del género de terror y resulta ser un ejemplo claro para observar los cambios por los que han transitado los personajes femeninos en el cine de terror.

Estos cambios se traslucen en los comportamientos de lucha de las mujeres, al igual que la inteligencia y el diálogo durante el proceso de pensamiento crítico. Durante las escenas de lucha, las películas originales mostraban a las mujeres indefensas, mientras que las nuevas muestran mujeres fuertes que pueden cuidarse a sí mismas. Además, en las películas

originales, las mujeres no parecían contraatacar, mientras que en años posteriores las mujeres se defienden si se ven obligadas a hacerlo. En cuanto a la inteligencia, las películas solían mostrar a las mujeres como ignorantes o poco inteligentes, mientras que actualmente se muestran como solucionadoras inteligentes de problemas. Esto demuestra que las mujeres comienzan a ser representadas como inteligentes y capaces de pensar por sí mismas al igual que los hombres. Con respecto al diálogo durante el pensamiento crítico, anteriormente las películas parecían no tener un diálogo real o un diálogo interno. Pero los remakes permitieron a los personajes femeninos tener un diálogo más potente. *(Brewer, 2009)*

Sin embargo, a pesar de los pequeños cambios, los estereotipos en personajes femeninos continúan siendo muy evidentes. La representación de la mujer parece estar en un período de transición. Aunque están comenzando a representarse de manera más realista, todavía no existe un equilibrio equitativo de características positivas y negativas. La mayoría de las mujeres se muestran con una luz negativa a lo largo de la película hasta que se ven obligadas a volverse masculinas y salvar el día. Una representación más realista y equilibrada mostraría a una mujer que es igualmente masculina y femenina en sus comportamientos y acciones a lo largo de la película, no solo al final cuando necesita sobrevivir. *(Brewer, 2009)*

A raíz de todo aquello antes señalado se busca, a través de esta investigación, responder a la pregunta de ¿Cómo los personajes maternos y las historias donde se insertan reproducen los diversos estereotipos y roles de género, respecto de la mujer y la maternidad, en el cine de terror latinoamericano en los últimos 20 años?

Nuestra hipótesis es que, a pesar, y de que sin duda, se ha hecho un reconocimiento y replanteamiento de los roles y estereotipos de la mujer y la maternidad en estos últimos años, en nuestra cultura latina y en distintos medios de comunicación, estos aún seguirán reproduciéndose, ya sea por los discursos conservadores de nuestra comunidad o por nuestra

base católica, y además afectarán en la construcción de personajes maternos de las películas de terror que próximamente estudiaremos.

Es cierto que, tendemos a tener una preconcepción social latinoamericana de que existe una norma de comportamiento, la cual, se diferencia entre hombre y mujeres, tal como lo dice el artículo web *Normas sociales y culturales en los comportamientos sexuales de hombres y mujeres* de la Universidad de Chile:

- “ A lo largo de su niñez los niños y niñas reciben diferentes mensajes acerca de los comportamientos que se esperan de ellos y ellas (mensajes de los padres, de la sociedad, los y las compañeras de colegio, el sistema educativo, la iglesia, los medios de comunicación) se les dice por ejemplo que algunos comportamientos son aceptables en los varones y no en las niñas, y viceversa.” (Escuela de Salud Pública Universidad de Chile, s.f.)

Esta cita, nos dará un pie de inicio para pensar que quizás la creación de distintas interpretaciones de los roles y estereotipos femeninos, encontrados dentro del marco de una investigación preliminar, son discursos patriarcales respaldados por la sociedad e infancia y que se reproducen y avalan en distintos medios de comunicación. Por lo cual, pueden y tienen tendencia a influir sobre la percepción de la maternidad, catalogando dos puntos extremistas, los cuales son: la “buena madre” o la “mala madre”. La importancia de esta investigación radica, en este punto de interés, de que exista una mayor diversidad en la representación de la maternidad en el cine de horror, que dé cuenta de la variedad actual de figuras maternas y que demuestre los cambios en la percepción de la maternidad y en la forma en que se vive, y que se han estado gestando en estos últimos años con la irrupción del movimiento feminista. Podríamos pensar que hay cierta tendencia a que el contenido de los medios de comunicación, como la prensa, la publicidad y el cine, forman parte de la visión del público, cuyo retrato de

las madres en el terror puede tener fuertes repercusiones en la percepción de lo que significa ser madre. En este sentido, Martins y Estaún (2011) afirman que:

- “Las películas hacen algo más que entretener; ofrecen posiciones al sujeto, movilizan deseos, nos influyen inconscientemente y nos ayudan a construir la cultura. El cine no sólo produce imágenes, sino ideas, ideologías que conforman tanto las identidades individuales como las nacionales; actúa en el campo simbólico, en la creación y recreación de representaciones, de imágenes significantes, construyendo una realidad virtual, estableciendo una relación con lo real y elaborando un imaginario específico. Podemos decir, entonces, que el cine ejerce sus influencias sobre el individuo en formación, en la construcción de su identidad, convirtiéndose en un agente de socialización -indirecta, pero de gran importancia- de niños, jóvenes y adultos.” (Martins y Estaún, 2011)

Una representación redundante de estos modelos estereotípicos maternos provoca no sólo un daño a la percepción de los espectadores, sino que también, la falta de estos, reduce las posibilidades de una investigación que comprenda el potencial discursivo de los personajes maternos dentro del cine de terror.

- “En el contexto de profunda transformación social es fundamental entender la potencia del cine para generar diálogo. Una película puede transformar la mirada, puede abrir la experiencia a mundos que- hasta entonces- parecían desconocidos, puede transformar a los espectadores. Por eso no da lo mismo quién escriba y dirija una película. Mientras más personas con diversas experiencias puedan contar sus historias, más posibilidades de ver la complejidad del mundo tendremos como sociedad.” (Estévez, 2020)

Creemos que se necesita incluir más tipos y variedades de representaciones maternas que se asemejen a nuestra realidad latinoamericana actual, y que busquen proponer un cambio de mirada dentro del cine de terror. En este sentido, esta tesina se propone aportar

datos y reflexiones respecto de la situación actual de la reproducción de roles y estereotipos femeninos y de maternidad en el cine de terror latinoamericano, con el fin de que éstos puedan ser utilizados en alguna próxima investigación para proponer posibles caminos de acción en relación a esta problemática.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general:

- Reconocer la manera en que las películas de terror latinoamericanas reproducen los roles y estereotipos de género femeninos y maternales.

Objetivos específicos:

- Identificar los discursos sobre la maternidad que predominan en cada película latinoamericana perteneciente al género de terror.
- Interpretar los comportamientos y características de los personajes maternos dentro de las películas analizadas.
- Determinar y reflexionar sobre aquellos elementos narrativos en común que se utilicen para potenciar la construcción de los arcos dramáticos de las figuras maternas latinas del cine de terror.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Conceptos claves: Maternidad, Cine de Terror, Psicología, Roles, Estereotipos, Género.

Para responder a nuestra pregunta de investigación, nos hemos propuesto realizar una

búsqueda, recopilación, lectura y análisis de la literatura existente relacionada a los conceptos claves: Maternidad, Cine de terror, Psicología, Roles y estereotipos en la familia y género. Nuestra revisión bibliográfica se centrará en el análisis de la imagen de la mujer latinoamericana en general y la madre en particular dentro del cine de horror. En ese marco, en los posteriores capítulos se describirán y explicarán las distintas representaciones maternas existentes en el cine de horror, así como los miedos simbólicos y los tipos de relaciones existentes entre madre-hije que pueden dar origen a estos miedos dentro de este género cinematográfico.

Luego, haremos una selección, visionado, fichaje y análisis de cinco películas dirigidas por directores de distintas partes de latinoamérica, con el objetivo de hacer una comparación de los personajes maternos encontrados en cada película, aplicando los conceptos encontrados en la búsqueda bibliográfica. Para una investigación más profunda se realizará una revisión de entrevistas relacionadas a la película de estudio.

Las películas que se usarán para este análisis son: *“La llorona”* (Jayro Bustamante, 2019, Guatemala), *“As Boas Maneiras”* (Juliana Rojas & Marco Dutra, 2017, Brasil), *“Madre”* (Aaron Burns, 2016, Chile), *“La Casa del Fin de los Tiempos”* (Alejandro Hidalgo, 2013, Venezuela) y *“Los que Vuelven”* (Laura Casabé, 2019, Argentina). Estas películas fueron seleccionadas puesto que poseen los elementos que buscamos con anterioridad en las palabras clave, partiendo de la base de que todas pertenecen a distintos lugares dentro de latinoamérica y al cine de terror, tienen una madre como eje y centro de la película, fueron estrenadas y concebidas en los últimos 20 años.

MARCO TEÓRICO

1. Roles de género y estereotipos de género

En una primera instancia es relevante definir los conceptos de roles de género y estereotipos de género, además de cómo han ido tomando forma estos conceptos en distintos tiempos y lugares, con el propósito de comprender los discursos sobre el género que imperaban cuando se hicieron las películas que verán acá y de las cuales las madres ficticias a analizar fueron creadas. Para la escritura de este capítulo, creemos que es importante establecer la diferencia entre estos dos conceptos. En este sentido, los roles de género hacen referencia a la combinación de expectativas sociales depositadas en cada sexo, mientras que los estereotipos de género consisten en prejuicios sobre diversas características que poseerían los representantes del sexo femenino y masculino por separado.

1.1 Roles de género

Para comprender de manera acertada el significado y las repercusiones sociales y culturales de los roles de género, es importante determinar su origen. De acuerdo con la doctora Amy Blackstone (2003), profesora de sociología en la Universidad de Maine, señala que los roles de género corresponden a las diferentes expectativas que los individuos, grupos y sociedades tienen de las personas en función de su sexo y de los valores y creencias que cada sociedad posee en cuanto al género. Los roles de género se basan en las interacciones entre los individuos y sus entornos, y entregan a los individuos pistas sobre qué tipo de

comportamiento se cree apropiado para cada sexo, esta creencia de cuál comportamiento es apropiado y cuál no se define mediante las creencias de una sociedad sobre las diferencias entre los sexos.

Blackstone (2003) también menciona a Ann Oakley, una de las primeras científicas en diferenciar entre género y sexo, para aclarar que el género es paralelo a la división biológica del sexo en masculino y femenino. El género supone la división y valoración social de la masculinidad y la feminidad. Por lo tanto, el género es un concepto que los humanos crean socialmente, a través de sus interacciones entre sí y con sus entornos, sin embargo, su creación sí se basa en las diferencias biológicas entre hombres y mujeres. La construcción social del género se demuestra por el hecho de que las atribuciones de rasgos, valores y estatus a los sexos difieren entre sociedades y culturas, e incluso dentro de una misma sociedad a través de distintas épocas.

Entonces, a partir de lo anterior, podemos decir que los roles de género que un individuo atribuye al género masculino y/o femenino en una primera instancia dependerán de la sociedad en la que viva. Además, podemos inferir que dentro de una misma sociedad habrá individuos que conciban los roles de género de distintas maneras debido a la época en la cual se criaron. Esto podrá depender de las interacciones que el individuo tenga a lo largo de su vida y qué tan influyentes fueron esas distintas interacciones en el pensamiento de dicho individuo.

Blackstone (2003) expone que desde una perspectiva tradicionalista, se espera que hombres y mujeres ocupen su lugar en la sociedad dependiendo de su sexo biológico, y que además cada género esté conforme que el lugar que ocupa. Tradicionalmente, las sociedades occidentales han creído que las mujeres son más cariñosas que los hombres, por lo tanto se espera que el comportamiento del género femenino esté dirigido hacia la crianza. Esto se

refleja cuando la sociedad tradicionalista espera que la mujer nutra a su familia trabajando tiempo completo dentro de su hogar, en vez de buscar un empleo fuera del hogar. Por otro lado, el género masculino es considerado como el líder, esto sugiere que los hombres deben ser los encargados de proporcionar económicamente a la familia y de tomar las decisiones familiares importantes.

Es entonces que podemos teorizar que los individuos que mantienen una mirada más tradicional con respecto a los roles de género, toman en gran valor las interacciones y enseñanzas de sus padres y ancestros para comprender el mundo. En esta línea, podemos considerar a los roles de género tradicionales como patrones que se reiteran a lo largo de las generaciones y que cambian poco, o que no cambian, a través de los años.

Por otro lado, los roles de género también han sido examinados bajo una perspectiva feminista. Blackstone (2003) señala que bajo este punto de vista los roles de género están vinculados a la distinción en los niveles de poder que hombres y mujeres tienen dentro de la sociedad. Por ejemplo, el hecho de que los hombres sean vistos como el sostén económico de sus familias refleja la noción de que tienen un mayor poder en la sociedad que su contraparte femenina. En estos casos, cuando los matrimonios se disuelven, las mujeres sufren una gran pérdida económica. Esto también contribuye a que las mujeres corran el riesgo de perder estatus social cuando se divorcian, mientras que los hombres no corren el mismo riesgo.

Gracias a que posturas feministas han develado estas problemáticas, hoy existe una mirada que desafía las visiones tradicionales de los roles de género. Blackstone (2003) señala que esta mirada desafía la concepción sobre la asignación de los roles que corresponde para cada género y que cree que el sexo biológico no es un factor para un determinado comportamiento. Los individuos que poseen esta mirada tienden a creer en el valor de las

relaciones igualitarias entre hombre y mujeres, y también en la libertad de los seres humanos para determinar los roles que quieran ocupar y en qué medida esos roles deberían estar asociado a su género.

Con respecto a lo anterior, creemos que, más allá de los nuevos discursos y el (re) ingreso del feminismo, siguen habiendo grandes discrepancias entre unos y otros comprenden los roles de género y su asignación. Es por esto, que se hablara como las visiones tradicionales han concebido los roles de cada género respecto del matrimonio y la familia, dando a conocer una imagen ideal de lo que sería una familia latinoamérica y asignando un papel, es decir, un rol que debe cumplir cada integrante del núcleo.

A lo largo de los siglos, los países latinoamericanos, y con la influencia de otros continentes, han definido su propia imagen y concepto respecto a la familia. En esta imagen, entonces, encontraremos una figura paterna, quien provee, y una figura materna, que es cariñosa y cuida a los hijos correspondientes. Sin embargo, esta imagen se aleja mucho de las figuras y roles de género que existen en la actualidad. En ese sentido, “los hogares con se compongan de esposas amas de casa, maridos que mantienen el sustento e hijos menores de edad representan solo el 10-12% de todos los hogares de parejas casadas (Lindsey, 2021). Es importante mencionar que, en el 90-88% restante, podemos encontrar un sin fin de variaciones, como los hogares hetero-parentales con esposas que trabajan fuera, las madres solteras, las familias homo y lesbo parentales, y las abuelas o familiares que suplen las ausencias de los progenitores, entre otras.

Una causa de la conciencia de la existencia de todos estos tipos de familias es la modernización y globalización. La industrialización y urbanización han moldeado las relaciones en las familias y en la sociedad. El cambio de roles de género en las familias es un subproducto de la modernización (Lindsay, 2021).

Con respecto a la cita anterior, que los roles de género tengan variaciones no es extraño, una mujer puede tener un trabajo importante y un cargo de liderazgo, puede tanto, como los hombres, sostener un hogar y que a su vez, pertenezca a alguna de las múltiples variedades de composiciones familiares existentes, ya sea, con o sin la presencia de hijos y/u otros familiares.

Por esto, el término de *Ama de casa* será puesto también en discusión aquí, ya que se refiere a una única tarea que puede hacer, que es velar por el cuidado y la limpieza de su casa, tomándolo así mismo, como un trabajo no asalariado. Lindsay (2021) desmenuza este concepto y cómo opera en relación con las expectativas familiares. Las amas de casa sugieren que su posición es devaluada, debido a que su trabajo requiere intensas demandas de tiempo que son dadas por sentado por sus maridos, su familia y por la sociedad. Se espera que las amas de casa estén al pendiente en todo momento de las necesidades de su familia, mientras sus propias necesidades se ponen en espera o se ignoran por completo. Puede ser que el trabajo de ama de casa a tiempo completo sea mirado en menos debido que se cree que solo contribuye a su círculo privado y no al resto de la comunidad, sin embargo, esto no es del todo cierto.

- “Estas tareas desarrolladas por la mujer, son indispensables para la subsistencia del grupo y básicas para la reposición de las energías que se gastan cuando las personas se vinculan al mercado laboral. Del trabajo doméstico depende buena parte de la reproducción en la fuerza de trabajo, ya que se producen bienes útiles para la subsistencia de los miembros del hogar y son indispensables para mantener bajos los costos sociales de reproducción de la fuerza laboral. En otras palabras, aunque estas tareas no incidan directamente en la tasa de ganancia de la producción capitalista, sí producen riqueza social” (Puyana, 2007).

De acuerdo con Lindsay (2021), la perspectiva patriarcal sugiere que a pesar de que el rol de ama de casa está subvalorado por nuestra sociedad, se espera que las mujeres acepten ese papel con vehemencia, ya sea que tengan otro trabajo remunerado o no. Incluso más, si hay algún problema en la convivencia familiar, se le echará la culpa a la madre que trabaja y no dedica tiempo completo a su familia. Esto también provoca que algunas de estas mujeres se sientan culpables de su situación laboral.

Lo anterior evidencia la poca responsabilidad que se le da al padre con respecto a su familia. Su principal –y aparentemente única– responsabilidad es ser el sostén familiar monetario. Sin embargo, una familia está compuesta tanto de un padre como de una madre, en términos tradicionalistas, por lo que sería más lógico desear una responsabilidad compartida en todos sus ámbitos. Siguiendo el punto de vista tradicional, a continuación veremos los diferentes roles que se espera que un padre ocupe dentro de su familia versus lo que se espera de la madre.

Lindsay (2021) señala que en Occidente los padres son vistos como periféricos en la crianza y cuidado de sus hijos. El aumento del divorcio ha debilitado las relaciones entre padre e hijo. Los padres que residen en el mismo hogar que los niños están cada vez más ausentes de sus vidas. La sociedad occidental tiene la idea de que un padre está destinado a cumplir con su obligación financiera con la familia; su implicación emocional con sus hijos se ignora en vastamente.

De lo anterior, podemos inferir que un padre que logra cubrir a sus hijos de sus necesidades básicas (abrigo, comida, educación, salud) puede considerarse un buen padre bajo la perspectiva tradicional y occidental. El vínculo emocional entre padre e hijos no forma parte de la ecuación según esta mirada patriarcal. No obstante, es importante rescatar que

Lindsay (2021) menciona que los padres sí tienen interés por sus hijos, y que para muchos hombres tener una familia propia forma parte de su objetivo de vida.

Por el lado de la maternidad, Lindsay (2021) explica que desde muy temprana edad se les crea la convicción a las niñas de que el mayor logro de una mujer es ser madre. Además, se les educa en la idea de que una buena madre es aquella que posee una desinteresada devoción por sus hijos y que está subordinada a las necesidades de su familia. Es precisamente desde esta convicción social de donde se origina el sentimiento de culpa de las madres que trabajan, ya sea porque quieren trabajar o porque lo necesitan.

Hoffnung y Buchanan (citados por Lindsay, 2021) indican que persiste la idea de que todas las mujeres quieren ser madres y que el rol de una madre es algo natural para ellas. Disfrutan del trabajo que requiere ser madre, de cuidar del hogar y de la familia, sin importar lo tediosa y exigente de tales labores. Esta devoción que se espera de la maternidad promueve la felicidad de la familia y la satisfacción conyugal del marido.

Las mujeres que comparten esta visión tradicional poseen varias características que las diferencian de las mujeres que prefieren una visión feminista. Lindsay (2021) describe a las mujeres tradicionalistas como aquellas que desean una familia numerosa en comparación con las mujeres no tradicionales. También tienden a ser más religiosas y a poseer un nivel de educación más bajo. Avison y Furnham (citados por Lindsay, 2021) respaldan esta descripción al señalar que las mujeres que se identifican como feministas están menos interesadas en la maternidad o tienen la intención de retrasarla hasta que se hayan establecido en sus carreras. También, las mujeres que deciden temprano en sus vidas no tener hijos suelen poseer rasgos de personalidad relacionados con estar abiertas a experiencias y con la independencia.

A pesar de estas diferencias, afirmar que las mujeres feministas rechazan la maternidad sería erróneo. Simplemente, no quieren que se vuelva parte de su única identidad. Reconocen que la maternidad entrega asertividad, aprendizaje y el dominio de nuevas habilidades (Lindsay, 2021). La noción de que la maternidad eclipse otros atributos de la identidad de las mujeres que son madres es algo cementado en las ideas tradicionales y trae repercusiones en la vida de estas mujeres.

- “Las miradas tradicionales que tratan a la mujer a partir de su función de madre (ser mujer igual a ser madre), lo cual ha traído como consecuencia la exclusión de otros espacios de la vida social y cultural, así como una tajante división entre el mundo público y el privado.” (Puyana, 2007, p.7)

En el caso específico de las familias latinas, Lindsay explica que al tener en común la herencia del colonialismo español y, por lo tanto, tener un vínculo con la Iglesia Católica existen varios valores de género y familia que compartimos entre países como comunidad latinoamericana. Entre estos está el respeto y el honor. A partir de aquí surge el concepto de *familismo*, este concepto consiste en poner las necesidades colectivas de la familia por sobre las personales. Es así como el familismo genera lazos muy fuertes entre los miembros de la familia latina, las relaciones se basan en el apoyo, lealtad y solidaridad. Esto afecta a la mujer sobretodo ya que es vista como el pilar fundamental de la familia (Puyana, 2007).

El feminismo crítica al concepto de familismo por su mirada idealizada de la familia. La crítica se concentra a través de dos aristas, la primera siendo a cómo se considera que se pueden satisfacer todas las necesidades emocionales a través de la familia nuclear, y la segunda siendo a cómo se transfiere a la familia las múltiples funciones económicas y emocionales de las cuales también debería estar a cargo el Estado y la sociedad (Puyana, 2007).

En otras palabras, de acuerdo con la postura feminista, el familismo aísla a los miembros de la familia de otras fuentes que pueden responder a sus necesidades emocionales.

- “Esta instancia es vista como si fuera el único lugar donde es posible el amor, la solidaridad, la formación de nuevas generaciones y, en general, el bienestar emocional de sus integrantes. En cambio se considera que en las demás instituciones sociales, como los espacios comunitarios, las instancias educativas, laborales u otros, sólo es posible establecer relaciones de competencia y prima el individualismo. Estas visiones desfavorecen las posibilidades de encontrar relaciones de solidaridad, de afecto o de ayuda mutua en otras instancias de la vida social entre las personas.” (Puyana, 2007)

Con respecto a lo anterior, entendemos que los miembros que conforman las familias latinas poseen un mayor grado de dependencia entre ellos, en el sentido de que funcionan más como un colectivo que individuos aislados entre sí. No obstante, dentro de este colectivo los roles de madre y padre están mucho muy diferenciados entre sí.

Lindsay (2021) explica que en Latinoamérica el papel del hombre y el padre se asocia con el machismo, lo cual le asigna una imagen de virilidad, destreza sexual y de control físico e ideológico de la mujer. Por otro lado, el papel de la mujer y la madre se asocia al marianismo, término que proviene de la Virgen María, a lo cual se le atribuye la superioridad espiritual y moral de la mujer, la glorificación de la maternidad y la aceptación de un matrimonio difícil. Esto se demuestra en que las latinas son las encargadas de mantener el honor familiar mediante comportamientos virtuosos, como la virginidad antes del matrimonio. Además se espera que las madres latinas tengan una capacidad infinita de sacrificio y que sean sumisas a las demandas de los hombres de su familia.

En este último aspecto mencionado, es posible visibilizar que el rol de la madre en las familias latinas está fuertemente influenciado por la religión católica. Y además de esto,

la conceptualización de los roles de género, en general, se ve influenciada por cómo se presentan y construyen los personajes femeninos y masculinos en películas y/o series ficticias. La exposición a imágenes en forma de carrete puede tener efectos perjudiciales en la concepción de roles de género de los jóvenes (Smith, 2010).

Entonces, para propósitos de esta investigación y del análisis posterior de las películas se considerará la perspectiva tradicionalista sobre los roles de género con respecto al ámbito familiar. Donde el rol del padre es visto como quien emplea el rol del principal proveedor económico y quien no está involucrado en la crianza de su hijo. Mientras que el rol de la madre es visto como quien tiene un lugar muy activo en la crianza y quien se ve subordinada a las necesidades de su hijo. Buscaremos ver si este pensamiento se refleja en la representación de géneros en el cine y en especial en los personajes femeninos y figuras maternas.

1.2 Estereotipos de género

Los estereotipos de géneros son una forma prejuiciosa, en la cual, se caracteriza a mujeres y hombres y suelen dar por sentado, de manera desmedida, exagerada, equívoca y sin una comprobación de por medio, ideas o datos que establecen supuestas diferencias entre ambos sexos. Ejemplos de estereotipos pueden ser la idea de que las mujeres son más débiles e histéricas que los hombres. Además, como bien lo demuestra un artículo científico publicado en el 2010 por Wilbourn y Kee, estos estereotipos puede tener formas de roles ocupacionales como por ejemplo: las mujeres tienen a relacionarse con trabajos como enfermeras, secretarias o trabajadoras en guardería, en cambio, los hombres con trabajos como bomberos, agricultores o pilotos.

Se debe tener presente que las expectativas respecto de hombres y mujeres que provienen de los estereotipos son significativas en la formación de un juicio sobre una persona, se tiende a creer popularmente, que tanto los niños, como los adultos suelen separar inconscientemente a quienes acaban de conocer y generar juicios apresuradamente sobre desempeños de tareas y el cómo relacionarnos entre nosotros como seres humanos. Una muestra de esto, es el término antes usado, en roles de género, de una madre “Ama de casa” y un padre como “Sostenedor”. El juicio influye en posicionar un orden de superioridad, influida y asociada a la economía. Como bien dicen Kite, Deaux y Haines (2007) “Observers of these different representations associate the traits required by the social role with the people who occupy that role, and thus conclude that women are helpful and warm whereas men are independent and in charge”. (Pág. 218). En esa misma línea, las autoras nos señalan que la asertividad y el desempeño se consideran indicadores de una mayor agencia en los hombres, y la calidez y el cuidado de los demás se consideran signos de una mayor comunidad en las mujeres (2007). Estos estereotipos de género marcan, en alguna medida, las actitudes de mujeres y hombres, y llegan a afectar las decisiones que pueden tomar durante su vida:

- *“Action tendencies and overconfidence in men result in more risky choices (e.g., in sexual behavior, alcohol and drug use, gambling, driving; Byrnes et al. 1999), whereas women are more cautious in these domains. Men and women also tend to work in different occupations and take on different caretaking roles. Social survey and census data show that, across 30 industrialized countries, there is a clear segregation according to gender in occupational roles: Certain occupations (such as policing) are dominated by men, whereas other occupations (such as nursing) are dominated by women (Jarman et al. 2012). Women across*

different countries and cultures spend more time on household activities than men do, regardless of their employment status.” (E. Naomi, 2018, p. 277).

Si bien Naomi (2018) no describe una ley universal respecto de cómo determinados trabajos o elecciones varían según el género, su análisis sí aplica en una gran parte de los casos observados en su estudio, transformándose en un fenómeno que se reproduce a través de múltiples países y culturas.

Es importante mencionar que los estereotipos de géneros, en su gran parte, también se construyen y se fundamentan en las supuestas diferencias biológicas entre hombres y mujeres. Sólo por tomar algunos ejemplos, es típicamente conocida la frase de “los hombres son más fuertes que las mujeres”, o la idea de que “las mujeres son más emocionales que los hombres, debido a sus hormonas y menstruación”. Lo cierto es, que como bien mencionan tanto Dyble como Van Honk (como son citados por Naomi, 2018), hay estudios que demuestran que estas supuestas diferencias biológicas no son tan exageradas ni notorias como se suele pensar. No existe, por ejemplo, tal relación entre hormonas y cambios de conductas tan específicos. Se menciona especialmente que la testosterona, si bien se puede creer que detona actitudes agresivas, también, por el contrario, puede desarrollar una actitud a favor de lo social y la protección. Asimismo, se recalca que los detonantes de ciertas emociones no sólo dependen de cambios hormonales, sino que, incluso, pueden variar por el contexto de la situación, así como eventos y experiencias previas. De igual manera, estudios que consideran el desempeño académico, la personalidad, la forma de relacionarse y la salud mental, pueden capturar más diferencias cuando los sujetos son evaluados de manera individual que grupal.

Como observamos anteriormente, los estereotipos tienden a ser preconcebidos en algunos casos por mal entendimiento e información distorsionada respecto de datos

biológicos, pero también está el factor de la educación por parte de la familia. Posiblemente la forma en que las niñas y niños son educados por sus cuidadores en su infancia sobre estas diferencias antes señaladas, podrían en algunos casos generar parte de las creencias sobre las características y capacidades que poseen hombres y mujeres. Como bien dice Etchepare (2007) “La familia es el primer agente socializador de un niño, un espacio de educación permanente, donde el padre y la madre con sus particulares conductas y formas de manifestar afecto, cuidado y disciplina, dan a sus hijos un ejemplo, consciente o inconsciente, de las actitudes y conductas a seguir, convirtiéndose, por lo tanto, en modelos de tipificación sexual y de género” (p. 3).

Entonces, podemos decir que los estereotipos posiblemente podrían derivar tanto de una educación primaria, creencias erróneas e información incompleta sobre distinciones supuestamente avaladas por estudios científicos, así como de los roles de géneros, los cuales también aportan en la construcción de cierto tipo de sentimientos y reforzando comportamientos que debe tener cada género, lo que puede acentuar aún más estas distinciones. Si bien estos estereotipos los aplicamos en lo que podría ser un trabajo, un pasatiempo o en nuestra concepción sobre los roles de género, también dichos estereotipos hacen referencia a las diferencias que supuestamente existen en cuanto a la maternidad y paternidad se refiere. Posiblemente, si pensamos en una madre, se cree que su prioridad es el cuidado y la crianza del niño, dejando a un lado su trabajo y deseos, mientras que la prioridad del padre es traer el sustento y cumplir labores de trabajo y esfuerzo. A raíz de esto, los niños también sacan sus conclusiones y relacionan a cierto sexo con cierta característica, como probablemente la imagen de mujer/cuidadora.

Los padres en este sentido también tienen un rol principal en la enseñanza de estereotipos a sus hijos, a través de lo que llamamos cotidianamente “recompensas y castigos

sociales”. Un ejemplo de esto es cuando se le dice a un niño qué juguete le corresponde según su género, y cuando se le critica por elegir uno distinto. Un caso es que una niña elija jugar a la pelota antes que hacerlo con una muñeca y se le critique por hacerlo, o se le diga que no le corresponde. En este sentido, “Evidence suggests that adults verbally convey information about gender stereotypes and its importance to our culture. In doing so, they increase the psychological salience of gender; the result is an increased readiness for children to stereotype on the basis of gender (see, e.g., Arthur et al., 2008; Bem, 1993). Studies of adults’ verbal labeling show that parents often explicitly refer to an actor’s gender in conversations with their children, even when it is not necessary to do so (Gelman, Taylor, & Nguyen, 2004).” (Como son citadas por Kite, Deaux & Haines, 1993, Pág 218).

Estas formas de dirigir los pensamientos de un niño para que ocupe un determinado rol y se amolde a un estereotipo, ya sea de manera inconsciente o no, puede darse de dos maneras. Explícitamente, como cuando se usan frases como “las niñas no hacen eso”, o implícitamente, como cuando se le regala a un niño en todas las navidades un auto de juguete o prendas de vestir en tonos azules u oscuros. “Even the parents’ choice of colors and room decorations in a child’s early years can encourage the development of sex-differentiated concepts” (Pomerleau et al., cómo son citadas por Kite, Deaux & Haines, 1993, p. 220)

No solamente los padres inculcan estas creencias, sino que además los mismos cuidadores poseen propias concepciones de los estereotipos en relación a las habilidades y al desempeño académico en ciertas áreas que un niño debe tener dependiendo de su género. De acuerdo a dichos estereotipos, por ejemplo, los niños deben ser mejores en matemáticas y las niñas en el estudio de las letras. Etchepare (2007) también, en su investigación, nos comenta al respecto:

- “Muchos factores culturales y familiares, afectan significativamente las actitudes sexuales del niño o niña cuando comienzan a emerger, alterando su conducta en forma estereotipada, es así como, el color con el o que la visten, las expectativas que los padres se crean sobre él o ella, los juguetes que le compran, la manera como lo aman sus progenitores o personas significativas de su entorno inmediato, el modo como lo o la acarician y lo o la cargan, el afecto o dureza que se manifiesta en sus voces, la sensación de la piel de ambos, el olor y aroma de sus cuerpos. Siendo a partir de estas conductas, que luego se transforman en normales y habituales, revistiendo elementos de género a cada individuo de la sociedad, de tal modo, que se puede afirmar que dichos procesos no resultan de ningún modo neutros e indiferentes. Se den cuenta o no, los padres, educadores y cuidadores, comienzan la educación sexual del lactante desde que nace” (p.5)

Sabemos entonces que los estereotipos pueden ser reforzados por una educación primaria perteneciente a los padres, también por la escuela y los juicios de información mal comprendida, pero, actualmente existe otra fuente de información que puede o no, validar, informar y criticar, estos estereotipos, que es, los medios de comunicación, los cuales juegan un rol fundamental en la generación y/o reproducción de los estereotipos. Es esta la principal razón por la que, a continuación veremos las distintas maneras en que estos medios se relacionan con los estereotipos de género.

Los medios de comunicación se suelen relacionar con la televisión y el cine, pero, en la actualidad, también abarcan tanto los videojuegos como las redes sociales. “The vast majority of these studies show extensive stereotyping of both gender and ethnicity, with only slight evidence of changes over time (Signorelli, citado por Kite, Deaux & Haines, 1993, p. 221).

Los medios de comunicación masiva como la publicidad, noticias y series de televisión, utilizan los estereotipos como estrategia, ya sea, para representar ideales de sociedad o potenciar ventas para un público objetivo: por ejemplo, “al representar hombres y mujeres “ideales” sobre todo en términos de raza y clase social, el discurso telenovelesco le dice a su espectador que sabe qué es lo que quiere ver y qué aspira a ser”. (Agnoli, 2009, p.1). En la publicidad, ocurre exactamente lo mismo, pero su principal foco es la venta de los servicios y productos, en cambio, en las teleseries, su centro son los gustos e ideales del espectador y el contexto social y cultural en el que se vive.

Las teleseries, aquellas que diariamente acompañan a los espectadores, sobretodo en los sectores populares latinoamericanos, tienen como una de sus características narrativas “*El reforzamiento de los estereotipos: “mujer bella, pero pobre y latinoamericana, hombre, rico, apuesto preferiblemente europeo o viajando”*. La novela televisada se narra y se desarrolla desde la mujer, por supuesto, la que acabamos de describir” (Rincón, citado por Manfry y Nohora, 2008, p.25). Estos estereotipos fijan aspectos, emociones y relaciones que se esperan que tengan las personas que viven en latinoamérica, que, por lo general, no se ajustan a la realidad. En ese sentido, se podría describir a los estereotipos de personajes latinoamericanos como:

- “Sujetos con fenotipos blancos; si no son de clase alta, ascienden en la escala social por un golpe de suerte o, generalmente, por una identidad escondida; son practicantes consistentes de su religión —suele haber un cura en la mayoría de las telenovelas— y son “decentes.” El hombre y la mujer ideal de la telenovela se convierten así en fetiches que eliminan o neutralizan las “diferencias” de raza y clase y esto revive la fantasía primordial de ser puro y homogéneo (1994: 107). El estereotipo vive y se reproduce en la repetición, de allí que el

mecanismo reciclador de la telenovela latinoamericana le permita ser un espacio ideal para la afirmación del estereotipo.” (R. Q. Agnoli, 2009, p.2).

Por lo general, cuando estas teleseries tienen como centro de la telenovela una mujer como protagonista, la virginidad de ella, es un tema recurrente ya sea inconsciente o no. “La pureza es la estrategia de salvación; una vez se ha amado (hecho el amor) se crea una imposibilidad de ser feliz con otra persona” (Rincón, citado por Manfry y Nohora, 2008, p.26). La protagonista vive y supera hechos, en su mayoría, con relación a su pareja y culmina, al final de la obra, muchas veces en un matrimonio y un “vivieron felices para siempre”, otorgando la fiel imagen de la mujer sufriente que logró casarse con quien se espera será el amor de su vida. “Una telenovela es una mujer que recibe 200 noticias. Dos buenas; una cuando conoce al hombre de su vida (Capítulo 1) y la otra cuando se casa con él (Capítulo 200): las 198 noticias restantes son malas” (Cabrujas, citado por Manfry y Nohora, 2008, P. 26). En otras palabras, la trama se construye en relación con las decisiones y sueños contruidos en torno al amor de una mujer. Después de una acumulación de errores y sucesos del supuesto destino, termina siendo premiada su resistencia.

En este sentido, otro concepto que tiene mucho que ver con esta imagen de la mujer pura retratada en las series es el “marianismo”, la relación entre la mujer latina y la virgen. En el marianismo, la mujer debe tener un comportamiento puro y virgen, y si se le otorga el papel de madre, se debe sumar a estas características lo dócil y lo vulnerable. Además:

- “ Esperamos de ellas tener un espíritu altruista, uno que esté dispuesto a darlo todo por la familia. Lo cual la vuelve la candidata ideal para cuidar de los niños y del hogar cuando se necesite. “Es y debe ser complaciente con su propia madre y con su suegra, ya que también ellas son reencarnaciones de la Gran Madre. También debe mostrarse sumisa a las demandas de los hombres: marido, hijos, padres, hermanos.” (Stevens and Soler, 1974). Por tanto, una

mujer que no se quede en casa a cuidar a sus hijos puede ser fácilmente calificada como fría, descuidada, menos mujer, todo esto porque no está cumpliendo con los roles sociales de cuidado influenciados por el marianismo” . (R. Roberto, M. Milton, C. Olimpo. 2019, p.2).

Los ideales marianistas que fueron descritos anteriormente se ven a menudo expresado en las teleseries, que son influidas por el marianismo, distorsionando la forma de percibir los roles de género y la construcción de estereotipos de género en la latinoamérica, y además, colaborando en el reforzamiento de una sociedad patriarcal, porque el : “Marianismo is relevant to both genders as men are expected to be dominant and to engage in protective paternalism, which reinforces the marianista belief that women should be submissive nurturing figures in need of male protection” (Nuñez et al., citado por R. Roberto, M. Milton, C. Olimpo. 2019, P. 2).

Por otro lado, en los contenidos para niños, como programas infantiles, los estereotipos pueden ser mucho más marcados que en los programas para adultos. Como bien nos confirman Kite, Deaux y Haines (1993):

- “ Television programs directed at children are substantially more stereotypic than is adult programming (Ruble et al., 2006). Video games often portray women as sex objects (Dietz, 1998). And in the classic children’s fare, Walt Disney films, gender stereotypes are also in high profile (Lippi-Green, 1997). The vast majority of female characters are shown only in the home or in traditional female jobs, such as nurses or waitresses, whereas men are typically depicted in high-prestige and exciting occupations. Although evidence for the presence of gender stereotyping in the media is ubiquitous, it is more difficult to show the causal link between exposure and endorsement of gender stereotypes. Simply viewing television, for example, does not assure that attention is being paid and the representations incorporated. It is also possible that children who spend more time watching television or surfing the Internet are initially more prone to accept gender stereotypes. One-time experimental studies are often

questioned for their generalizability, and longer-term correlational studies can not definitively establish causation. Nonetheless, evidence seems to be increasingly supportive of the position that frequent television viewing is associated with stronger beliefs in gender stereotypes (Huston et al., 1992; Morgan & Shanahan, 1997)". (P. 221- 222).

En publicidad, por otra parte, existe cierta tendencia a mostrar mujeres en bikini ofreciendo cervezas, o sexualizadas en comerciales de desodorante y representantes de los productos de aseo. En este sentido, al igual que en otros tipos de producciones audiovisuales, en la publicidad "men are more often portrayed as the voice of authority and shown in professional roles, while women are still frequently seen engaged in home-centered behaviors such as laundry and cooking (Furnham & Mak, citado por Kite, Deaux & Haines, 1993, p. 221)

Es verdad que el panorama en los últimos años ha cambiado lentamente apuntando hacia una mirada distinta y una ruptura de lo que solíamos frecuentemente ver en televisión, pero aún existe, en la publicidad, un estereotipo muy presente respecto de las mujeres, el cual sugiere que éstas serán esencialmente compradoras, ya que se "convierte a la mujer en el blanco de las estrategias de marketing: la mujer conservadora de valores y el principal agente de consumo dada su doble condición de compradora de artículos para su uso y para uso de otros" (Blanco, citado por Manfry y Nohora, 2008, p. 26).

Si ahora nos enfocamos en los canales y programas periodísticos o de entrevistas, es común ver la diferencia en las preguntas o afirmaciones que hacen los conductores del programa, dependiendo de si el invitado o entrevistado es mujer u hombre. Por ejemplo, preguntas sobre quién se ocupa de las labores domésticas y el cuidado de los hijos, y sobre la compatibilidad de dichas tareas con el trabajo, suelen ser hechas por lo general a una mujer. La segunda problemática es el tipo de representación del cuerpo femenino en el contexto de

noticieros y programas de entrevistas: “Un noticiero sexista abusa de la imagen y del cuerpo de la mujer en la televisión exhibiendo por razones de mercadeo, más que por necesidades periodísticas” (Manfry y Nohora, 2008, p. 29). En este sentido, un ejemplo de esto es la utilización de ciertos vestuarios no justificados en las presentadoras o entrevistadoras mujeres. Una de las polémicas posiblemente más escuchadas al respecto es sobre la ropa que lucen las mujeres que leen el clima o los vestidos y cortas faldas que usan las periodistas en lo más crudo del invierno.

La importancia de remarcar estos aspectos de la representación femenina en los medios es fundamental, ya que “evidence seems to be increasingly supportive of the position that frequent television viewing is associated with stronger beliefs in gender stereotypes” (Huston et al., 1992; Morgan & Shanahan, citado por Kite, Deaux & Haines, 1993, p. 243). Esto se vuelve alarmante, pues como sabemos, los estereotipos de género no solamente exageran características de un grupo, sino que provocan, como ya hemos discutido aquí, ciertas actitudes, conductas o tratos que pueden o no afectar negativamente a otros, muchas veces de manera inconsciente. Un ejemplo de cómo los estereotipos de género pueden repercutir en las relaciones entre personas de distintos géneros tiene relación con “la idea de que la mujer es inherentemente sensible y débil. Lo que ocurre con estas características es que generalmente acaban por poner al hombre en un lugar superior al de la mujer en cuestiones de acceso y uso del poder.” (R. Roberto, M. Milton, C. Olimpo. 2019, p. 1).

Según nos cuenta Marcia Espinoza (2015), “la escritora y ensayista mexicana Rosario Castellanos, opinaba que el rol de la mujer en la sociedad latinoamericana es “pasivamente aceptar convertirse en musa, para lo que es preciso permanecer a distancia y guardar silencio. Y ser bella.” ; agregando que “a las mujeres se les adiestra en las labores del hogar y se les prepara... para el matrimonio.” (Pág 3). En este sentido, como será abordado en la siguiente

sección, en el arte y en el Cine podemos ver cómo se ha plasmado a esta musa, y como también se a luchado estos años para que las mujeres puedan romper con la supuesta imagen de lo que es ser una buena o mala madre según el cine.

2. Roles y estereotipos de la mujer en el cine

Como afirman Kord et al. (como son citados por Busso y Vignozzi, 2017), en la era de la revolución digital las películas han influenciado en la construcción de nuestra visión del mundo. Entre más popular la película, más posible es que haya influido en la imaginación colectiva de nuestra sociedad, contribuyendo en nuestras actitudes y percepciones sobre asuntos como la raza, las clases sociales y el género. Hemos revisado que el cine y la televisión se basan vastamente en arquetipos y en la simplificación de características para la creación de sus personajes. Esto ocurre sobretodo en las representaciones de géneros, como Chang, Ivonin, Díaz, Catalá, Chen y Rauterberg proponen, los arquetipos aportan al proceso de crear una visión subjetiva del mundo hacia el mundo físico en el que vivimos (2013), por lo tanto podemos discutir que el continuo uso de arquetipos y estereotipos en los medios puede conllevar repercusiones hacia nuestra percepción de los géneros en ámbitos políticos, económicos y simbólicos. Morales Romo (2015) profundiza en su tesis sobre el daño que se vincula a los estereotipos:

- “Lo que es cierto es que un estereotipo tiende a inmovilizar. Deja a los individuos en un patrón fijo que no se modifica. Tratar a las personas en base a prejuicios y estereotipos, simplemente es el peor modo de vincularse con otros. Es posible ver estereotipos en todos los ámbitos, que afectan a razas, países, religiones, grupos, etc. Podemos afirmar que tras repasar numerosos textos que nos hablan del tema, los estereotipos forman prejuicios que

llevados a la práctica fomentan el error, la ignorancia y la intolerancia en todas sus formas.”
(p.53)

Además, dentro de la representación de los roles de género masculino y femenino existe una impresión muy polarizada, donde las normas, los valores y las expectativas con respecto al conflicto de género fomentan el privilegio masculino en cada arquetipo (Hadley, 2002). Por lo tanto, debido a que la percepción de los géneros radica en la observación de modelos preestablecidos, el cine y la televisión son un buen medio para estudiar cómo son representados dichos géneros y cómo esa representación puede afectar a nuestra percepción social de hombres y mujeres.

Tras haber realizado una definición sobre los conceptos de roles y estereotipos de género, podemos ejemplificar y explicar de qué manera se han presentado los personajes femeninos en el cine a través de las últimas décadas. Antes de empezar con el análisis, es importante precisar que los roles y estereotipos femeninos tienden a depender del género cinematográfico en los que se insertan. En las siguientes secciones nos centraremos principalmente en tres grandes géneros del cine antes de pasar al terror: acción, cine negro y melodrama.

Primero, cabe destacar que el lenguaje verbal es uno de los elementos más fundamentales dentro del cine para reforzar y perpetuar las representaciones estereotipadas de los sexos (Busso y Vignozzi, 2017). Lakoff et al. (como son citados por Busso y Vignozzi, 2017) consolidan que los adjetivos vacíos, expresiones excesivamente educadas, adverbios intensificadores (i.e. absolutamente, realmente, etc.), y conversaciones de pelea son lenguajes más típicos en mujeres. En cambio, a los hombres se les asocia con un lenguaje dirigido a mantener la atención y el estatus. En este sentido, se realizó un experimento donde se

transcribieron ocho comedias románticas correspondientes a la primera mitad del siglo XXI, con el objetivo de realizar un análisis semántico de los diálogos de estas películas. El corpus consistió exclusivamente en comedias románticas, ya que estas son las que más tienden a polarizar la representación de los roles de género (Busso y Vignozzi, 2017). El experimento concluyó que los diálogos de los personajes femeninos tienden a mencionar ir de compras, limpieza, cuidado personal y la familia, además de que son más educadas en su forma de hablar, mientras que los diálogos de los hombres tienden a ser sobre dinero, deportes, trabajo, amistades entre hombres y tienden a utilizar más malas palabras. También se rescató que mujeres y hombres hablan sobre su cuerpo en distintas maneras (e.i. *breasts* vs *boobs* respectivamente) (Busso & Vignozzi, 2017). Si bien las películas examinadas por Busso y Vignozzi están originalmente en idioma inglés, será interesante ver si se cumple algo similar en las películas latinoamericanas a analizar en esta tesina.

Acción

Según Tasker (1998), a finales de los ochenta, la mayoría de las películas continuaban teniendo como protagonistas a hombres, dejando a las mujeres con un rol de reparto de características glamorosas y sexuales, y cuyo principal atributo era el de ser el interés romántico. Por otro lado, cuando las mujeres empezaron a ganar un papel más protagónico en la acción, se combinaron elementos tradicionalmente femeninos y masculinos para crear a los personajes estereotípicos de la mujer marimacho y de la chica *feisty*. Ejemplos de estos personajes aparecen en películas como “*Speed*” (de Bont, 1994) y “*Twister*” (de Bont, 1996).

Los personajes marimachos consisten en mujeres musculosas o mujeres que visten ropas convencionalmente masculinas, mientras que la chica *feisty* corresponde a aquella que

tiene un espíritu activo y valiente que contrasta con el resto de las mujeres supuestamente más débiles (Tasker, 1998). Esto manifiesta que, para que las mujeres tomaran un papel protagónico dentro de la acción y fueran tomadas en serio, los guionistas decidieron que estas mujeres debían tener atributos masculinos y de esta forma diferenciarlas del resto de los personajes femeninos, no considerando a la mujer glamorosa (particularmente de los inicios del género de acción) como un posible papel protagónico.

Tasker (1998) explica cómo los arquetipos de la mujer marimacho y de la chica feisty difieren entre sí. Mientras que la primera es una figura ambivalente, la segunda es claramente heterosexual. Además, a diferencia de la marimacho, la chica feisty puede funcionar como el interés romántico, el objeto sexual y/o la protagonista. Puede ser las tres al mismo tiempo o cumplir sólo uno de estos roles.

Otro tipo de heroína dentro de este género se basa en historietas cómicas y pornografía suave donde las mujeres son representadas con una exagerada sexualidad, un ejemplo es *Barb Wire* (Hogan, 1996) (Tasker, 1998).

Un tercer tipo de heroína en el género de acción, en la que a veces se combinan los elementos del personaje marimacho y la chica *feisty*, es el de la madre. Los guionistas utilizan lo materno como una herramienta para entregar motivación a estas heroínas, quienes actúan con el propósito de proteger a sus hijos (biológicos o metafóricos). Las películas *Terminator 2* (Cameron, 1991), *Aliens* (Cameron, 1986) y *Strange Days* (Bigelow, 1995) son ejemplos de esto (Tasker, 1998).

Esto último es un aspecto muy relevante para esta investigación, ya que éste es el primer indicio que identificaremos de que, en las películas, los personajes femeninos que son madres están condicionados por su maternidad y sus arcos dramáticos giran entorno a ese

elemento. Sarah Connor, de *Terminator 2*, y Ripley, de *Aliens* –ambas de James Cameron– son dos ejemplos de protagonistas femeninas de acción cuyas necesidades se reconstruyen en torno a su maternidad en las respectivas secuelas de estas películas. John Truby (2014) define la necesidad de un personaje como “lo que el protagonista debe cubrir internamente a fin de mejorar su vida.” (p.58). Entonces, por un lado, la necesidad de Sarah consiste en reconectar con su hijo y protegerlo, de la misma manera que la necesidad de Ripley consiste en probarse a sí misma que puede ser una buena madre al cuidar de Newt (la única sobreviviente de la colonia del planetoide al cual viajan), después de descubrir que su hija murió mientras ella estaba inducida en un sueño criogénico. Estos ejemplos pueden relacionarse con la idea tradicional que menciona Puyana (2007) sobre que la mujer es tratada en función de su maternidad, esto también era una de las preocupaciones que expresaban mujeres con ideales feministas que temían que el ser madres eclipsara el resto de su identidad. En el caso de Sarah Connor y Ripley, sus identidades se construyeron en las primeras películas de sus respectivas franquicias, no obstante, el hecho de que en las secuelas sus arcos dramáticos y sus acciones tengan el principal objetivo de proteger a los respectivos niños de sus narrativas, refuerza de alguna manera el miedo de perder su identidad que tenían algunas mujeres.

Sherry A. Innes (citada por Alonso Villa, 2013) resume a las heroínas de acción en cuatro principales características: 1) Tienen un cuerpo definido, pero que no llega a lo demasiado musculoso, 2) Son independientes, no necesitan ayuda ajena, 3) No tienen hijos, y si los tienen sus capacidades de violencia y agresión son una manifestación de sus deseos por protegerlos y 4) No son tan *tough* como los hombres a su alrededor, ya que esto podrían desmasculanizarles (p.33) Podemos ver que los tres tipos de heroínas que describe Tasker cumplen con estas características. Asimismo a través de estos distintos tipos de protagonistas

femeninas se crea una especie de incongruencia. Hay una tensión entre las imágenes de fuerza de la heroína de acción y la narrativa en la que ésta se encuentra contenida (Tasker, 1998). En otras palabras, a pesar de que hay un incremento de personajes protagónicos femeninos en el género, en la construcción de estos personajes se continúa reproduciendo ciertas ideas estereotípicas sobre el género. En donde se le entrega atributos percibidos como masculinos a personajes femeninos, como es el caso de la mujer marimacho y de la chica *feisty*, para alejarlas de estereotipo de las supuestas mujeres débiles, pero aún así manteniéndolas en los límites de lo femenino. Es posible suponer que estos personajes deben mantener algunos estereotipos femeninos para mantener al personaje masculino en un lugar superior con respecto al uso de poder.

Cine negro

De acuerdo con Tasker (1998), los personajes femeninos de este género suelen ocupar tres tipos de papeles: el espacio activo del investigador, el del criminal/objeto de investigación y el de la víctima del crimen. Pero quizás el arquetipo femenino más conocido del cine negro corresponde a la *femme fatale*. Este tipo de personaje se define por cuatro aspectos significativos: su sexualidad seductora; el poder y la fuerza que esta sexualidad genera por sobre los hombres; los engaños, los disfraces y la confusión, lo que la convierte en una figura ambigua tanto para el público como para el héroe; y por último, se ubica dentro de una estructura narrativa que busca encontrar la supuesta verdad en medio del engaño. Esta combinación de elementos la transforma en una amenaza para el héroe masculino cisgénero heterosexual. Kaplan (citado por Tasker, 1998) explica que los personajes femeninos que son representadas como seductoras y misteriosas, no solo se definen por su sexualidad, sino que también se definen por el poder que esta genera. De esta manera actúan como una figura

transgresora que engaña al héroe. Aunque sea castigada dentro de su narración, tiene una vida y vigor que están ausentes de las otras mujeres que existen en el género de cine negro, aquellas que se quedan en su lugar. Las críticas feministas alaban a la *femme fatale*, por su rechazo potencialmente transgresor de los valores patriarcales. Esto va en relación con una de las críticas feministas sobre los roles de género tradicionales, donde se discute que los roles de género crean una distinción en el poder social que tiene un hombre versus una mujer (Blackstone, 2003).

Generalmente la *femme fatale* se construye en oposición a una supuesta buena mujer. Esta oposición se basa en la afirmación implícita de una sexualidad agresiva representada a través de elementos como la vestimenta y la postura –entre otros–, mientras que las mujeres “buenas” suprimen esa sexualidad. Así, queda demostrando nuevamente cómo el arquetipo de la *femme fatale* se distancia del rol de la mujer doméstica (Tasker, 1998). La *femme fatale* al distanciarse de los estereotipos atribuidos a la buena mujer corta la brecha en cuanto a los niveles de poder entre el género masculino y femenino, lo cual puede presentarse como una potencial amenaza para el personaje masculino.

A primera vista, la *femme fatale* del cine negro se diferencia de los personajes femeninos de películas de acción por la importancia que se le da a su sexualidad. Por otro lado, se asemeja a la *marimacho* y a la chica *feisty* en su lejanía con la definición de la mujer doméstica, aquella quien reproduce los roles tradicionales y estereotipos del género femenino.

A mediados de 1970, hubo un surgimiento de un nuevo estereotipo femenino en el cine negro: “la mujer independiente”, la cual consistía en una mujer con confianza en sí misma y quien se negaba a tener un papel de sumisión dentro de sus relaciones sociales o profesionales. Estas cualidades se fusionaron con las de la inicial *femme fatale* para crear una

nueva versión de esta última, donde ahora se sitúa como una mujer poderosa cuya amenaza radica en el contexto del trabajo. En esta rearticulación del arquetipo femenino se produce una diferenciación de la “mujer fuerte”, en donde su fuerza está definida como amenazante y su identidad funciona como un enigmático objeto de investigación (Tasker, 1998). Una película que representa este nuevo tipo de mujer del cine negro es *Silence of the Lambs* (Demme, 1991). En la secuencia inicial se muestra a la protagonista Clarice corriendo con sudor y atravesando un circuito con obstáculos mucho más grandes que ella mientras un grupo de hombres pasa trotando por su lado. Esto enfatiza la seguridad y dedicación que posee Clarice en Quantico, un trabajo comúnmente liderado por hombres. La película también resalta la diferencia de tamaño de Clarice con el resto de los hombres de Quantico. Hay un plano en particular cuando la protagonista entra, aún sudada, en un ascensor lleno de hombres muchos más altos que ella y quienes la miran con sorpresa e incluso un poco de incomodidad. Actualmente, el cine negro explora discursos de género a través de la combinación de sexo y trabajo utilizando una heroína feminizada, agresiva y con carrera independiente (Tasker, 1998).

Melodrama

En la mayoría de los géneros cinematográficos se muestra a los personajes femeninos como aislados, como personajes de reparto cuya existencia gira en torno al protagonista masculino o como mujeres que compiten entre sí por dicho héroe. Uno de los pocos géneros que muestran un espacio para que mujeres compartan profundas amistades femeninas o romance entre ellas corresponde al melodrama. Las películas de este género poseen narrativas donde se ponen a prueba las contradicciones existentes entre el deseo y el deber que convencionalmente definen al rol mujer. Imágenes del hogar como prisión, del sacrificio que

conlleva la maternidad y del castigo de deseos femeninos transgresores dan a conocer las complejidades del género femenino en términos sociales y culturales (Tasker, 1998).

Mediante la descripción anterior, podemos comprender que el melodrama permite que los personajes abandonen sus narrativas superficiales y se profundicen sus conflictos y motivaciones. La película *Thelma & Louise* (Scott, 1991) es un claro ejemplo de esto, pues ahí se utiliza la metáfora del viaje como un escape de la convención social en cuanto al rol de la mujer en donde se fortalece la relación entre dos mujeres (Tasker, 1998). A través de este viaje, los personajes Thelma y Louise suprimen la noción de lo que supuestamente significa ser mujer, al tiempo que muestra la brutalidad y marginalización con que las mujeres son tratadas, ya sea dentro de sus propios hogares o en el mundo exterior.

En el cine y la televisión, las amistades entre mujeres suelen ocurrir en ausencia de personajes masculinos. Esto no se refiere a una ausencia total, ya que los hombres aún están involucrados en la historia, pero pasan a ser algo aparte. Se crea una inversión en la narrativa que los protagonistas hombres tenían en películas anteriores, donde las mujeres traían caos al mundo de los hombres. Ahora, son los hombres los que causan problemas en las narrativas de las mujeres (Tasker, 1998).

Por otro lado, la amistad femenina no solo es una fuente de fuerza dentro del género de melodrama, sino que también abre la puerta para el deseo lésbico. Esto no significa que toda amistad entre mujeres implique lesbianismo, pero se da un espacio para negociar entre ambos tipos de relaciones. Además, tanto las amistades femeninas como las relaciones amorosas entre mujeres comparten un terreno que involucra a personajes femeninos actuando en un espacio que no se define por los personajes masculinos o por una narrativa enfocada en la heterosexualidad (Tasker, 1998). Entonces, podemos entender que entre los géneros mencionados, el melodrama es el que más posiciona a la mujer en un rol protagónico e intenta

romper con los estereotipos femeninos al mostrar a las mujeres como personajes tridimensionales cuyos conflictos no giran exclusivamente en torno a personajes masculinos.

Para finalizar, nos parece importante recalcar la importancia que se le pone a la apariencia física femenina en comparación con los hombres, donde no solo su cuerpo y rostro deben ser convencionalmente atractivos, sino que también deben vestir a la moda y adaptarse a los ideales de belleza de la época. Morales Romo (2015) explica:

- “Los ideales de feminidad se han detenido convencionalmente en la apariencia física y en lograr el atractivo sexual de cara a los hombres. Mientras que los ideales de masculinidad no han estado tan ligados a la apariencia física puesto que se vendían como atractivos aunque no reuniesen un conjunto de características determinadas para serlo. Por el contrario, el ideal de feminidad ha tenido que someterse siempre a los dictados de la moda y los cánones de belleza vigentes en cada época” (p.47).

Podemos discutir que estos ideales se transmiten al espectador desde su infancia, donde incluso se crea la noción de que belleza es igual a mujer buena y fealdad es igual a mujer malvada. Al analizar películas dirigidas al público infantil, Morales Romo (2015) afirma:

- “Las protagonistas son hermosas, dulces, dóciles y dependientes: Blancanieves es la más bonita del reino, obedece a todos y necesita un príncipe para que la salve. Cenicienta también es guapa y solo se ve liberada de su vida de humillaciones impropia de una muchacha con su belleza cuando otro Príncipe Azul la salva. El final feliz consiste en casarse con el príncipe: Cenicienta, la Bella Durmiente, la Bella y la Bestia versión Disney. Las malas son: mujeres feas, o viejas, envidiosas y ruines que compiten por los hombres: las hermanastra de Cenicienta, la madrastra de Blancanieves. [...] queda de manifiesto una visión muy estereotipada de la mujer y el varón en cuanto a su apariencia, roles y aspiraciones” (p.91).

Para la parte del desarrollo de esta tesina, se tendrán en cuenta los distintos estereotipos (y narrativas) femeninos que se presentan en los distintos géneros cinematográficos y se buscará observar si estos elementos están presentes en las películas de terror latinoamericanas con personajes maternos.

3. Mujer y maternidad en el cine de terror

En este capítulo tocaremos las temáticas de las representaciones femeninas de manera general dentro de películas de terror, para luego pasar específicamente a los personajes maternos y sus representaciones. Para la primera parte tomaremos en cuenta la representación de la mujer en sus roles protagónicos, esto significa tanto cuando es la heroína de la historia como cuando es la antagonista.

3.1 Mujer y cine de terror

El género de terror tiende a ser el único territorio donde la mujer es la heroína de la historia, al mismo tiempo que es el símbolo sexual y la víctima. A pesar de que hay películas dentro del terror que buscan mostrar a la mujer como un personaje fuerte, continúa manteniendo su papel de víctima (Krahn, 2015). Un ejemplo que argumenta esta afirmación corresponde al personaje de Sydney Prescott de la franquicia de películas *Scream*. Weinstein y Craven retratan a la protagonista Sydney como una mujer inteligente, astuta y resiliente, sin embargo, también se retrata como joven, inocente y atractiva, lo cual corresponde al símbolo sexual. Es uno de los principales objetivos del asesino, lo cual la hace la víctima. Y es ella quien finalmente derrota a los villanos, toma el papel de heroína en la película. Por otro lado, Krahn (2015) también recalca que en la filmografía de terror raramente son las mujeres las asesinas. O bien son o tienen influencia de seres sobrenaturales o son parte de un

grupo mixto de asesinos. No suele ocurrir que las películas presenten una única asesina sin influencia externa. En el caso de *Friday the 13th* (Cunningham, 1980) la Sra. Voorhees es la principal asesina, pero es pronto eclipsada por las secuelas donde ahora su hijo es el asesino y el villano más recordado de esta franquicia. Entonces, el imaginario que más se ilustra es el de la mujer siendo víctima ante un hombre fuerte y maligno, y no viceversa.

Similarmente, Linda Williams (como es citada por Freeland, 1996) considera a la mujer como la heroína que se mueve para ver, investigar y conocer al monstruo. Sin embargo, si bien el monstruo es una constante amenaza para la heroína, el destino de ambos personajes está vinculado ya que parecen estar fuera del orden patriarcal. Un ejemplo es la película *Drácula* (Coppola, 1992), donde el personaje principal, Drácula, seducía a mujeres casadas. Al representar una amenaza hacia el patriarcado, argumenta Williams, ambos personajes deben ser castigados dentro de la narración.

Por otro lado, según Creed (como es citado por Freeland, 1996), el horror toma interés en las mujeres como víctimas, mujeres que son atacadas porque presentan una visión de un cuerpo castrado, y en mujeres monstruosas, que amenazan con castrar a los hombres. En las siguientes secciones, presentaremos los distintos arquetipos del género femenino dentro del cine de terror, comenzando por las heroínas, quienes suelen ser tratadas como víctimas dentro de sus historias, para luego continuar y finalizar con las mujeres monstruosas.

La Virgen. El concepto no implica que el personaje sea literalmente virgen, sino que es indicación de la inocencia e ingenuidad del personaje, o de que es alguien que aún no ha iniciado algún aspecto de la vida. Sin embargo, en el terror, la sexualidad continúa estando relacionada con la muerte. El 2010 se realizó un análisis de películas slasher donde se mostró que los personajes femeninos con comportamientos sexuales, además de tener menos probabilidades de sobrevivir, tienen escenas de muerte más largas (Welsh, 2014 citado por

Harrington, 2014). Esto muestra que sólo las mujeres son castigadas por manifestar su sexualidad, ya que, como también se demostró en el análisis, los personajes masculinos con comportamientos sexuales no son utilizados de esta misma manera.

Un clásico arquetipo de heroína femenina corresponde a la *Final Girl*. De acuerdo con Krahn (2015), este término ideado por Clover hace referencia a la última sobreviviente dentro de una ola de asesinatos y es quien, además, termina matando al atacante. Este reiterativo personaje se identifica por ser un símbolo de pureza y virginidad, es una estereotípica chica buena. Es dentro de este personaje donde se encuentra el arquetipo de la virgen. Clover (citado por Harrington, 2014) define a la *Final Girl* personaje se construye de una manera que se distingue del resto de los personajes femeninos, ya que se les atribuyen intereses estereotípicamente masculinos, demuestran desgana sexual en comparación con sus compañeras e incluso suelen tener nombres masculinos; en otras palabras, la protagonista renuncia a su características convencionalmente femininas. Por otro lado, las *Final Girls* se definen como observadoras, ingeniosas, responsables e inteligentes, y son desarrolladas con mayor profundidad psicológica que el resto de la red de personajes femeninos.

Si bien la virgen usualmente encuentra su lugar en el subgénero slasher, también puede presentarse en otro tipos de películas del género de terror. Por ejemplo, el personaje de Amanda Seyfried en *Jennifer's Body* (Kusama, 2009), quien a pesar de no ser virgen sí cumple el rol del personaje más inocente e ingenuo que va en busca del monstruo. Entonces, pese a que a través de los años los personajes femeninos han evolucionado y se han vuelto más sexualmente activos, la virgen continúa siendo una representación que posee ciertas características que se utilizan como función para aislar al personaje del resto de sus pares.

La Virgen Sacrificial. A diferencia del arquetipo de la virgen, la virgen sacrificial si es literalmente virgen. Este personaje casi siempre es joven y atractiva, de esta forma el

sacrificio se considera más sustancial al destruir la sexualidad naciente de una mujer (Harrington, 2014). Según Parker (2007), este arquetipo efectúa el ejercicio de enfatizar la importancia de la virginidad y de los ideales que ésta conlleva. La destrucción de una virgen bella y en la cúspide de su fertilidad significa una pérdida tanto en el presente como para el futuro, debido a que con su muerte se anula la posibilidad de una futura descendencia y por ende la perpetuación de la línea familiar. Harrington (2014) señala que la existencia de los arquetipos virginales y los de la hipersexual depredadora refuerzan el dualismo sociocultural de la sexualidad femenina heteronormativa. La virgen sacrificial es feminizada pero desexualizada lo cual evoca una noción de la sexualidad femenina como dócil y contenida, mientras que en el caso de los personajes femeninos hipersexuales y depredadores evoca la idea de la sexualidad femenina como expansiva y peligrosa. Algunos ejemplos de la virgen sacrificial son *Conan the destroyer* (Fleischer, 1984), *Clash of Titans* (Davis, 1981), *Dragonslayer* (Robbins, 1981), *Sleepwalkers* (Garris, 1992) y *The Phantom of the Opera* (Julian, Chaney, Sedgwick y Laemmle, 1925).

A diferencia de la heroína, quien casi siempre es joven y atractiva, la mujer villana en el cine de terror puede encarnar en una variedad de edades y atributos físicos.

Niñas Aterradoras. King (2015) describe a las niñas aterradoras como las villanas femeninas más jóvenes, ya que corresponden a la etapa de la pubertad. Esta figura suele trazar temáticas de menstruación (o sangre en general), hombres depredadores, posesión demoníaca o un cambio de carácter desde la inocencia hacia una rebeldía maligna. Ejemplos conocidos de niñas aterradoras son: Regan de *The Exorcist* (Friedkin, 1973), Esther de *Orphan* (Collet-Serra, 2009), Carrie de las películas homónimas (De Palma, 1976; Peirce, 2013), Sadako de *Ringu* (Nakata, 1998) y Eli de la película sueca *Let the Right One In* (Alfredson, 2008). Pensamos que este tipo de arquetipo femenino puede surgir del estigma social que existe

sobre la menstruación y a los cambios físicos de las niñas para convertirse en mujeres. También puede relacionarse con que una vez que menstrúan y son consideradas mujeres deben cumplir con el rol y las correspondientes expectativas que se espera de ellas para ser consideradas buenas mujeres, y si no las cumplen serán consideradas malas mujeres.

Depredadoras y/o Devoradoras de Hombres. En términos de edad, después de las niñas aterradoras vendría la figura de las depredadoras y/o devoradoras de hombres. Estos personajes son mujeres adultas sexualmente activas que actúan como sirenas heterosexuales que atraen hombres, usualmente distanciándolos y arruinando su vida sexual con otras mujeres. Esta representación también incluye mujeres despreciadas que buscan venganza (King, 2015). Algunos ejemplos son Evelyn Draper de *Play Misty for Me* (Eastwood, 1971), Jennifer de *Jennifer's Body*, May Dove Canady en *May* (Mckee, 2002) y *The Woman in Black* (Hill, 1983; Watkins, 2012) .

Dentro de esta encarnación es donde la imagen de la vagina dentata está más presente. De acuerdo con Harrington (2014), esta imagen, cuyo nombre hace referencia a una vagina con dientes, nace de la liberación de la naciente sexualidad de la mujer virgen. La autora propone que, mientras que la figura de la virgen es considerada un sistema cerrado, la vagina dentata se mueve entre el poder ilimitado del deseo sexual femenino, la interioridad de los genitales femeninos, los orígenes de la vida y el nacimiento. Por otro lado, también el concepto actúa como una advertencia de los peligros de tener sexo con mujeres desconocidas.

La vagina dentata es una imagen recurrente en el cine de terror, puede aparecer incorporada en personajes específicos, como algunas de las devoradoras de hombres mencionadas anteriormente, o puede estar incorporada en la ambientación y puesta en escena. Ejemplos de esto último abarcan: los colmillos ensangrentados del vampiro (Creed, B. (2015). *The monstrous-feminine*), la boca del tiburón en *Jaws* (Spielberg 1975), los

monstruos excavadores de *Tremors* (Underwood, 1990), la cara del alien depredador en *Predator* (McTiernan, 1987), entre otros (Harrington, 2014).

Si bien estas expresiones de la vagina dentata cumplen un rol más metafórico, también se presenta en términos literales a través del cine: *Sexual Parasite: Killer Pussy* (Nakano, 2004), *Chatterbox!* (DeSimone, 1977), *Penetration Angst* (Büld, 2003). En estos casos, según Potts (citada por Harrington, 2014), la vagina representa a la mujer, ella se fusiona con su genitalia y sus deseos que son independientes a ella.

Como hemos podido ver, la vagina dentata posee una percepción negativa, se utiliza para infundir miedo, asco y odio. No obstante, también puede tener un lado positivo. Annie Potts (como es citada por Harrington, 2014) señala que la vagina dentata puede tomarse como un discurso en el cual las mujeres reclaman sus cuerpos y se resisten a la colonización corporal al apoderarse y tomar represalias contra el poder sexual masculino que objetiva y denigra a las mujeres. Más allá de todo esto, según Harrington (2014), la figura de la vagina dentata, al igual que la de la virgen, son representaciones simplistas que reducen a la mujer y la definen principalmente por su sexualidad o la falta de ella. Es posible observar un reflejo de esto último en el rol de la mujer en la familia latina tradicional, el cual está asociado al marianismo, donde la mujer debe presentar virtudes puras, como por ejemplo llegar virgen al matrimonio. Por otro lado, es el hombre quien debe presentar destreza sexual y el control físico de la mujer (Lindsay, 2021). Entonces, una sexualidad abierta por parte de las mujeres podría amenazar con el control de los hombres por sobre ellas.

Manipuladoras Posmenopáusicas. Por último, están las villanas del terror más viejas. Corresponden a mujeres manipuladoras y maquiavélicas, a veces amargadas, que ya forman parte de la etapa de la vejez. Tienden a interferir (mágicamente) en la reproducción de otros y son vengativas y crueles, especialmente hacia niños (King, 2015). Ejemplos

conocidos de este arquetipo son: la Bruja Blanca de *Las Crónicas de Narnia: El león, la bruja y el ropero* (Adamson, 2005), Úrsula de *La Sirenita* (Musker y Clements, 1989) y Cruella de Vil de *101 Dálmatas* (Reitherman, Geronimi, Luske, 1961). A través de este arquetipo se podría reforzar la idea planteada por Harrington (2014) sobre que la mujer se define por su sexualidad. Al ser caracterizadas como posmenopáusicas se entiende que ya no pueden producir descendencia biológicamente hablando, por lo que es posible debatir que pierden la capacidad natural de maternidad y el valor que la sociedad patriarcal le atribuye a las mujeres. Tal vez por esta razón los personajes femeninos de esta etapa etaria se representan como crueles y amargadas, particularmente hacia los niños, ya que la sociedad la desvaloriza por su carencia de funcionalidad reproductiva. Por otra parte, aparece la conceptualización sobre que lo bueno es igual a bello y lo malvado es igual a feo (Morales Romo, 2015). Los arquetipos de las mujeres tradicionalmente consideradas buenas, como la virgen y la virgen sacrificial, se presentan como jóvenes y atractivas; mientras que este arquetipo donde las mujeres son ancianas se presentan como malvadas.

Estos arquetipos femeninos del cine de terror que hemos presentado hasta ahora pueden tener repercusiones en el público al influir en su visión con respecto al género femenino. En una universidad del medio-oeste de Estados Unidos, Krahn (2015) realizó un experimento para averiguar cuáles son las percepciones de la audiencia con respecto a los estereotipos del género femenino en el cine de terror. El estudio fue efectuado con estudiantes de pregrado entre 18 y 62 años, de los cuales el 59% eran mujeres. Se les entregó a los estudiantes un cuestionario que buscaba averiguar su percepción personal sobre las mujeres. Se dividió a los estudiantes en dos grupos y se les mostró diferentes escenas de la película *Scream* (Craven, 1996). A la variable de control se le mostró la primera escena de la película, donde se muestra a un personaje femenino estereotipado y en angustia siendo asesinada. Al

segundo grupo se le mostró la última escena de la película, donde la protagonista Sidney mata al asesino al tiempo que es ayudada por otro personaje femenino, Gale (algo poco tradicional en este género). Una vez hecho esto, a los dos grupos se les pasó el mismo cuestionario para que volvieran a responder.

A través de las respuestas se concluyó que las personas que vieron la primera escena tienen menos probabilidades de percibir a las mujeres como héroes. Estas personas percibían a las mujeres como menos competentes en comparación con las personas expuestas a la otra escena. También se determinó que en general las participantes mujeres concebían a los personajes femeninos como más competentes que los participantes masculinos, tanto en el cuestionario pre-escenas como post-escenas. Finalmente, los resultados indicaron que las mujeres se dejaron influenciar por la escena estereotipada, en el sentido de que sus respuestas posteriores a la visualización de la escena fueron muy diferentes a sus respuestas previas, al igual que su contraparte masculina. Sin embargo, antes y después de visualizar la escena que muestra a los personajes femeninos como heroínas, la percepción de los hombres con respecto a la competencia de las mujeres no cambió significativamente.

Los resultados de este experimento brindan una visión de cómo las películas influyen a los espectadores en la posible reafirmación de estereotipos (Krahn, 2015), demostrando nuevamente la importancia de una buena representación que no siempre repita los mismos estereotipos.

3.2 Maternidad y cine de terror

3.2.1. La definición de lo abyecto.

La mirada de Kristeva, que es citada por Freedland (1996) cataloga como “abyección”, “To designate the psychic condition inspired by this image of the horrific mother” (744). Habla sobre una madre horrible y sin limitaciones.

En este sentido, lo abyecto se relaciona con aquello que trata y necesita transgredir los límites de la sociedad, donde el cuerpo de la madre toma protagonismo a través de los fluidos, existiendo una conexión entre la atracción y la repulsión. “The mother is “Horrorific in the sense of being all- engulfing, primitive, and impure of defiled by body fluids- particularly breast milk and flowing menstrual blood. (Freenland. C, 1996, p. 744).

Lo abyecto “opera dentro de las sociedades patriarcales como un mecanismo que separa lo humano de lo no humano y distingue al sujeto completamente establecido de aquel que sólo se ha transformado parcialmente” (Creed, 2016, p.3). Es por esto, que amenaza a la sociedad, por lo cual debe ser eliminado.

Los tres fundamentos principales de Kristeva que son mencionados por Creed (2016) son: el terror como imagen de abyección, lo que podrían ser desde cadáveres hasta el incesto; segundo, la abyección o la pérdida del orden establecido; y tercero, el horror construye a la figura de la madre como abyecta. Estos tres fundamentos serán explicados con más profundidad a continuación:

El primer fundamento, se relaciona con la definición de monstruo en la actualidad, podemos ver que tiene mucho de lo que es, la base de lo abyecto. Según nos cuenta Creed (2016), fundamentando desde el texto moderno de terror, lo abyecto “se apoya en antiguas nociones históricas del abyecto, particularmente en relación a las siguientes “abominaciones”

religiosas: inmoralidad sexual y perversión, alteración corporal decaimiento y muerte, sacrificio humano, asesinato, el cadáver, desechos corporales, el cuerpo femenino y el incesto” (p.5). Mucho de lo abyecto tiene que ver con lo que la religión cree horroroso y lo que el humano teme.

El segundo fundamento, donde se afirma que lo abyecto se relaciona con aquello que quiere transgredir los límites de cualquier sociedad, se debe a que “La zona del abyecto “es el lugar donde el sentido colapsa” (Kristeva, 1982, p.2), un sitio en el que ‘yo’ (self) ya no soy. (Creed, 2016, p.5), y esa pérdida del sentido es lo que puede amenazar la vida o el orden.

El tercer fundamento, toma la figura de la madre abyecta, es decir, de la madre horrible, que no quiere dejar ir a su hijo de la zona de confort que ella creó. Este lugar, cercano a su cuerpo, donde lo protege. El padre es representado, como la persona, que tiene aún más conexión con la sociedad, solo intenta apoyar al hijo para que salga de esta protección y se enfrente a la vida, al orden simbólico. El niño debe decidir si transgredir esta barrera o no. (Creed. Barbara, 2016).

La justificación de que la madre se abyecta, recae en: “La figura materna se erige como el monstruo femenino. Al negarse ceder su vínculo con el hijo/a, la madre previene que el infante pueda aceptar su lugar en el orden simbólico de manera apropiada. Por una parte, envuelto en el dichoso deseo de mantenerse resguardado por el vínculo materno, y por otra parte, aterrado por la amenaza de su separación, para el niño/a es fácil sucumbir ante el placer reconfortante de la relación diádica.” (Creed, 2016, p. 9)

El marco de Kristeva citado por Creed, y que tiene estos tres elementos fundamentales, como base, en referencia a lo abyecto, es muchas veces, usado para el estudio y análisis de películas de terror como mirada feminista que intenta entender y explicar la construcción de los personajes dentro de este tipo de cine en particular, pero ha sido, también,

duramente cuestionado, debido a que no puede aplicarse a todos los subgeneros existentes y reduce mucho sus significados. Existen otros marcos, que también devienen del psicoanálisis, como el de Stanley Cavell y el marco Freudiano, que toma en consideración tanto la relación que tiene el espectador con los actores como sus papeles en las películas, aunque este marco sólo aplica para el género melodramático. Freeland (1993), analiza estas teorías psicológicas, y afirma que reducen exorbitantemente los campos de estudios desde los cuales se puede observar y analizar una obra en relación a la búsqueda de construcción de una mirada feminista, haciendo que ninguna pueda abarcar con real profundidad, y que permitita de la manera más exacta posible, catalogar si una obra es realmente feminista o que si transgrede efectivamente la norma de construcción de personajes en todos los subgeneros del terror.

Freeland (1993) dice que estas teorías para analizar el cine son bastante básicas, ya que toman en cuenta sólo el sexo y el tipo de espectador que ve la película- refiriéndose, a la edad, trabajo, deseos-, la normativa de masculinidad y la forma en que como se representan los personajes, lo que hace que el análisis de estas obras esten sujetas al espectador que ve la obra y como la interpreta, sin evaluar, el contexto de país, social, político, cultural o el mensaje en sí, que quiere dar le director que afectará como variable la construcción que tiene la misma película e influirá en el entendimiento de las representaciones de género o los estereotipos.

3.2.2 Embarazo y Aborto

En las películas de terror que contienen a mujeres embarazadas suelen tratar temas relacionados a la religión o que ocurren en un contexto apocalíptico. La figura de mujer embarazada debe luchar con una subjetividad ya dividida a través de su relación con el feto

y además debe sacrificar su físico y su estado psicológico al saber que tiene que dar a luz un bebé por el bien o mal de la humanidad, esto último siendo un sacrificio similar al de la virgen sacrificial (Harrington, 2014). A partir de esto, podríamos inferir que los mismos atributos de pureza y candor que posee el arquetipo de la virgen se busca atribuir a la mujer embarazada: el cuerpo de la mujer se vuelve un suplente carnoso de una batalla espiritual más grande que ella misma, lo cual enfatiza el hecho que su cuerpo ya no le pertenece a ella, sino que está sometida a un otro interno y mucho más importante. Tal acción le pide a la mujer la bíblica abnegación de la Virgen María, romantizando de esta manera el sacrificio que cada mujer debe hacer para la supervivencia de su feto (Harrington, 2014). De acuerdo con Arnold (2013), la representación del embarazo muestra cómo la imaginación patriarcal batalla para hacer frente a la transformación e inestabilidad del cuerpo embarazado. Por un lado, la embarazada se muestra pasiva, pero por otro su cuerpo se presenta como poderoso. Esto último, desde una perspectiva psicoanalítica, puede entenderse como un deseo inconsciente y una envidia del cuerpo materno por parte del hombre, a partir de donde nacen fantasías de destrucción. Horney (citado por Arnold, 2013) sugiere que el género masculino posee envidia hacia la capacidad reproductiva de las mujeres. Esta envidia se transforma en una denigración y desvalorización de la mujer, donde se le excluye socialmente y su cuerpo es tratado como objeto de sospecha y hostilidad.

En el caso de los embarazos con engendros no humanos, estos se originan fuera del cuerpo de la mujer. El cuerpo femenino embarazado es el lugar, no la causa de la monstruosidad. El embarazo se considera monstruoso cuando el feto no es engendrado por un hombre humano, no obstante, el monstruo invasor sí suele representar al género masculino, ya sea a través de la voz o de algún símbolo fálico (Arnold, 2013). En estas

películas las mujeres embarazadas no suelen aceptar de manera voluntaria o con entusiasmo su situación de embarazo, lo cual abre un espacio para la temática del aborto.

Harrington (2014) explica que cuando el aborto adquiere presencia en el cine de terror, toma la posición de herramienta moral y suele tratarse de dos posibles maneras: es una opción de último recurso o es una opción que se rechaza por completo. En la película *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), la protagonista insiste en no abortar al feto, a pesar del miedo que le genera su origen demoníaco. En *Legion* (Stewart, 2010), la mesera embarazada de cuyo bebé depende la salvación de la humanidad, sostiene un monólogo sobre cómo, a pesar de que le aterraba la idea de ser madre y que no estaba segura de amar a su bebé, decidió no abortarlo. Su discurso sugiere que el aborto es una decisión egoísta y la decisión de seguir con el embarazo es desinteresada al cumplir con un deber divino.

Harrington (2014) menciona la película de terror *It's Alive* (Rusnak, 2009) como ejemplo de la antigua alusión sobre que las deformidades congénitas eran causadas por la monstruosa imaginación de las madres durante el periodo de gestación. En la película el canibalismo del infante es directamente causado por la madre, quien intentó abortar al feto con píldoras. Esto hace recordar a la postura tradicional de los roles de género que involucra que la maternidad es algo innato de las mujeres. Por lo tanto, abortar sería ir en contra de esa naturaleza innata. Podríamos argumentar que la película *It's Alive* refleja esto al hacer que el bebé también vaya contra su naturaleza y sea caníbal, siguiendo la cadena de causa-efecto que la mamá inició al intentar abortar.

3.2.3 Madres en el cine de terror

La Buena Madre es aquella figura materna que valora el auto-sacrificio, el desinterés y el cuidado, estas características estereotipadas contribuyen a la idealización de la maternidad. No obstante, Arnold (2013) sí cree que las películas de terror intentan deconstruir la maternidad abnegada, pero lo que persiste en las representaciones maternas es su rol en la entrega absoluta al cuidado de los hijos, lo cual la diferencia de la figura paterna, quien tiende a cumplir un rol de amenaza o de seguridad. Por esto, la Buena Madre rara vez se presenta como un agente poderoso en la familia patriarcal (Arnold, 2013).

Aunque dentro del cine de terror hay películas que abordan discursos feministas sobre el rol de la maternidad y/o contienen madres socialmente progresivas (por ejemplo: una madre con trabajo), se continúan definiendo por el auto-sacrificio. En estas películas a menudo está presente el intento de separar a la familia, particularmente a la madre y a su hijo. Es a través de los sacrificios que la mamá soporta por el bien del niño a causa de esta separación que el espectador obtiene placer. Estos sacrificios provienen de la “maternidad esencial” (Arnold, 2013).

Patricia DiQuinzio (citada por Harrington, 2014) define la *maternidad esencial* como una función de la naturaleza femenina. Básicamente, la maternidad esencial hace referencia a que la maternidad es algo intrínseco para todas las mujeres, ya que la mujer por naturaleza posee ciertas capacidades psicológicas y emocionales, como la empatía, la conciencia a las necesidades de otros y el auto-sacrificio, que se requieren para cuidar a los niños. Así, la maternidad esencial contiene la percepción estereotípica de que todas las mujeres quieren y deben ser madres, insinuando que las mujeres que no manifiestan las capacidades requeridas

para la maternidad y/o no quieren ser madres son consideradas deficientes como mujeres (p. 190).

A raíz del concepto de *maternidad esencial*, DiQuinzio (como es citado por Harrington, 2014) también menciona el discurso de la *maternidad ideal*, el cual considera a la maternidad como una experiencia que las mujeres deben disfrutar y a través de la cual deben sentirse enriquecidas. Ambos constructos sobre la maternidad provocan que el valor y autoestima de las madres esté asociado con su capacidad para cuidar de sus hijos. Entonces, la madre, al sufrir y sacrificarse por sus hijos, obtiene placer. O sea que la maternidad figura como un ejercicio masoquista (Arnold, 2013)

Aunque la madre a menudo es una fuente para que la audiencia comparta emociones de miedo y ansiedad, también es una fuente de comodidad y tranquilidad debido al desinterés masoquista que ella dispone en la búsqueda de su hijo, un desinterés que resulta reconfortante para los espectadores tanto masculinos como femeninos (Arnold, 2013). Además, Kristeva (como es citada por Arnold, 2013) indica que, cuando la figura materna cumple con su desarrollo masoquista de autosacrificio, confirma su rol de subordinación dentro del patriarcado y confirma su semejanza estereotípica a la imagen de la Virgen María, cuyo papel es estar a entera disposición de su hijo. (p. 41) Tanto sufrimiento que rodea a la madre genera que la emoción se transforme en un elemento de la trama que puede impulsar o entorpecer la narración. En estos casos, según Arnold (2013), la expresión de emociones profundas de la madre se encuentran particularmente en los momentos de acción. Es decir que el pathos -uso de sentimientos para afectar a un tercero- y la acción están interconectados. A pesar de que la pérdida del hijo entrega momentos emocionales dramáticos, el pathos se encuentra en mayor potencia en la acción, cuando la madre es perseguida o se topa con el villano. Las

películas que se resisten a un conformismo con el autosacrificio maternal, evitan o restringen el uso de pathos.

Mientras que la familia persiste como temática dominante dentro del cine de terror, la crítica a la familia nuclear y al sacrificio maternal no lo ha hecho. En cambio, el término de pathos se ha expuesto cada vez más en el horror materno (Arnold, 2013), probando que la maternidad permanece idealizada al continuar enfatizando que la maternidad, y al parecer no la paternidad, conlleva sacrificio personal. En vez de cuestionar el constructo de *maternidad esencial*, el cine de terror continúa con una construcción binaria de personajes donde lo materno se asocia con la crianza y la pasividad, mientras que lo paterno con la agresión y el dominio. Es decir que, en el terror cinematográfico, la maternidad está construida desde una perspectiva patriarcal (Arnold, 2013). Esto va a la par con los roles tradicionales latinos que hay del padre y la madre. Donde el rol del padre está regido por el machismo, mientras que el de la madre por el marianismo.

Ahora que hemos terminado con la descripción de la Buena Madre y su rol y estereotipos, podemos examinar los tipos de madres villanas. Harrington (2014) sugiere que las representaciones maternas en la filmografía de terror no son estáticas, sino que son negociaciones dinámicas sobre las expectativas y presiones del cumplimiento de la maternidad normativa y cuya especificidad recae en la cultura y en la historia. Estas evocaciones culturales de la maternidad informan y son moldeadas por las distintas experiencias de las madres. Para Harrington (2014), las películas de terror son buenos indicadores de los discursos cambiantes sobre la maternidad dentro de la cultura popular. La maternidad como monstruo expresa la ambigüedad y ansiedad sobre la *maternidad esencial*, la noción de que la maternidad es una necesidad emocional y biológica de las mujeres y sobre la *maternidad ideal*, la imposición de que las mujeres deben ser madres en maneras cultural,

social e históricamente específicas y sancionadas. Como podemos ver, estas nociones sobre la maternidad aportan a la mirada tradicional sobre las mujeres mencionada por Puyana (2007), donde básicamente ser mujer es igual a ser madre y deben cumplir con ciertas expectativas sociales para ser consideradas buenas madres. Un ejemplo de esto sería el tema de las madres que trabajan fuera del hogar versus las que no, y como las primeras suelen tener un sentimiento de culpa y pueden ser juzgadas por la comunidad más tradicional.

Los distintos discursos sobre la maternidad expresados en el monstruo maternal se pueden clasificar en los siguientes arquetipos:

Madres solteras. John Lewis (como es citado por Harrington, 2014) sugiere que las decisiones que toma la madre soltera dentro de la narración en el cine de terror pueden ser interpretadas como las catalizadoras del terror, por medio de las cuales se presenta al espectador el horror de la ineficacia y monstruosidad de la madre soltera. Esto posiciona a las madres como culpables y peligrosas para sus hijos de una manera que los padres, ya sea estén presentes o ausentes, no lo son (Harrington, 2014). Ejemplos de este arquetipo materno son *The Sixth Sense* (Shyamalan, 1999), *The Others* (Amenábar, 2001), *Triangle* (Smith, 2009) y *Silent Hill* (Gans, 2006).

Madres poseídas. Esta representación corresponde a madres poseídas por una entidad maligna que debe ser destruida. Puede representarse mediante la psicosis posparto, la cual parece ser un mecanismo adaptativo para romper los lazos entre madre e hijo debido a que el compromiso con el bebé podría resultar en la muerte de ambos (Hagen, citado por King, 2015). Algunos ejemplos son la madre de *The Omen* (Donner, 1976) y Rosemary de *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968).

Madres vengativas. El tercer arquetipo de la madre villana corresponde a las madres que buscan venganza contra aquellos que amenazan a su descendencia. Esta figura aparece en personajes tales como la señora Voorhees de *Friday the 13th* (Cunningham, 1980), la madre del asesino en *Scream 2* (Craven, 1997), o la reina alien de *Aliens* (Cameron, 1986) (King, 2015). El hecho de que en el cine de horror exista el arquetipo de la madre vengativa, pero no el del padre vengativo, muestra el rol periférico del padre en cuanto a la crianza de sus hijos que se habló en el primer capítulo.

En cuanto al monstruo maternal, existe un super arquetipo que se enfoca más en la relación con la descendencia: la Mala Madre. En el caso de los tres arquetipos mencionados anteriormente solo las madres solteras y las madres poseídas podrían contenerse dentro de este super arquetipo, debido a que en las madres vengativas no se explora la relación con sus hijos. La Mala Madre puede responder a una naturaleza prohibitiva y abrumadora que ejerce una fuerza violenta hacia su descendencia (i.e. las madres de *Psycho* y *Carrie*), puede ser negligente y/o egoísta (i.e. las madres de *Sixth Sense* [1999] y *The Exorcist*) o puede ser emocionalmente abusiva (i.e. la madre de *The Others* [2001]). Las Malas Madres del cine de terror suelen construirse desde su incumplimiento con la tradicional abnegación y/o devoción de la maternidad, pues rechazan su rol prescrito dentro del modelo de familia nuclear patriarcal (Arnold, 2013). No obstante, Rich (como es citado por Arnold, 2013) agrega que en ciertas películas el horror puede encontrarse en la exagerada conformidad de la madre hacia la institución de la maternidad. Aquí, la madre puede ser cariñosa y devota, pero a un nivel que la vuelve demasiado dependiente de su hijo, generando que el horror surja cuando el niño se da cuenta que no puede liberarse de esta dependencia.

Las películas que contienen a la representación de Mala Madre usualmente tratan a la madre desde el punto de vista del niño, o como una presencia ausente que influye en su

narrativa. Sin embargo, la Mala Madre también puede aparecer en películas desde una perspectiva más centrada en ella, donde se exploran sus deseos y conflictos en lugar de los de los niños (Arnold, 2013).

Por otro lado, Arnold (2013) explica que en hay películas donde se considera que existe una correlación directa entre el comportamiento de la Mala Madre y la anomalía mental o física del niño. En estos casos la madre funciona como un obstáculo que el hijo debe superar. La Mala Madre es una fuerza abrumadora que impide el desarrollo “normal” de su descendencia. El hijo, para socializar, necesita estar plenamente incluido en el orden Simbólico (Creed, 2016), para lograr esto debe erradicar su asociación con lo femenino, ya sea dominando a la madre o matándola. No obstante, la madre en estas obras es tanto anhelada como repelida, pues además de ser una madre monstruosa también es un objeto de apego sentimental. En *The Exorcist* (Friedkin, 1973), la madre cuida a su hija Reagan e intenta ayudarla, en *Psycho* (Hitchcock, 1960) Norman la nombra como su mejor amiga, y en *Carrie* (De Palma, 1976), la protagonista busca consuelo en su madre tras su humillación en su baile de graduación. Entonces, a pesar de que el niño entiende que tiene que cortar los lazos con su madre, se siente igualmente atraído hacia ella, ya que ella estaba allí cuando entró por primera vez al mundo Simbólico.

El cuerpo de la madre actúa con exceso de emoción que puede ser de miedo y terror (gritos) o de tristeza (llantos). Estas emociones exaltadas y los momentos de excesiva villanía insinúan un deseo de representar la maternidad de manera diferente, donde la madre se aleja de su rol santificado. Podríamos estipular que en este tipo de representaciones existe una búsqueda en problematizar el exceso de apego de la madre hacia sus hijos debido a que esta representación materna ya no es la de la madre ya no es representada como la mujer paciente que sufre en silencio descrita en la descripción de la Buena Madre. Sin embargo, la Mala

Madre es castigada por alejarse de este rol, a diferencia de la Buena Madre que es finalmente recompensada por sus sacrificios (Arnold, 2013).

En conclusión, los modelos arquetípicos de la Buena y la Mala Madre dan a entender que no importa lo que hagan para cuidar a sus hijos, nunca será suficiente y siempre hay espacio para ser una mejor madre. Lo cual es un pensamiento que encaja perfecto dentro del mundo patriarcal. Este tipo de representaciones maternas contribuye a que los roles y estereotipos de las madres continúen en nuestra sociedad, lo cual llega a causar repercusiones negativas en cuanto a nuestra percepción de las figuras maternas que nos rodean, generando ciertas expectativas sociales y culturales que deben alcanzar. Una cita de Robyn Quin (citada por Morales Romo, 2015) señala los efectos de la representación:

- “La representación abarca cuatro conceptos, por un lado implica una determinada selección de la realidad, de esta misma realidad se selecciona algo típico y característico, por lo que imperan criterios de representatividad, un tercer criterio relacionado con la representación es el hecho de que la imagen que se ha representado es de cierta forma el portavoz de ese mismo grupo. Finalmente un cuarto significado de la representación viene dada por la manera en la que el receptor recibe e interpreta el mensaje”. (p.86).

MATRIZ DE ANÁLISIS:

Para analizar las películas nos enfocaremos en la construcción de los personajes de las figuras maternas. A través de esta investigación hemos enfatizado los distintos estereotipos que rodean a la mujer, tanto por su género, por su rol familiar y por su representación en el cine. A continuación presentamos dos tablas que resumen las características de dichos estereotipos y las cuales utilizaremos para el siguiente análisis.

Tabla 1.1 Roles y estereotipos del género femenino

Personalidad	capacidad de sacrificio, sumisa, comportamiento virtuoso, virginal, cautelosa, sensible, débil, calidez y cuidado
Físico y vestimenta	dos imágenes. Puede aparecer bella y femenina (vestidos, joyas, tacos) o como "marimacha", vestuario masculino y sus características musculosas.
Empleos	las mujeres son enfermeras, secretarias o trabajadoras de guarderías, siempre en un empleo que busca el cuidado y protección de algo
Rol tradicional familiar	nutrir a su familia trabajando a tiempo completo dentro del hogar
Comportamiento en la familia tradicional	guardia para atender las necesidades de su familia mientras sus propias necesidades se ponen en espera o se ignoran. Cuanto más se sacrifica por su familia, más firmemente se une a ella y más se la culpa por los problemas relacionados con la familia
Expresión verbal	tienden a mencionar ir de compras, limpieza, cuidado personal y la familia, además de que son más educadas en su forma de hablar

La Tabla 1.1 Se refiere a la construcción de los personajes, enmarcados, por los estereotipos y roles de géneros, ya antes mencionados a lo largo del marco. El principal objetivo de esta tabla, es dejar en evidencia, si es que existiera, patrones reiterativos de personalidad, características físicas y vestuario, empleos, roles y comportamientos familiares tradicionales y expresión verbal, que diferencian y definen a personajes femeninos y masculinos.

1. Personalidad: Entendido según la Rae como: “Conjunto de cualidades que constituyen a la persona o sujeto inteligente”. La vitalidad de este punto radica, en que, la personalidad y cualidad forja la manera de comportarse de un personaje y cómo reaccionaría ante los conflictos y las situaciones que se le presentan.
2. Físico y vestimenta: La parte visual que vemos de un personaje, es tan importante como su personalidad, porque los forja como un individuo en particular y enfatiza una imagen o refuerza un estado, consecuencia, expresión o característica importante, que da a entender un mensaje y influye en los pensamientos y creencias del espectador.
3. Empleos: Existe una tendencia a relacionar cierto género con un tipo de empleo en particular, que refuerza el mensaje ya sea, en el caso de los personajes femeninos a “cuidar” o en los personajes masculinos a “liderar” , en marcando un estereotipo y además, otorgando un estatus, donde se tiende a minimizar o dejar el trabajo de lado en el caso de la mujer y reforzar la importancia del trabajo del hombre, argumentados por la tradición del rol familiar y su comportamiento tradicionalista.
4. Rol tradicional familiar: En comportamiento “correcto”, según lo establecido en la sociedad latinoamericana tiende a influir en todos los puntos ya antes mencionados.

Reforzando conductas, estatus, formas de expresión, empleos, códigos de vestimenta y expresión que diferencian a hombres y mujeres y catalogan y definen lo que es “la buena o mala esposa” y el “buen o mal esposo”, y de modo que, repercutirá en la imagen de lo que sería la madre y padre ideal.

5. Comportamiento tradicional familiar: También, muy de la mano con el rol, pero se diferencia en que uno es de lo que debe encargarse y el otro, las acciones para cumplir su rol. Por ejemplo, el rol de la mujer es nutrir y para eso, su comportamiento debe potenciar el cuidado, sacrificar tiempo y trabajo para su familia. Mientras que, en el caso masculino, su rol es proveer, por lo que su comportamiento es trabajar, tomar decisiones importantes y liderar la familia para conseguirlo.
6. Expresión verbal: Es un punto que nos interesa incluir y dejar en evidencia, que los personajes masculinos y femeninos, no tienden a utilizar las mismas palabras para expresarse y que remarcan sus características estereotipadas, de que las mujeres son suaves y cálidas y que los hombres son agresivos e impulsivos.

Tabla 1.2. Narrativas sobre la maternidad y arquetipos de personajes femeninos y maternos en el cine de terror:

Temáticas:	
Aborto	Herramienta moral. Aparece como una opción de último recurso o como una opción que se rechaza por completo.
Embarazo	Atributos de pureza y candor. enfatiza el hecho que su cuerpo ya no le pertenece a ella, sino que está sometida a un otro interno y mucho más importante. se romantiza el sacrificio que cada mujer debe hacer para la supervivencia de su feto.
Tipo de Mujer	
La Virgen	Indicación de la inocencia e ingenuidad del personaje, o alguien que aún no haya iniciado algún aspecto de la vida.
La Virgen sacrificial	Efectúa el ejercicio de enfatizar la importancia de la virginidad y de los ideales que conlleva, casi siempre es joven y atractiva.
Devoradora de Hombres	Estos personajes ya son mujeres adultas sexualmente activas que actúan como sirenas heterosexuales que atraen hombres, usualmente distanciándolos y arruinando su vida sexual con otras mujeres. Esta representación también incluye mujeres despreciadas que buscan venganza. Dentro de esta encarnación es donde la imagen de la vagina dentata está más presente (ya sea metafórica o literalmente).
Manipuladora Postmenopáusicas	Corresponden a mujeres manipuladoras y maquiavélicas, a veces amargadas, que ya forman parte de la etapa de la vejez. Tienen a interferir (mágicamente) en la reproducción de otros y son vengativas y crueles, especialmente hacia la niñez.
Tipo de Madre	
Buena Madre	Valora el auto-sacrificio, el desinterés y el cuidado, la entrega absoluta al cuidado de los hijos, rara vez se le presenta como un agente poderoso en la familia patriarcal. A menudo está presente el intento de separar a la familia, particularmente a la madre y a su hijo. concepto maternidad esencial El valor y autoestima de las madres está asociado con su capacidad para cuidar de sus hijos. El pathos se encuentra en la acción, así como cuando la madre es perseguida o se topa con el villano. Las películas que se resisten a un conformismo con el autosacrificio maternal, evitan o restringen el uso de pathos.
Mala madre	Este arquetipo puede ser de una naturaleza prohibitiva y abrumadora que ejerce una inclinación violenta en su descendencia, puede ser negligente y/o egoísta o puede ser emocionalmente abusiva. La madre es tanto anhelada como repelida, además de ser una madre monstruosa también es un objeto de apego sentimental.

La Tabla 1.2 Tiene como objetivo exponer aquellos componentes de los cuales la historia se nutre y pone como argumento central a la hora de construir la narración y el mensaje. Fueron agrupados en: temáticas, tipos de mujeres, tipos de madre y acto final.

1. Temática: es el eje central. De lo que trata y pone en cuestión la película. Para esta tesina, es importante reflexionar como son llevadas las tematicas que rodean la maternidad, como lo son: el aborto y el embarazo. Parece ser, que el cine de terror tiende a tener un tratamiento estereotipado al momento de tocar estos temas y queremos analizar si aquellas se mantienen en el cine latinoamericano y como repercuten en la construcción del personaje, ya que, están fielmente relacionados.
2. Tipo de mujer: La importancia de este punto es revisar si el personaje principal y/o “monstruo”, responde a alguno de estos arquetipos que mucho pueden relacionarse a lo abyecto, en otras palabras, la relación entre madre/ mujer y sociedad y el mensaje que puede entregar.
3. Tipo de madre: Este apartado tiene como fin reflexionar si las películas de horror latinoamericanas tienden a reproducir o no los estereotipos arquetipos de lo que se ha investigado sobre la representación materna en el terror.

El objetivo de este análisis es determinar si las madres de estas películas se encuentran limitadas por su género y maternidad, resultando en madres tradicionalmente idealizadas en nuestra comunidad latina. A través de las tablas deseamos averiguar cómo estos los roles y estereotipos de género y arquetípicos repercuten en las narrativas de las figuras maternas y, asimismo, en la percepción que la película busca transmitir al espectador con respecto a la representación materna que está ilustrando. Es decir, una de las figuras maternas puede cumplir con los estereotipos del arquetipo de Buena Madre, pero si la narración trata a ese personaje de una manera distinta a como generalmente se plantea, la película estará

mostrando una representación distinta de la maternidad y generará en la audiencia una nueva percepción con respecto a los discursos de maternidad y de género.

DESARROLLO

En este capítulo analizaremos las siguientes películas latinas pertenecientes al género del cine de terror:

- *La Llorona* (Bustamante, 2019) de Guatemala
- *As Boas Maneiras* (Jonescu & Silveira, 2017) de Brazil
- *Madre* (Burns, 2016) de Chile
- *La Casa del Fin de los Tiempos* (Hidalgo, 2013) de Venezuela
- *Los que Vuelven* (Casabé, 2019) de Argentina

Como podemos observar estas películas fueron realizada y estrenadas dentro de los últimos xx años y pertenecen a distintos países del territorio latinoamericano.

El análisis se concentrará en las figuras maternas de cada película. En primera instancia, se analizarán si se reproducen los roles y estereotipos femeninos tradicionales y luego se examinarán las características maternas para determinar si están contenidas dentro de los arquetipos maternos y si se reproducen las narrativas estereotipadas sobre la maternidad.



LA CASA DE PRODUCCIÓN PRESENTS

LA LLORONA

FROM SILVER BEAR WINNER* JAYRO BUSTAMANTE



MARÍA MERCEDES COROY

MARGARITA KÉNEFIC

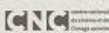
SABRINA DE LA HOZ

JULIO DÍAZ

LA CASA DE PRODUCCIÓN PRESENTS A LA CASA DE PRODUCCIÓN AND LES FILMS DU VOLCAN PRODUCTION - WRITTEN AND DIRECTED BY JAYRO BUSTAMANTE - SCREENPLAY BY JAYRO BUSTAMANTE AND LISANDRO SÁNCHEZ
WITH MARÍA MERCEDES COROY - MARGARITA KÉNEFIC - SABRINA DE LA HOZ - JULIO DÍAZ - MARÍA TELÓN - AYLÁ-ELEA HURTADO AND JUAN PABLO OLYSLAGER - DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY NICOLÁS WONG DÍAZ
ART DIRECTOR SEBASTIÁN MUÑOZ - COSTUME DESIGNER SOFÍA LANTÁN AND BEATRÍZ LANTÁN - MAKE UP AND HAIR BY AIKO SATO - EDITED BY GUSTAVO MATHEU - JAYRO BUSTAMANTE - SOUND EDUARDO CÁCERES
MUSIC SUPERVISOR HERMINIO GUTIÉRREZ - ASSOCIATE PRODUCERS ALEJANDRA COLOM - DIDIER DEVERS - SOPHIE JOOS - HERMINIO GUTIÉRREZ - EXECUTIVE PRODUCER GUSTAVO MATHEU
PRODUCERS JAYRO BUSTAMANTE - GUSTAVO MATHEU - GEORGES RENAND - MARINA PERALTA

© COPYRIGHT LA CASA DE PRODUCCIÓN - LES FILMS DU VOLCAN 2019

LA CASA DE PRODUCCIÓN



LA LLORONA

(2019)

País: Guatemala

Dirección: Jayro Bustamante

Guión: Jayro Bustamante y Lisandro Sánchez

Producción: Jayro Bustamante

Sinopsis:

El general Enrique Monteverde es acusado de orquestrar el genocidio del pueblo Maya Ixil que ocurrió décadas atrás. Debido a las protestas, el general se mantiene encerrado en su casa junto a su familia: su mujer Carmen, su hija Natalia y su nieta Sara. En la noche Enrique escucha los llantos de una mujer, asustado dispara y casi mata a su esposa. Al día siguiente, la mayoría de la servidumbre renuncia, ya que creen que el general se ha vuelto loco, dejando sola a la criada Valeriana, quien contrata una nueva joven indígena para que la ayude, Alma. En el encierro comienzan a ocurrir sucesos paranormales y en algunas ocasiones los integrantes de la familia actúan de manera inusual. Una noche los espíritus de los desaparecidos rodean la casa, las mujeres de la casa, creyendo que los protestantes lograron entrar ayudan a Valeriana a realizar un rezo maya para protegerse. Durante el rezo, Carmen entra en un trance que corresponden a los últimos momentos de vida de Alma durante el genocidio, donde sus hijos son ahogados por soldados y después es asesinada por Enrique. Esto revela que Carmen está siendo poseída por el espíritu de Alma. Aún en el trance, Carmen se abalanza sobre Enrique y lo ahorca para despertar en la realidad habiendo matado de la misma forma. En el funeral de Enrique, otro general escucha el llanto de una mujer al tiempo que el baño comienza a inundarse.

Análisis:

Como tema central de la película podemos ver la búsqueda de justicia. Alma se vincula a Carmen, en un intento de reencarnar la venganza de aquellas víctimas de opresión, racismo y misoginia. Es la víctima que toma la posesión de la cómplice del colonizador. A través de momentos de terror y misterio, la película lleva la premisa del duelo, miedo, sufrimiento colectivo y confrontación, haciendo una crítica política.

El filme *La Llorona* se centra en la familia Monteverde, compuesta por los abuelos Enrique y Carmen, su hija Natalia y su nieta Sara, y cómo su dinámica familiar cambia con la llegada de una nueva empleada, Alma. En cuanto a las figuras maternas, estas corresponden a: Carmen, Natalia y Alma, las cuales constantemente se van alternando en mostrar sus puntos de vista.

La mayor de ellas, Carmen, comienza la película con una lealtad ciega hacia su marido Enrique. Distintos momentos van revelando el rencor que Carmen le guarda a su marido por sus infidelidades del pasado. Cuando Carmen deja ver este rencor frente a otros, comienza a tener sueños en donde ella toma el lugar de Alma el día en que los soldados la mataron a ella y a sus hijos. Al final, Carmen es poseída por Alma y mata a Enrique estrangulándolo con sus propias manos.

Carmen es retratada como una mujer autoritaria. Ejemplo de esto son las veces en que hace callar a su hija cuando pregunta acerca de la veracidad de las acusaciones sobre su padre, y también su comportamiento prepotente a la hora de dar las órdenes a sus empleados. Machista durante gran parte de la película, sobre todo en el inicio, apoya fervientemente a Enrique, habla mal de las mujeres indígenas, y constantemente justifica a las acciones de los hombres y culpa a las mujeres de ser violadas. Sin embargo, a medida que la película avanza

hacia el desarrollo y clímax, la imagen de mujer autoritaria es cambiada a una mujer frágil, vulnerable y débil, quien se sueña escapando y escondiéndose de la milicia para salvar a sus hijos, despertando orinada y sudada en más de una oportunidad, lo que finalmente provoca que su hija, Natalia, deba darle la opción de usar pañales para la incontinencia y cuidarla de los protestantes.

En su apariencia y vestuario, en la primera parte de la película, podemos encontrar la imagen de una mujer muy femenina. De día viste con ropa elegante de colores uniformes, maquillaje y joyas, y sus peinados muestran preocupación. De noche, el uso del camisón y pelo suelto marcan su estilo. Pero, como se mencionó anteriormente, esto tiene un quiebre: a causa de los sueños donde debe escapar para salvar a sus hijos pero es atrapada, del acoso de parte de Enrique a Alma, y de los sentimientos de culpa y rabia por las anteriores y evidentes infidelidades de su esposo, la imagen de Carmen comienza a mostrar una seria despreocupación. No se maquilla, su piel es pálida y padece de conjuntivitis y, la mayoría del tiempo, se le ve usando pijama. En el final, ya en el funeral de Enrique, sólo vemos su espalda, donde usa un vestido negro, un peinado recogido y vistoso.

El empleo de Carmen no es mencionado ni ejercido en ninguna parte de la película, pero se puede intuir que trabaja siendo dueña de hogar y dirigiendo a los empleados. Su rol familiar y comportamiento, cabe en el marco de la protección del orden. Apoya y justifica a su esposo. Está por sobre su hija y la corrige constantemente. Al final, su comportamiento va en contra de su rol familiar, asesinando a su esposo. La película no deja en claro, si en el fondo Carmen quería liberarse de Enrique o si fue únicamente debido a la posesión de Alma que lo asesina.

Sus expresiones verbales denotan un lenguaje más informal y agresivo cuando trata de referirse a las mujeres indígenas, utilizando la palabra “prostituta”. Además, ocurre una

situación específica, donde su actitud impetuosa se hace evidente, que es cuando Alma juega ajedrez con Sara, y Enrique no deja de mirarla. Carmen le termina dando un golpe. El contenido de sus diálogos aborda principalmente la infidelidad, la justificación a los comportamientos de los hombres y lo que debe o no hacer una mujer. Básicamente, su esposo es, en gran medida, el tema de la conversación, ya que todo lo que hace Enrique repercute en lo que hablará después; por ejemplo, luego de que sorprendiera a Enrique viendo a Alma bañarse, al día siguiente habla con Natalia y le comenta acerca de qué Valeriana, una de las criadas que trajo Enrique cuando era pequeña, podría ser hija de él y el resultado de una infidelidad de la cual no estuvo enterada.

Como podemos ver, el arco dramático de Carmen está más ligado con su rol de esposa, que con su rol de madre; por lo tanto, no es posible atribuirle uno de los arquetipos maternos de Mala o Buena Madre. Por otro lado, su personaje tampoco pertenece a ninguno de los arquetipos de mujer del género del terror, esto es debido a que estos arquetipos corresponden principalmente a aquellos personajes femeninos que son protagonista o antagonista de la película. En el caso de La Llorona no existe un protagonismo único, es más que nada la familia Monteverde quien comparte dicho papel.

Nosotros discutimos que no hay suficiente evidencia sobre las características típicas de los arquetipos maternos para confirmar su reproducción en el personaje de Carmen. A pesar de que las pequeñas interacciones con su hija Natalia pueden revelar una relación negligente, no es suficiente para catalogarla como mala madre, ya que como mencionamos anteriormente el foco del personaje está en la relación matrimonial y no en la relación con su descendencia. Además, en las escenas construidas desde el punto de vista de Natalia, tampoco se explora la relación con su madre, ya que el foco de su personaje está puesto en

la relación con su hija y su padre, por lo tanto no hay una profundización en cómo es la relación entre ella y Carmen.

En el caso de Natalia, la película muestra su rol tanto de hija como de madre. En estos roles su personalidad podría encajar con los estereotipos de ser sumisa, haciendo caso de todo lo que dice su padre o madre. Cautelosa con la presencia de Alma y buscando la protección de Sara, su hija. Su apariencia, también, al igual que Carmen, pertenece a la mujer supuestamente femenina, usa poleras delgadas, blancas y con escote pronunciado. Si hay un detalle importante a destacar, sus pijamas y combinaciones suelen llevar pantalones rectos o sueltos, lo que podría quizás significar un guiño a la diferencia generacional, tanto en la tendencia de vestimenta de la época como en su forma de pensar el género. Su apariencia no se vio notablemente afectada o con cambios extremistas en el avance de la película.

El empleo que tiene Natalia, se nombra muchas veces como “Doctora”, pero son contadas y poco relevantes las instancias que ejerce su trabajo. No lo aplicó cuando el padre tuvo un ataque respiratorio en la sentencia del juicio y tampoco se demostró en profundidad cuando su hija es herida con una bala en el brazo por Enrique cuando la confunde con un fantasma en la piscina. Por lo general, su trabajo no toma importancia ni tampoco es visto, más que para tomar presión, diagnosticar con sólo una mirada a su madre sobre conjuntivitis, (que al final no era, sino parte de una brujería que le hicieron), y cuando tuvo que sedar a Enrique. Es importante destacar que, en síntesis, gran parte de su trabajo de “doctora”, es demostrado cuidando a sus padres en su hogar. No se le ve llegar a ninguna consulta ni hospital de salud. Tampoco se distingue su trabajo respecto de lo que podría hacer una enfermera. Se puede decir que Natalia reproduce el mismo estereotipo que Kite, Deaux y Haines (2007), nos indican, en relación, a que las mujeres eran señaladas como cálidas y se debían preocupar del cuidado de los demás, mientras que Naomi (2018), refuerza la idea de

que gran parte de las áreas relacionadas a la enfermería, son trabajos donde priman las mujeres y son labores donde se destaca el cuidado del paciente, es decir, un otro.

Su rol familiar consiste por un lado en cuidar de la casa, como ejemplo, cuando ve detalladamente la marca de bala que hizo su padre en el marco de la puerta la noche anterior, luego de haber confundido a Carmen con un fantasma e intentar matarla. Natalia hace el comentario, mientras toca la marca que se debe arreglar. Y por otro lado, su rol familiar consiste también en cuidar de sus padres e hija, ya sea comprando pañales para la incontinencia de la madre, realizando las revisiones médicas de su padre, yendo en auxilio de Sara, o tomando la decisión de apuntar con una pistola a Enrique y luego sedarlo para proteger la estabilidad familiar.

La expresión verbal que utiliza tiende a ser con voz calmada y baja. Es educada y más que tener reflexiones o ideas de gran relevancia para la trama se dedica a escuchar y guardar sus pensamientos y emociones. Como cuando Enrique, le confiesa que tiene que ver con la desaparición de su esposo, ya que ella no era consciente de que él no la amaba y confunde la realidad. Natalia, molesta, decide no contestar y terminar rápidamente con la revisión médica, para luego, verla con la mirada perdida en la ventana, insinuando una reflexión. Es protectora con su hija, la busca y la abraza constantemente, escena significativa, es cuando despierta en la mitad de la noche y busca a Sara preocupada. Logra llegar a rescatarla de la piscina y de morir baleada por su abuelo. El contenido de sus diálogos por lo general involucra a su esposo desaparecido, a Enrique, Sara y preguntas sobre la búsqueda de la verdad o búsqueda de consejos.

A grandes rasgos Natalia se encuentra contenida en la representación de Buena Madre, esta cualidad se refleja en su naturaleza protectora hacia su hija pero no prohibitiva. En la escena cuando los protestantes rompen una de las ventanas de la casa por donde la

familia los estaba observando, Natalia se da cuenta de que Sara ya no está a su lado y preocupada comienza a buscarla por la casa. Cuando la encuentra cree que Alma la está ahogando, la detiene bruscamente solo para enterarse por Sara de que estaban jugando, a lo que Natalia le responde con calma que tenga cuidado con alejarse. Esta secuencia, además de mostrar en pequeña escala un elemento típico del arquetipo de Buena Madre como la madre buscando a su hija tras ser separadas, también muestra que Natalia no tiene la naturaleza sobreprotectora hacia Sara que posee la Mala Madre, lo que se demuestra al no imponer restricciones ni al guardarle rencor a Alma por el juego.

Alma es la nueva empleada que llega a la casa, luego que casi todos los antiguos trabajadores abandonaran sus deberes por miedo a todo el contexto del juicio, las represalias y a la mujer que se escucha llorar por las noches recorriendo la casa.

La personalidad de Alma tiene mucho que ver con un mundo interior del cual como espectadores no somos conscientes. Se muestra callada, servicial, cumple con las órdenes y pedidos que se le asignan, pero también es enigmática, se sumerge en la piscina en las noches, es vista dentro de la casa con una rana en la mano y le enseña a Sara a aguantar la respiración bajo el agua.

Tiene piel morena, pelo negro, por lo general su cara expresa un sentimiento de desafío, viste con un uniforme por encima de la rodilla y ceñido al cuerpo, ya casi al final de la película, su vestuario tiene una variante de una polera escotada y falda. Tiende a aparecer descalza. También, el pelo largo toma protagonismo, mojado, tapando su rostro como si fuera un velo o dejándolo caer hacia adelante cuando mira a Valeriana hacia abajo desde su camarote.

El empleo que presenta Alma es el de empleada doméstica, encargada de limpiar, barrer, lavar, cuidar de Sara y otras actividades que indiquen el cuidado y la limpieza. El rol

familiar que cumple es el de madre. En su pasado, debía cuidar y proteger a sus hijos de la milicia pero no lo logra y son ahogados luego de que ella no pudiera decir el paradero exacto de su esposo, ya que lo desconocía. Actualmente, busca venganza por ella y por todo el pueblo asesinado y vulnerado. La expresión verbal de este personaje es muy escasa. Sus diálogos son contados, pero cuando habla con Natalia, el tema que toca es recordar a sus hijos y la actitud de su marido. Cuenta muy poco detallado lo que ocurrió.

Con respecto a su rol de madre, su arco dramático sí está fuertemente ligado con su maternidad. Su motivación principal en la película es vengar el asesinato de sus hijos y es esta misma motivación la que hace que categorizar a Alma dentro de uno de los dos grandes arquetipos de madres sea difícil. Si bien la Buena y Mala Madre se definen a través de varias características, lo más importante para determinar el tipo de madre al cual pertenece un personaje es el trato hacia sus hijos y las repercusiones que su crianza genera en ellos. En el caso de Alma, su venganza no daña a sus hijos, al contrario, sus hijos la apoyan para hacer justicia (esto lo vemos cuando los niños distraen al guardaespaldas para que no interrumpa la venganza de Alma hacia Enrique) y sus actos vengativos no tienen repercusiones en sus hijos, ya que éstos ya están muertos. No obstante, no es posible examinar en profundidad la relación entre Alma y su descendencia debido a que están muertos, por lo que su aparición en la película es muy reducida y las interacciones entre ellos casi inexistente.

Por otro lado, Alma es construída de una forma en que el público siente empatía hacia ella. Los guionistas Bustamante y Sánchez toman la leyenda latina de *La Llorona* y la modifican para convertir a Alma tanto en la villana como en la víctima de la narrativa. En la película no es “la llorona” quien ahoga a sus hijos, sino que esta vez son ahogados por soldados. A través de esta modificación, la audiencia empatiza con Alma y quieren verla tener éxito. No obstante, a pesar de que su motivación y acciones surgen a partir del

fenómeno de la maternidad, Alma es más identificable con uno de los arquetipos femeninos del cine de terror. En esta circunstancia Alma sería una *devoradora de hombres*. Recordemos que este arquetipo se define como aquellas mujeres adultas sexualmente activas que actúan como sirenas heterosexuales que atraen hombres, usualmente distanciándolos y arruinando su vida sexual con otras mujeres. Esta representación también incluye mujeres despreciadas que buscan venganza (King, 2015). Alma es presentada como una mujer atractiva hacia la cual Enrique siente atracción, y esa atracción es la que provoca el enojo de Carmen, su mujer. Su actitud de sirena comienza desde su primera aparición en la pantalla, cuando Enrique la nota desde la multitud de la protesta y Alma le devuelve la mirada fija y desafiantemente. Esto combinado con el aspecto de la venganza de matar a los hombres que asesinaron a sus hijos, conforma una fiel representación de la *devoradora de hombres*. Es importante recalcar que, a pesar de que la *devoradora de hombres* no está contenida en los arquetipos maternos, el personaje de Alma sí está condicionada por su maternidad. Alma busca venganza por sus hijos, no sólo por sí misma. Este condicionamiento se asemeja cuando las figuras maternas tomaron presencia en las películas de acción, cuando se introducía el elemento de la maternidad en la narrativa de los personajes femeninos de acción, donde lo materno se volvía su principal motivación en su construcción dramática, como en los casos de las secuelas de Terminator y Alien (Tasker, 1998). Así que, si bien Alma no encaja propiamente tal en los arquetipos maternos de las películas de terror, sigue teniendo atributos estereotípicos de cómo se construyen las madres en el cine. Por ejemplo, es la madre quien busca la venganza por la muerte de sus hijos y no el padre, aún cuando en la película se da a entender que había un padre presente hasta antes del genocidio. Alma le menciona a Natalia que su marido no la abandonó, pero que no sabe donde está, lo cual se presta a la interpretación a que sobrevivió al genocidio o que murió y no ha podido reencontrarse con el espíritu de Alma, cualquiera

sea la respuesta no busca hacer justicia por su familia, ni como espíritu ni sumándose a la protesta en contra de Enrique.

Si bien las tres madres de *La Llorona* son muy distintas entre sí, un elemento que se reproduce en todas es el rol protagónico que cumplen las madres con respecto a la crianza de sus hijos, mientras que los padres se encuentran en un lugar periférico (Lindsay 2021). Los roles de género en cuanto a la crianza se reproducen de manera más fiel en Carmen y Enrique, donde la madre es la encargada de criar a su hija Natalia y de las labores relacionadas con el hogar, mientras que Enrique pasaba varios períodos fuera del hogar por su trabajo y era el principal sostén económico del hogar. En el caso de Natalia, el papá de su hija desaparece misteriosamente dejándola a ella como la única criadora de Sara. Por último, como ya mencionamos, Alma actúa como única fuerza vengadora por la muerte de sus hijos, el padre no participa ni de manera espiritual ni viva. Además también estaba sola protegiendo a sus hijos el día que fueron asesinados.



RECORDE SONY E IMAGEM, GOOD FEATURES FILMS, VISION FACTORY, GLORIA FILMES, FILMOS DO CARIBE E PETROBRAS
apresentam

Melhor Especial do Ano
FESTIVAL DE LUCHON

Melhor Filme
Prêmio do Público
FESTIVAL DE LUCHON

Melhor Filme
Prêmio Petróleo de Cinema
FESTIVAL DO RIO

ISABEL
ZORA

MARJORIE
ESTIANO

MIGUEL
LOBO

CIDRA
MONTEIRA

As Boas Maneiras

escrito e dirigido por
JULIANA ROJAS E MARCO DUTRA

com CAROL ZORA, MARJORIE ESTIANO, MIGUEL LOBO e CIDRA MONTEIRA | roteiro ALICIA GONZALEZ | direção de fotografia RUI PEIXO, AP | direção de arte FERNANDA ZICCOLETTI |
direção de produção CRISTINA ALVES | montagem ANDRÉA COSTA | som GRÁFICA CINEMA, BERNARDO AZEVEDO e CHRISTOPHE BOUTERIN | colorista TUD PARR |
efeitos especiais MARCO MAGALHÃES, CLAYTON ATILES DE OLIVEIRA e DENYSE PIET | música CAROLINNE CARVALHO e GUSTAVO CARVALHO, JULIANA ROJAS e MARCO DUTRA | produtor associado
JOSÉ ALVARO JÚNIOR | produção SARA SILVEIRA, MARCO DUTRA, CLEOPATRA BORGES e FREDERIC CORREIA | direção e roteiro JULIANA ROJAS e MARCO DUTRA

12 ANOS
100% ORIGINAL
DOLBY DIGITAL
DOLBY VISION
DOLBY ATMOS
DOLBY DIGITAL SURROUND
DOLBY DIGITAL MONO
DOLBY DIGITAL MONO 2.0
DOLBY DIGITAL MONO 5.1
DOLBY DIGITAL MONO 7.1
DOLBY DIGITAL MONO 7.1+
DOLBY DIGITAL MONO 7.1+ (DOLBY DIGITAL MONO 7.1+)

AS BOAS MANEIRAS

(2017)

País: Brasil

Dirección: Juliana Rojas y Marco Dutra

Guión: Juliana Rojas y Marco Dutra

Producción: Maria Jonescu y Sara Silveira

Sinopsis:

Clara, una solitaria enfermera, es contratada por Ana, una millonaria embarazada, para que le asista durante su embarazo y después ser la niñera del bebé. Clara descubre que en las noches de luna llena Ana se levanta sonámbula para comer carne cruda. En el parto, el bebé, con apariencia lupina, rompe el abdomen de Ana para salir, matándola en el proceso. Clara aturdida, decide llevárselo a su casa y criarlo. Años después, el bebé ya crecido y llamado Joel trata a Clara como su mamá, quien lo ha criado como vegetariano y cada luna llena lo debe encerrar en una habitación para protegerlo de su transformación de hombre lobo. Un día Joel descubre que Clara no es su verdadera mamá, la enfrenta y Clara le revela que su verdadera madre murió. Cuando Joel pregunta sobre su papá Clara dice no saber sobre él. Aún molesto Joel decide ir a buscar a su padre con ayuda de un amigo. Los dos niños terminan pasando la noche encerrados en un mall, al ser luna llena Joel se transforma y mata a su amigo. Mientras tanto, Clara busca a Joel desesperada hasta que él solo regresa a su casa y es visto por una vecina en su forma híbrida. Al día siguiente, Clara se prepara para que escapen, pero Joel, no recordando lo que pasó la noche anterior, encierra a Clara y va a la escuela. Al anochecer, Joel asiste a un baile de su escuela y comienza a transformarse. Clara llega a tiempo para dispararle antes de que lastime a alguien y se lo lleva a su casa para

curarlo. Mientras que una multitud se dirige a la casa a matar a Joel, Clara acepta que no puede retener a Joel para siempre y juntos se preparan para enfrentar a la multitud.

Análisis:

En la película destacamos el rol de madre de Ana y Clara. Clara toma al hijo de Ana, Joel como suyo, tras el deceso de Ana en el parto. Del padre no se conocen muchos detalles, sólo se dice que se conocieron en una fiesta, tuvieron relaciones en un auto y que cuando Ana despierta se encuentra con una bestia lobina, dando cuenta al espectador que era un hombre lobo. Joel, al igual que su padre, al nacer, termina perteneciendo a la raza de la familia licántropa.

El tema central de *As Boas Maneiras* es la maternidad, retratada mediante el embarazo y la infancia. Estos procesos se presentan bajo un punto de vista católico, donde las figuras maternas de la historia son juzgadas por su cercanía o distanciamiento con los ideales que la iglesia estipula sobre la familia y la conducta de la mujer. La decisión de abortar, la crianza y lo virginal son algunos de los elementos que la película utiliza para examinar lo que significa ser madre y los obstáculos que esa decisión presenta.

El carácter de Ana es enérgico, se mantiene activa bailando e intentando hacer su vida normal, al salir de compras y celebrar. No se ve arrepentida de haber sido infiel y tampoco de negarse a abortar. Se muestra molesta al reconocer que su familia le dio la espalda y la dejó sola. Cuando la luna sale, su personalidad cambia y solo tiene deseos por la sangre y la carne animal o humana, al día siguiente, no lo recuerda y actúa con alegría. Demuestra ciertas insinuaciones sexuales hacia Clara, que luego son correspondidas.

Ana es una mujer de pelo largo y rubio, ojos claros y piel blanca, viste por lo general con alguna prenda de manga $\frac{3}{4}$, jeans, zapatos con grandes tacos y chaleco sin mangas. Tiene

collares, pulseras y aros. De pijama suele tener camisones de distintos colores y dos atuendos que aparecen son: ropa deportiva y el vestido escotado, corto y ceñido que ocupa la noche de su cumpleaños.

Del empleo de Ana no se hace mención, pero sí se sabe que antes vivía en una granja con su familia y que el departamento en el que vivía actualmente estaba a nombre de ella. Iba a casarse, pero debido a su infidelidad, el embarazo y a negarse a abortar, se distanció de su familia y tenía problemas financieros, que fueron solucionados al vender los diamantes que poseían sus botas. Los pasatiempos que tiene Ana son ir de compras, hacer ejercicio y cierta insinuación a salir a beber. Esto último se podría relacionar cuando se cuenta que conoció al padre después de salir de un bar y cuando celebra embarazada, en la noche de su cumpleaños, bebe alcohol e insiste a Clara para que ella también lo haga.

El rol tradicional y el comportamiento familiar de Ana, está en la transición de hija a madre, debido a que solo unos meses atrás como relata ella, estaba viviendo en el campo con su familia y sus padres, pero debido al embarazo, todo esto cambió. En la película se le ve yendo a los controles del embarazo, armando la pieza del bebe y pese a que aún mantiene sus hobbies como bailar y ejercitarse, está intentando cada vez más en adaptarse a lo que será su rol de madre, cantándole al bebé o pensando en un nombre para él.

En lo que refiere a la expresión verbal, se denota inestabilidad emocional, sobre todo al inicio de la película donde se está adaptando a la idea de ser madre. Ella luego de beber alcohol en su primer cumpleaños con Clara y sin su familia, sus conversaciones la llevan a una pequeña insinuación de fragilidad, demostrando nostalgia al recordar su vida pasada, enojo y molestia ante el rechazo de sus cercanos y un acercamiento insinuante hacia Clara, sentándose en sus piernas y acortando cada vez más las distancias.

Comenzando por el personaje de Ana, a quien sólo acompañamos hasta el midpoint de la película, podemos encontrar en ella el componente del embarazo y el del aborto. Si bien Ana no posee estrictamente atributos de pureza y candor típicos de las embarazadas en películas de terror como la castidad, la austeridad y la templanza, sí reproduce la propiedad de no tener total control de su cuerpo. Los días de luna llena cuando camina sonámbula buscando carne se enfatiza que su cuerpo ya no es sólo de ella y que ahora lo comparte con otra criatura. Finalmente, durante el parto, muere al dar a luz a Joel, quien desgarró su vientre para poder salir de ella. En otras palabras, Ana es sacrificada para que su bebé pueda vivir. No solo con su muerte, sino que también previo al parto cuando decide quedárselo es alineada por su familia y amigos, teniendo que llevar su embarazo sola hasta que contrata a Clara. A partir de aquí surgen dos conceptos puntuales que se trataron en el marco. El primero siendo como la mujer embarazada debe sacrificar su físico y su estado psicológico para la supervivencia del feto (Harrington, 2014). En este caso en particular, el cuerpo de Ana debe estar a disposición del feto en las noches de luna llena, mientras que su estado psicológico se ve afectado al ser rechazada por su familia y amigos. Es además en esto último donde también se presenta el concepto de familismo, que consiste recordemos que consiste en relaciones familiares que se basan en el apoyo, lealtad y solidaridad cuando los miembros ponen las necesidades colectivas de la familia por sobre las personales (Lindsay, 2021). Cuando Ana es infiel a su prometido y va en contra los deseos de su familia al decidir no abortar, por lo que los lazos de apoyo, lealtad y solidaridad se quiebran y ella queda sola y distanciada del resto. Durante su embarazo también se menciona el elemento del aborto cuando le relata a Clara que su padre la mandó a la ciudad para que abortara debido a que el feto es producto de una infidelidad, pero Ana dice “no sé por qué, pero no pude”, afirmando que cuando el

aborto está presente en el terror se utiliza como último recurso o como una opción que se rechaza totalmente.

Debido a que Ana no tuvo la oportunidad de criar a su hijo no podemos analizar de manera completa la representación materna a la que podría o no pertenecer, pero es claro que al morir tan grotescamente durante el nacimiento de su hijo, lleva a pensar que la película le impone ese cruel destino por su falta de *maternidad esencial* y *marianismo* (Lindsay, 2021). Ana no es presentada como una Virgen María, no es pura ni austera, fue infiel a su prometido, se emborracha mientras está embarazada y puso sus deseos individuales por sobre su familia y puso en riesgo su honor al presentar comportamientos poco virtuosos, como lo son la infidelidad, lo cual la aleja de su rol de *marianismo* que debería seguir. Aquí también sale a relucir lo que mencionaba Harrington (2014) sobre que se le busca a la embarazada atribuir la abnegación de la Virgen María para romantizar el sacrificio que la mujer debe hacer para la supervivencia de su feto, Ana no reproduce este paradigma, si bien sí toma sacrificios su actitud poco abnegada no permite esta romantización, por lo que podríamos teorizar que la película ya la cataloga de mala madre y por eso muere durante el parto, antes de que tenga la posibilidad de criar a su hijo.

Por otro lado, Clara parte con una personalidad ansiosa, miente para quedar en el trabajo pero es descubierta inmediatamente, demuestra conocimiento en áreas de medicina, sabe escuchar, suele reflexionar, descubrir y tomar decisiones frente a los acontecimientos, como lo fue descubrir que Ana, se levanta en las noches en busca de carne y sangre. Clara decide probar este hecho y para confirmarlo resuelve poner su sangre en la comida. Ana come gustosa y no entiende la reacción de Clara, quien le cuenta lo que está pasando y la tranquiliza tomando medidas preventivas, como colocar sal en el suelo y observando el estado de la luna. Cuando nace Joel tiene la intención de deshacerse de él pero duda, al igual como dudó en

matarlo en el momento que lo vio, y en vez de eso, lo salva, ya que estaba siendo asfixiado por el cordón umbilical. Siete años después, se muestra nostálgica, autoritaria, estricta, evita que Joel coma carne y lo encierra cada noche para que no ataque a nadie. Le prohíbe salir, se desespera cuando él se va sin permiso luego de enterarse que Clara conocía a su verdadera madre. Toma decisiones para calmar a Joel cuando se transforma y quiere atacar a una compañera de su curso y en el final, cuando son descubiertos por sus amigos y vecinos, no le importa atacar y sedar a quien le arrienda el hogar y encerrarse con Joel, en estado de hombre lobo, todo para protegerlo.

Clara tiene dos aspectos totalmente distintos. En la primera parte de la película se ve con pelo rapado, casi al ras de la cabeza, viste de forma masculina, con pantalón largo, poleras que dejan ver sus brazos y colores oscuros. Luego en la segunda parte, siete años después de la muerte de Ana, el pelo es semilargo, usa vestidos coloridos con estampado. Tanto su personalidad como vestimenta se asemeja más a lo que era Ana.

En la entrevista de trabajo que tiene Clara con Ana, se menciona que ella estudió enfermería pero no terminó. Se logra ver evidencia de ello, cuando ayuda a Ana a detener las contracciones y cómo la cuida en su embarazo, haciendo sus alimentos y anotando cambios y detalles en sus diarios y controles. Después, en la segunda parte, Clara atiende como enfermera a domicilio y además maneja una farmacia y está a cargo de capacitar a una nueva trabajadora.

El rol tradicional, al inicio de la película, cuidar de Ana y la posible insinuación de tomar el rol masculino o el rol paternal, al armar y decorar la pieza, acompañar a Ana y regalarle un libro para que ella pueda elegir nombres para el bebe. Luego, la noche en que Ana muere, ella se lleva al bebe para abandonarlo a las orillas del río pero se arrepiente y se

lo lleva a su casa, donde lo amamanta. Años después, cumple el rol de madre, quien cría a Joel pero también trae el sustento del hogar.

Respecto a las expresiones verbales de Clara, ésta suele tocar temas relacionados a la maternidad y lo económico, lo que queda en el limbo del estereotipo femenino y masculino, ya que, según el estereotipo, la mujer siempre suele tener muchos más diálogos asociados a su hijo y la crianza, pero sin preocuparse por el trabajo y el dinero, debido a que, el hombre es quien se encarga de eso, pero esto, en este caso no es así, a falta de la figura paterna, es Clara quien asume ambos roles y por consiguiente, sus diálogos muestran una influencia y mezcla de ambas temáticas. Esto se relaciona mucho a los roles y los que nos mencionaba Linsay (2020), sobre el hombre como “*sostenedor de la casa*” y la mujer “*como madre y ama de casa*”, donde ella responde ante las necesidades de su familia, en este caso, se necesita que ella trabaje para sobrevivir y además, dedique su vida, al cuidado y protección de Joel.

Para la seguridad de Joel, Clara lo cría con ciertas restricciones y prohibiciones para que pueda vivir una vida lo más normal posible a pesar de su condición. En un principio Joel sigue estas reglas sin oposición, solo mostrando una pequeña disconformidad al no poder hacer cosas que sus amigos sí. No obstante, cuando Joel descubre la verdad sobre su madre biológica y la posibilidad de que su padre siga con vida, recrimina a Clara por esconderle información y comienza a generar un rencor profundo hacia ella y sus restricciones, culminando en un enfrentamiento donde Joel la encierra en la misma pieza donde él debe pasar las noches de luna llena con el objetivo de poder ir a la escuela y tener libertad. En otras palabras, Joel desea formar parte del orden simbólico que explica Kristeva (como es citada por Arnold, 2013), intenta distanciarse de su madre Clara y de manera literal va en busca de su padre.

Después del midpoint de la película, la siguiente escena de Clara y Joel es años más tarde. Comparado con la primera parte de la película, el carácter de Clara cambia, si antes era alguien retraída y seria, ahora es alegre y más extrovertida. Desde la primera escena Clara está bailando y sonriendo, de manera similar a como lo hacía Ana cuando estaba embarazada. También cuando camina con Joel por el barrio, Clara saluda a la gente con alegría. Es difícil no relacionar este cambio positivo con su nueva maternidad, ya que pasó después de haber adoptado a su hijo. No obstante, la película también enfatiza los sacrificios que conlleva ser madre. Por ejemplo, cuando su compañera de trabajo sugiere que se junten después de la jornada laboral, Clara responde que no puede porque tiene cosas que hacer en su casa y que es difícil juntarse al tener un niño. Con respecto a las representaciones de maternidad, Clara presenta características de ambos arquetipos. Por un lado, posee auto-sacrificio, desinterés hacia ella misma para un absoluto cuidado hacia Joel, además de ser cariñosa con su hijo; pero por otro lado, posee una naturaleza prohibitiva que desata el descontrol en Joel. A pesar de la presencia de ambos arquetipos dentro del personaje, la Buena Madre toma mayor protagonismo, sobre todo porque aparece el concepto de *maternidad esencial*, insinuando que, por ser mujer, Clara posee las características, empatía, ser servicial y auto-sacrificio, que se necesitan para ser madre, incluso al adoptar a Joel al nacer se lo lleva a la casa y lo amamanta, a pesar de nunca haber estado embarazada.

NADIE
LA
SALVARÁ
DE
SU
HIJO

MADRE

UN THRILLER DE AARON BURNS

SOBRAS INTERNATIONAL PICTURES PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE NICKEL ASSENSIO LLAMAS DIRIGIDA POR AARON BURNS. CASTING DE SHARON MAURICIO MOLINA. COORDINADORA CAROLINA SOBRAS.
ASISTENTE DE DIRECCIÓN ALBERTO ALEN. MÚSICA WANDER JOVEIRO. MONTAJE DIEGO MARCHI GIMÉZ. SUPERVISOR DE VOZ RODRIGO ROSAS TORRES. VESTUARIO TITIA EDWARDS/ARAI. DISTRIBUIDOR DE DVD MARCO POLO PATAPIRO.
INTERVISTA ANTONIO LEBURZA. DIRECTOR DE PRODUCCIÓN FERNANDO ALE. PRODUCTORES EJECUTIVOS NICOLÁS LÓPEZ/WIBBEL ASSENSIO LLAMAS/CARLOS VANDIN.
PRODUCCIÓN POR NICKEL ASSENSIO LLAMAS Y NICOLÁS LÓPEZ. GUION Y DIRECCIÓN POR AARON BURNS.



MADRE

(2016)

País: Chile

Dirección: Aaron Burns

Guión: Aaron Burns

Producción: Carlos Hansen y Miguel Asencio

Sinopsis:

Diana está a cargo del cuidado de su hijo Martín, quien está en el espectro de autismo¹, mientras su marido Tomás está en el extranjero por asuntos de su trabajo. Tiene dificultades para calmarlo y tiene miedo de que el bebé que está esperando vaya a ser como él. Un día Martín tiene una crisis mientras están en el supermercado y Luz, una auxiliar, logra calmarlo al hablarle en filipino. Agradecida, Diana la contrata como niñera para que la ayude con Martín y las labores del hogar. Pronto Diana comienza a sospechar que Luz está poniendo a su hijo en su contra. Una noche Diana despierta y espía a Luz y a Martín cortando el vientre de un perro. Diana es descubierta por ellos e intenta escapar, pero es atrapada por el hijo de Luz. Diana despierta al lado del cadáver de su marido y su mejor amiga y llora al descubrir que su vientre está abierto y ya no tiene a su bebé. La película termina con Luz caminando por las calles junto a su hijo y Martín mientras carga un bebé en brazos.

¹ Abordaremos el tema del autismo de la manera que la película lo trata, sin embargo, no compartimos esa misma visión.

Análisis:

La película “*madre*” tiene como propósito hacer una crítica de varios aspectos de la sociedad, como por ejemplo, la maternidad, comparando los cuidados que Diana y Luz pueden darle a Martín. “El padre ausente”, la figura de Tomás, quien suele pasar en viajes de negocios y teniendo relaciones con otras mujeres sin prestar mayor interés en su hijo o esposa. Y a la imagen de la familia, en un lugar donde la clase alta, quiere cuidar y mantener las apariencias de lo que es, una “buena imagen familiar”, esto se puede ver, cuando el hijo de Luz, David le dice a Diana que ella no es una verdadera madre y que solo quiere hijos como trofeos, que debería estar agradecida de lo que Luz hace por Martín.

Se presenta al personaje de Diana al inicio de la película con una vida rutinaria. Debe encargarse de las labores del hogar y cuidar a su hijo. La manera en que trata a Martín, mientras lo alimenta, baña y cambia de ropa demuestra de mejor manera su personalidad, lo viste de manera brusca, lo incentiva a comer con comentarios pasivos/ agresivos, donde intenta suavizar la voz pero cuando él bota la comida ella golpea la mesa y no le importa hacerlo llorar, sino que, lo deja y hace otras labores. Con la llegada de Luz y la estrecha relación que tiene con Martín, su actitud agresiva aumenta, se siente desplazada como madre y el padre, que no la apoya, nunca está presente y no le cree de que Luz intenta que Martín la odie, la confunde, la hace sentir exagerada, paranoica e insuficiente, ya que, nunca antes pudo cuidar a Martín ni hacer que mejorara su condición pero Luz en poco tiempo sí lo hizo y hasta su hijo aprendió a comunicarse, a dibujar y mostrar emociones.

Diana es una mujer de pelo castaño y piel blanca, está embarazada y suele usar poleras de manga 3/4, jeans, bata y pijamas que consiste en pantalón y polera. No se maquilla y sus ojos suelen estar hinchados. A lo largo de la película, su imagen se va deteriorando aún más,

sus ojos se vuelven aún más rojos e hinchados, sufre de “caída de pelo” y heridas en su cabeza y labios, todo esto provocado por el envenenamiento y el estrés que Luz provoca en ella.

El empleo de Diana no es mencionado durante toda la película, solo se expresa que ella debe mandar a los empleados de la casa. Por lo tanto, el rol familiar de Diana es hacer las labores domésticas y cuidar de Martin, en otras palabras, el estereotipo de “*ama de casa*”, la cual solo se ocupa de su hogar y su hijo, y citando nuevamente Lindsay (2021). Diana debe responder a las necesidades de su familia , pero con la aparición de Luz, esto ya no es necesario y solo se preocupa de ella misma, haciendo actividades como mantenerse acostada en la cama, disfrutar de los antojos de comida y salir con su amiga, lo cual se liga a otro estereotipo de la mujer, abordados en las temáticas verbales, mencionadas por las autoras Kite, Deaux y Haines (1993).

El comportamiento en la familia que Diana debe mantener es buscar lo mejor para su hijo, que en este caso, sería Luz. Diana, luego de confirmar varias de sus sospechas al traducir las conversaciones en una aplicación, de ella con su hijo en filipino, y al no tener el apoyo de su marido cuando muestra evidencias de dibujos sangrientos, decide despedir a Luz e intenta hacer las labores que hacía en un comienzo pero todo empeora, Martin deja de hablar y vuelve a su primer estado, la loza sucia y el desorden de la casa es evidente. Es decir, fracasa en su intento de hacer las tareas y se culpa cuando descuida a Martín un momento y este, en una crisis y en busca de Luz, rompe con su mano la ventana, teniendo que llevarlo al hospital de urgencia. Tomas, quien nuevamente se encuentra de viaje, culpa a Diana y le dice que debe hacer que Luz vuelva, ya que, es la única que puede cuidarlo y no quiere escuchar un no de parte de ella, sino, él mismo traerá a Luz a casa. Diana, sumisa ante las peticiones de su esposo, deja de responder y hace lo que le pide. En relación a lo anterior, gran parte de los

diálogos de Diana contienen temas recurrentes del cuidado de Martín, la ausencia y la improbable infidelidad de Tomás y el plan de Luz.

Durante toda la película, Diana es la única mujer que expresa una gran y vasta variedad de insultos, como : “Perra loca”, “mierda”, “hijo de puta”, “perra estúpida”, “Hijo enfermo y retardado”, entre otras. Por lo general, los suele usar para referirse a otras mujeres, cuando pelea con Tomás o cuando tiene monólogos. Tomás, por otro lado, es menos agresivo en su lenguaje, aunque trata a Diana de maneras y tonos pasivo/ agresivos usando como por ejemplo la expresión “ridícula” y para hacer mención de Luz, se refiere a ella, sin decirle a la cara como “vieja chica filipina” para enfatizar, la inocencia de Luz ante las acusaciones de Diana.

A pesar de que Diana se aleja del estereotipo latinoamericano de ama de casa y de la representación de embarazada del género de terror, el filme sí presenta varios aspectos que empujan al personaje a la representación de la Buena Madre. Diana es una madre ama de casa quien es la principal cuidadora de su hijo Martín debido a la ausencia del padre que suele viajar al extranjero por su trabajo. Cuando Tomás llega a la casa a reencontrarse con su mujer y su hijo, la nueva niñera Luz ya está contratada, y la difícil crianza de Martín que Diana está enfrentando sola al principio de la película, Tomás nunca parece estar presente en los momentos de descontrol de su hijo. Incluso ya más avanzada la historia, cuando Diana despide a Luz sospechando que tiene malas intenciones, de nuevo se queda sola a cargo de su hijo ya que su marido está en otro viaje de trabajo, de nuevo se repite la narrativa donde la madre es la única que lucha con el villano para proteger a su familia. Tras la llegada de Luz, también se trasluce que a pesar de que Diana se ha dedicado al hogar y a cuidar a su hijo, no se presenta como un agente con poder dentro de la familia, esto se refleja sobretodo en las instancias cuando Luz quiere hacer un cambio en el funcionamiento del hogar le

pregunta a Tomás y no a Diana, a pesar de que Diana sea la que pasa la mayoría del tiempo en la casa. Esto se relaciona con el rol de padre que señala Blackstone (2003), donde una de sus propiedades consiste en tomar las decisiones familiares importantes. Por último, está presente la clásica situación de este arquetipo donde se intenta separar a la familia, especialmente a la madre de su hijo es básicamente la función principal de Luz, pero en este caso no es en el sentido físico sino que emocional. Luz intenta separar a Diana de Tomás fabricando una situación que provoque sospechas sobre la fidelidad de Tomás hacia su mujer. En cuanto a Martín, en varias ocasiones Luz lo distancia emocionalmente de su madre, pero no de su padre. Este contraste se observa en la escena cuando Tomás tiene que volver a Japón por su trabajo y Martín le da un abrazo de despedida voluntariamente, más tarde cuando Diana le pide un abrazo, su hijo se rehúsa. Instancias similares se repiten en distintas escenas, dando a relucir el hecho de que Martín no ama a su madre, por lo menos desde la llegada de Luz. A pesar de esto Diana continúa intentando ganarse el cariño de su hijo.

En cuanto a estos aspectos, Diana se acerca a la reproducción de la Buena Madre, pero existe una particularidad que nos impide calificar a Diana dentro de ese arquetipo, su mala relación con su hijo. Ya antes de la llegada de Luz, el filme presenta la relación entre la madre y Martín como algo difícil y tortuoso. Diana siempre está cansada y debe suplicarle a su hijo que le haga caso. Podríamos discutir que, al presentar a Martín con un extremo del espectro del autismo, la película busca mostrar las dificultades de una madre al ser la principal cuidadora de un niño con comportamiento atípico, sin embargo, hay una escena en específico en el primer acto que puede interpretarse como que Martín disfruta ser la causa del cansancio de su mamá. Esta escena corresponde a cuando Diana se hace una ecografía en el doctor para chequear el progreso de su embarazo, mientras habla con el doctor sobre la probabilidad que su segundo hijo también tenga autismo, una enfermera entra molesta con

Martín acusándolo de haberla mordido. Diana mira a su hijo con expresión cansada mientras que este le devuelve la mirada con una sonrisa que se puede interpretar como maliciosa. No obstante, a través de la narración Diana intenta varias veces tener una relación sana y de cariño con Martín, pero este la rechaza ya bajo la influencia de los cuidados de Luz. Si bien se puede argumentar que esta mala relación con su hijo no es culpa de ella y que se deberían tomar en cuenta sus intenciones, hay un momento de la película donde se intenta retratar a Diana como una mujer que quiere tener una familia porque le preocupan las apariencias, por lo tanto sus intentos de tener una relación con Martín se pueden atribuir a esta particularidad más que a un deseo genuino de ella. La película entrelaza diversas características de los arquetipos maternos provocando que no sea posible tomar una postura en cuanto a la maternidad de Diana.

Luz se muestra como un personaje que tiene dificultades para expresar en su rostro emociones. Si bien, sonríe y habla con Martín y lo acaricia, no es un personaje que sea fácil de alterar. Se suele ver siempre contestando en tonos calmados, con dificultad en el lenguaje y con expresiones que no llegan a la totalidad de su rostro y voz. Se mantiene constante, nunca hablando demasiado ni sobre exagerando sus emociones.

Piel morena, pelo negro y largo tomado en una cola de caballo, con lentes y siempre con delantal. Esa es la apariencia que suele tener Luz. Las camisas y delantales van cambiando de color y formas, pero por lo general, siempre podemos ver a Luz, con el vestuario estereotípico de una “Empleada doméstica”, con camisa manga corta, falda y delantal. Su fisonomía no se ve alterada.

En relación al empleo, se menciona que debe cuidar a Martín, enseñarlo y tratarlo de la mejor manera posible para recuperarlo de su enfermedad, lo que se podría relacionar con la imagen de una enfermera, pero al mismo tiempo tiene que cuidar de Diana y las labores

de la casa. No se especifica explícitamente, si es una empleada doméstica o enfermera, pero sí, que su hijo también era austista y los había sanado, además, cuando se presenta la primera vez al personaje, se ve como una empleada de aseo en el supermercado, ya que, con una ropa que no varía mucho, solo que tiene un delantal con el logo de la tienda, barre el suelo.

Del rol familiar y su comportamiento tampoco se tiende a mencionar. Solo se alude al rol de madre de David, quien, con el idioma y técnicas filipinas logró curar su autismo. Tampoco se menciona a su esposo o al padre del joven.

Las expresiones verbales que tiene Luz son muy simples y cortas, solo habla para contestar preguntas de Diana, por ejemplo: cuando le explica que Martín dibujó algo tan sangriento porque está expresando el sentimiento de pérdida y que extraña a su mascota extraviada.

Si bien, se entiende que Luz cumple el rol del personaje antagónico, y que varias de sus respuestas fueron mentiras que se necesitaban para seguir con su plan, muchas veces justificó sus acciones con tener el permiso de Tomas. Por ejemplo: cuando Diana le pregunta de qué porque su hijo David estaba cortando el pasto cuando ya tenían a alguien encargado y Luz responde que el jardinero debió regresar a Perú y que ella le había sugerido a Tomas de que su hijo podía tomar el trabajo y él aceptó.

En términos de su construcción de personaje, Luz es superficial. Nunca se deja en claro porqué quería distanciar a Martín de Diana, pero no de su padre o porqué después mata a Tomás, pero deja a Diana con vida. Tampoco se sabe con certeza de donde proviene su deseo de robarle a sus hijos. Por algunos pocos comentarios que realizan Luz y su hijo David sobre Diana, podemos inferir que la catalogan de mala madre y que Luz quiere “salvar” a los hijos de ella. No obstante, no podemos afirmar nada con certeza debido a que no sabemos nada sobre el personaje más allá de que viene de Filipinas, de que pudo *curar* a su hijo David

de su autismo y que solía trabajar en un supermercado. Esta información no nos revela nada del mundo interno del personaje ni de sus posibles conflictos internos o motivaciones, lo cual reduce a Luz a una construcción de personaje unidimensional que nunca explica su obsesión personal con los hijos de Diana. Consideramos que Luz funciona como la antítesis de Diana, mientras que esta última se muestra como una madre que quiere hijos como “trofeos”- expresión que utiliza David cuando se refiere a la maternidad de Diana- y que no es capaz de criar a su hijo, Luz se presenta como una madre que tanto su propio hijo como el hijo de Diana adoran y respetan. Sin embargo, esta antítesis no se demuestra en las características psicológicas de estos dos personajes, el único aspecto que comparten de manera opuesta es que Diana es ilustrada como una mujer histérica mientras que Luz siempre se mantiene calmada. Además de esto, Luz no se describe con otras características psicológicas que se opongan a las características de Diana como madre y tampoco se pueden apreciar rasgos claros en la personalidad en Luz. En virtud de esto, no podemos afirmar la presencia en Luz una reproducción sobre los arquetipos de la maternidad.

RUDDY RODRÍGUEZ



LACASA DEL FIN
DE LOS TIEMPOS

SÓLO EN CINES

LA CASA DEL FIN DE LOS TIEMPOS

(2013)

País: Venezuela

Dirección: Alejandro Hidalgo

Guion: Alejandro Hidalgo

Producción: Alejandro Hidalgo

Sinopsis:

En 1981, Dulce recupera la conciencia en el suelo de su casa tras haber sido fatalmente herida. En el sótano encuentra a su marido Juan José asesinado, con miedo busca a su hijo Leopoldo y lo encuentra parado en el marco de una puerta, al llamarlo su hijo empujado por una fuerza misteriosa y desaparece. Dulce es culpada por el asesinato de su marido y la arrestan. Treinta años después, Dulce es liberada de prisión con la condición de que debe vivir en arresto domiciliario en su antigua casa. Ahí es visitada por un sacerdote quien cree en su inocencia y ofrece su ayuda para descubrir la verdad. Dulce le cuenta la historia de lo que pasó con su familia años atrás. Una noche en 1981, Dulce y sus hijos, Leopoldo y Rodrigo, están solos en su casa cuando entra un intruso y desaparece repentinamente. Asustado, Leopoldo le entrega una nota que según él se la dio un fantasma. Dulce lee la nota que le advierte que prevenga a sus hijos de jugar juntos y dice que su marido va a matar a su hijo. Al mostrársela a su marido, Juan José ignora la nota y permite que sus hijos jueguen juntos. Durante un partido de baseball, Leopoldo se pone celoso de su hermano y golpea la pelota con fuerza a su dirección, matándolo accidentalmente. Después del funeral, Juan José encuentra unas cartas de amor dirigidas a Dulce que revelan que Leopoldo no es

su hijo biológico. Enfurecido persigue a Leopoldo para matarlo, Dulce intenta protegerlo, pero Juan José la golpea dejándola inconsciente. De regreso al presente, la casa teletransporta a la anciana Dulce a la noche antes de la muerte de Rodrigo. Se da cuenta que ella era el intruso que se metió 30 años atrás y es el “fantasma” que le entregó la nota a su hijo esa noche. Luego la casa la teletransporta a la noche que Leopoldo desaparece, ahí se encuentra con un Leopoldo anciano que viene del futuro para explicarle que debe llevarse a Leopoldo niño a su presente debido a que tiene una grave enfermedad que no tiene cura en el año 1981. La anciana Dulce mata a Juan José para salvar a su hijo y se lo lleva al presente. Dulce le pide ayuda al sacerdote para que se lleve a Leopoldo niño a un lugar donde pueda crecer. El sacerdote acepta y saluda a Leopoldo con un apretón de manos especial, revelando que es su mejor amigo de la infancia.

Análisis:

Antes de comenzar con los análisis se debe dejar en claro que en la película se hace una división de dos tiempos, donde hay un desfase de 30 años. El inicio es cuando comienzan los hechos sobrenaturales en la casa y termina con la desaparición de Leopoldo y la sentencia de cárcel para Dulce y la segunda parte, es cuando Dulce vuelve a la casa 30 años después y termina al descubrir la verdad de la casa y traer de regreso al presente a Leo.

La Casa del Fin de los Tiempos tiene como temática central, por un lado, tal y como dice el título, el tiempo. Y por otro, las madres. El primer tema, se puede relacionar como es que el tiempo transcurre tan rápido que nos deja pocos momentos para vivir la vida y estar con nuestros seres amados. El segundo tema, podría ser visto como una especie de reconocimiento a las madres, lo que sacrifican y hacen por el cuidado de sus hijos.

Tierna, cálida y amorosa con sus hijos, así es Dulce, pero también estricta para que cumplan sus responsabilidades, valiente, cuando debe ir a rescatarlos y de carácter fuerte cuando debe enfrentarse a Juan Jose y reclamar por las necesidades que tienen como familia.

La joven Dulce se presenta como una mujer pálida con pelo recogido y joyas. Siempre viste con vestidos de distinto color y de vez en cuando se suma a sus prendas un chaleco. Su pijama es un conjunto y una bata blanca. Treinta años después, Dulce, una mujer de tercera edad, de pelo cano suelto y arrugas notorias, usa vestidos pero también camisas, un paño negro en el pelo simulando un velo y de pijama un camison. En esta segunda línea de tiempo, debido al acoso constante de los fantasmas que Dulce cree ver y pensando en que ya no tiene salida ni encontrará a Leopoldo, recurre al maltrato físico al herirse la mano en un intento de suicidio que no concluyó, ya que, llega Mario, el sacerdote de la iglesia cercana. Se puede hacer una comparación entre el aspecto de la joven Dulce y de aquella que sumergida en depresión, quiere acabar con su vida.

El empleo de Dulce no se nombra en la película. Pero en gran parte de ella, se puede ver haciendo las labores del hogar y cuidando a sus hijos. En una escena en particular, cuando Dulce le muestra la nota a Juan José, sobre que él va a asesinar a Leopoldo, tienen una discusión, ya que ella quiere el divorcio e irse de la casa, llevándose a Leopoldo y Rodrigo. Le dice que puede ganar dinero, para mantenerlos, cosiendo.

Su rol familiar es cuidar de sus hijos y las labores domésticas, como preparar la comida y servirla, lavar, planchar, esperar a sus hijos cuando vuelven de jugar, regañarlos si hacen algo mal pero ayudarlos si se sienten asustados. Entonces, a pesar de que sí hay un padre presente dentro del núcleo familiar, pasa a un segundo plano en cuanto a la crianza de los niños, siendo su principal rol ser el sostén económico del hogar mientras que Dulce desempeña las labores domésticas y el cuidado de los hijos. Esta periferia del padre hacía el

hogar se destaca particularmente en uno de los diálogos de Dulce. Cuando su hijo Leo tiene miedo de dormir solo, ella le dice “aquí solamente estamos tu hermanito, tú y yo” y después de una pausa agrega “y tú papá”. Luego esa misma noche, a diferencia de lo que se esperaría de su rol tradicional donde debería aceptar con vehemencia su papel de ama de casa, Dulce critica a su marido Juan José por pasar tanto tiempo en el trabajo y no en el hogar con su familia e incluso más adelante le pide el divorcio.

Su comportamiento, también está ligado a atender a lo que sus hijos demandan, si tienen hambre o miedo. Al final de la película, ella se culpa, luego de rescatar a Leopoldo y entender de que la casa los envía a distintos tiempos y lugares aleatoriamente, conversando con Mario, admite que todo lo que ocurrió es culpa de ella, y decide que el sacerdote se lleve a Leopoldo, quien aún es un niño, para que alguien más lo cuide y ella se quedará sola en la casa.

La expresión verbal que Dulce usa es suave y tierna, cuando habla con sus hijos y brusca y dejando espacios en silencio cuando le reclama a su marido por el dinero. Sus temas de conversación siempre rondan sobre sus hijos, los problemas económicos y la falta de sustento.

La película contiene el relato de la separación de una familia. Desde la primera escena de la película se muestra la muerte de su marido y la desaparición de uno de sus hijos. Mientras la historia avanza se revela cómo la familia se fue desintegrando desde antes de distintas maneras. Las peleas entre los padres, el rencor entre los hermanos, el papá descubriendo que su hijo mayor no es de su sangre y el intento de asesinarlo. Como mencionamos en la matriz, la separación de la familia es una de las temáticas que suele estar presente junto al arquetipo de Buena Madre y, cómo también es el caso en esta película, se le da un particular énfasis a la separación de la madre y sus hijos. En las escenas del pasado

Dulce siempre intenta mantener a sus hijos a salvo, sin embargo, su hijo menor muere en un accidente y la misma noche del funeral su primogénito desaparece misteriosamente. En el presente Dulce continúa buscando a su hijo.

Al tener a un personaje paterno que sí existe dentro de la película pero que se le asigna el rol y las limitaciones del padre tradicional, nuevamente se repite la narrativa donde la madre es la encargada de salvar a la descendencia. A través de otro diálogo, Dulce explica el sufrimiento que tuvo que vivir durante su tiempo en prisión, según sus palabras aguantó encierro, maltrato y humillación con la esperanza de encontrar a Leo con vida. Esto último refleja la reproducción de la característica del auto-sacrificio que tanto define a la Buena Madre. Asimismo, el momento en que Dulce dice esta frase es crucial debido a que es cuando el sacerdote la detiene en su intento de suicidio. Luego de comentar los sacrificios por los que pasó agrega que ya no tiene nada que buscar, insinuando que ya no cree que su hijo siga con vida. Podemos inferir que esto gatilla su decisión de suicidarse, lo cual enfatiza otra característica común de la Buena Madre, la entrega absoluta al cuidado de sus hijos. Esta escena puede dar a entender que al no tener un hijo al que cuidar no tiene nada por lo que vivir.

En el personaje también está presente el uso de pathos en los momentos de acción, gritando perturbada con las extrañas apariciones que ocurren en la casa. Por otro lado, se reproduce un estereotipo que está presente en la descripción de la madre tradicional, la culpa. Lindsay (2021) explica en su libro que cuanto más una madre se sacrifica por su familia más se la culpa por los problemas relacionados con ésta. En el caso de Dulce ella se culpa a sí misma, hacia al final ella le afirma al sacerdote que lo provocó todo, refiriéndose a lo que pasó años atrás con su familia y echándose la culpa del mal que aconteció. Esto último se

puede relacionar con el autoestima de Dulce y como éste está asociado con su capacidad para cuidar y mantener la unión de su familia, otra cualidad que distingue a la Buena Madre.

Si bien podemos discutir que Dulce es un cercano ejemplo de la Buena Madre, el personaje se construye reflejando su fortaleza y autoridad. La película establece a Dulce como una heroína, donde los atributos de sacrificio y entrega absoluta a sus hijos forman parte de la imagen que los niños forma de sus madres. El sacerdote aporta a esta idea al afirmarle a Dulce “Una madre es dios ante los ojos de su hijos”.

LOS QUE VUELVEN

DIRIGIDA POR LAURA CASABÉ


34º FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MAR DEL PLATA
2019
OFFICIAL SELECTION


OFFICIAL SELECTION
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
ROTTERDAM
2020

MARÍA SOLDI

LALI GONZÁLEZ

ALBERTO AIAKA

AJIMOLIDO FILMS - LA QUE QUEDABA FILMS - MOSTRA A CINE - MONTECINE CON EL APOYO DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES - INSTITUTO DE ARTES AUDIOVISUALES DE MISIONES - MECENAZGO CULTURAL CIUDAD DE BUENOS AIRES PRESENTAN A MARÍA SOLDI - LALI GONZÁLEZ - ALBERTO AIAKA EN "LOS QUE VUELVEN" CON JAVIER DROLAS - EDGARDO CASTRO - CRISTIAN SALGUERO - SEBASTIAN AQUINO DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA LEONARDO HERMO (ADF) DIRECCIÓN DE ARTE MARINA RAGGIO VESTUARIO LA POLILLA MAQUILLAJE Y PERRADO ELIZABET GORA MÚSICA LEONARDO MARTINELLI DIRECCIÓN DE SONIDO SANTIAGO FUMAGALLI (ASA) MONTAJE LUZ LÓPEZ MAÑE - DANIEL CASABÉ JEFE DE PRODUCCIÓN SANTIAGO CARABANTE ASISTENTE DE DIRECCIÓN LISANDRO BERA GUION PAULD SORIA - LISANDRO BERA - LAURA CASABÉ CO-PRODUCTORA YAMILA BARNASTHPOI PRODUCTORES ASOCIADOS EMILIANO ROMERO LISANDRO BERA - LAURA CASABÉ PRODUCTORES EJECUTIVOS ALEJANDRO ISRAEL - LEONARDO GIULIANO - VALERIA BISTAGNINO PRODUCCIÓN POR ALEJANDRO ISRAEL DIRECCIÓN LAURA CASABÉ



LOS QUE VUELVEN

(2019)

País: Argentina

Dirección: Laura Casabé

Guión: Laura Casabé, Paulo Soria, Lisandro Colaberardino

Producción: Yamila Barnasthpol, Valería Bistagnino, Lisandro Colaberardino, Leonardo Schiter, Alejandro Israel, Emiliano Romero.

Sinopsis:

En el medio del bosque, Julia suplica a la deidad indígena Iguazú para que traiga a su hijo recién nacido de vuelta a la vida. Iguazú obedece, pero el bebé no regresa completamente humano. Tiempo después, Julia juega a las escondidas con su hijo Manuel. El juego es interrumpido por un capataz quien atrapa y encierra a un joven guaraní que corría por la propiedad en el cobertizo de la casa. Debido a la ausencia del teniente Mariano, el marido de Julia, ella debe encargarse del asunto. Cuando lo ve, el joven tiene una actitud ida, pero cuando aparece Manuel se levanta e intenta atacarlo. Al regresar Mariano, castiga con latigazos al guaraní al no responderle sus preguntas, le pide a Julia que vaya a buscar al sacerdote. Cuando el sacerdote ve al indígena, declara que está poseído. Mientras Julia le lee un cuento a Manuel, Mariano mata al joven guaraní. En la noche Julia encuentra a su hijo durmiendo en la pieza de la empleada Yasi. Julia se lleva a su hijo al tiempo que le dice a la empleada que saque la otra cama diciendo “ella ya no va a volver”. Al día siguiente, Julia busca a su hijo dentro de la casa, pero Manuel está adentrándose en el bosque siguiendo el sonido de unos susurros en idioma guaraní. Sus padres lo buscan desesperadamente, Julia también escucha los susurros y los sigue a través del bosque hasta que lo encuentra parado

observando a una mujer guaraní cubierta de barro a la que el niño se refiere como "mamá", Julia la llama Kerana.

Un año atrás, Kerana trabaja como parte de la servidumbre del hogar del teniente en donde ayuda a Julia durante su embarazo. Se revela que Kerana es hija de Yasi y la verdadera madre de Manuel. Una noche Julia le pide a Kerana que la lleve al lugar de la cascada en el bosque pero Kerana se niega. A la mañana siguiente, Julia sigue a Kerana por el bosque hacia la cascada. Esa misma noche Julia entra en parto y pierde el bebé. Julia le pide a Kerana que vayan donde Iguazú a preguntar por ayuda, pero la joven se niega. En la noche Julia va sola al bosque con su hijo muerto en brazos. Mariano, al no encontrar a su mujer, va a donde Kerana a exigirle respuestas. Ambos van a buscarla al bosque hasta que la encuentran con su bebé vivo y llorando en sus brazos, se lo entrega a Kerana antes de desmayarse. Mariano y Kerana se percatan que el bebé no es del todo humano. Mariano obliga a Kerana a ahogar al bebé en el río, pero ella se rehúsa. El teniente le dispara dejándola caer al río con el bebé en brazos. Sin embargo, Kerana y el bebé sobreviven, pero ahora Kerana está poseída bajo el poder de Iguazú. Durante el año siguiente Kerana vive en el bosque junto a otros guaraníes bajo la influencia de Iguazú. Desde lejos vigila a Julia y a Manuel.

En el presente Mariano continúa buscando a Julia y a su hijo. Después de ser atacado por un guaraní y asesinarlo, se reencuentra con Julia y Manuel. Corren a la casa y se encierran en ella. Julia le comenta haber visto a Kerana, pero el teniente expresa la imposibilidad de esto y confiesa haberla matado hace un año. Kerana logra entrar a la casa y Mariano le ordena a Julia que se lleve a su hijo, pero Manuel corre hacia su abuela al tiempo que Mariano apunta a Kerana con su pistola. Julia intenta detener a su marido y éste le dispara accidentalmente, matándola. Kerana asesina al teniente apuñalandolo mientras que Manuel observa todo lo

acontecido en brazos de su abuela. Al final Julia vuelve a la vida, pero también bajo la posesión de Iguazú.

Análisis:

Los personajes destacados son Julia y Mariano, que representan la figura de padres coloniales, Kerana, la madre indígena, Manuel, el hijo de Kerana pero adoptado por la familia colonizadora y el “Bebé”, que nace muerto pero vuelve a la vida gracias a la Iguazú.

El tema central es la violencia de género y la colonización. Lo que la película quiere criticar y reflexionar, a través de la adaptación de la leyenda popular del Iguazú y la figura de Kerana, es la violencia que se ejerce en la mujer sin importar de donde provenga, es decir, si es colona o indígena, será la misma violencia ejercida .

La protagonista Julia es cálida y se preocupa de Manuel, se encarga de jugar con él y le enseña las vocales y el idioma, ya antes de adoptarlo, cuando ella estaba embarazada le hacía cosquillas e intentaba enseñarle español. Es valiente y arriesga todo por su hijo, como lo hizo cuando fue a la cascada a pedir a que Iguazu devolviera a la vida a su bebé, pese a todas las advertencias de Kerana. También, se ve esta capacidad de sacrificio cuando se arriesga y entra al bosque en busca de Manuel, sin importarle los sueños, los susurros que escuchaba y encontrarse frente a frente a Kerana. Julia por lo general tiene un comportamiento calmo y protocolar frente a los invitados de Mariano, pero en la intimidad con él, se comporta terca y le rebate, no le importa el riesgo, quiere tener un hijo y con eso, nacen conflictos conyugales. La escena final es determinante, ya que demuestra sororidad, al entender que Mariano asesinó a Kerana y que ella sólo viene por venganza y por Manuel, lo que la lleva a impedir que su esposo le dispare, resultando en su propia muerte.

El vestuario de Julia se compone de combinaciones campestres de época. Camisas blancas de manga larga, faldas rectas y largas de distintos colores y botas para caminar por lugares de pasto y tierra. Para dormir usa camisón blanco y en dos ocasiones especiales, que son escenas interiores, como lo fue la visita de familias colonizadoras, viste de vestido, con mangas largas y con basta bajo la rodilla. Físicamente, denota juventud, su cabello es negro y llega a la altura de los hombros.

El empleo de Julia no es mencionado en ninguna parte de la película, pero debido a sus roles y comportamientos, se puede relacionar con el papel de “*Ama de casa*” de Lindsay (2021), al realizar labores como educar a Manuel enseñándole español, cumplir con las demandas de su esposo necesita y seguir los protocolos de comportamiento como en la escena en que Yasi, la abuela de Manuel, sirve mate a Mariano y al cura, Julia le dice que deben salir, ya que los hombres necesitan hablar. Es de esto mismo que su expresión verbal, es mantener su voz serena, calma, respetuosa y por lo general tiene conversaciones sobre su esposo, Manuel y se limita a poner orden o mandar sobre sus empleadas domésticas, más que a sus empleados hombres, ya que estos obedecen a la orden de su esposo.

En el transcurso de la película se revela que Julia ha tenido embarazos previos donde también ha perdido a sus bebés. En este caso el elemento del aborto no fue una opción para la figura materna, sino algo que pasaba fuera de su control. Si bien aquí el aborto no se utiliza como una herramienta moral dentro de la historia, sí se puede atribuir su tratamiento a la temática sobre que la mujer embarazada no tiene control de su cuerpo. Continuando con el tema del embarazo, el filme da un énfasis al riesgo que toma Julia al pedirle ayuda a Iguazú, lo cual resulta en poner en peligro tanto a su familia como a sus cercanos. Por la reacción de Kerana al preguntarle, Julia sabía de antemano que era peligroso lo cual demuestra su disposición al sacrificio por el bien de su bebé. Pero por otro lado, la secuencia además está

compuesta con una gran carga emocional y dramática. Julia caminando en mitad de la noche en su camisón blanco y con su bebé muerto en brazos, Julia suplicando frente a la cascada de Iguazú con lágrimas en sus ojos que le de vida a su hijo y finalmente Julia desmayándose después de recuperar a su bebé. Podemos considerar que la forma en que se desenvuelven estas escenas, además de presentar el sufrimiento de la madre como foco principal, romantiza de cierta manera el deseo profundo de una madre para lograr tener un hijo y el sacrificio que debe afrontar para aquello. Por último, durante su embarazo se encuentran presentes en Julia atributos de pureza y candor. En sus interacciones con otros personajes se muestra femenina y educada, la narración parece insinuar una especie de tensión sexual entre ella y Kerana, por lo menos desde de parte de Julia, pero ella no hace nada al respecto.

Del conjunto de las características que están contenidas en las representaciones maternas, las que se presentan de manera más clara y potente es la de la separación familiar y la entrega absoluta al cuidado de los hijos, perteneciendo ambas al arquetipo de Buena Madre. La separación familiar se ilustra en particular mediante la separación de las madres y sus hijos, tanto de parte del personaje de Julia como del de Kerana. En el caso de Julia es separada de su descendencia a través de sus abortos, pero también es separada de Manuel, quien podemos considerar como su hijo adoptivo, mediante el deseo de él de estar con su madre biológica Kerana. A diferencia de las películas analizadas anteriormente, aquí la mamá no es la única que busca al hijo y se enfrenta al monstruo, esta vez el papá también está más involucrado. Aunque Julia continúa teniendo un papel más principal que el de su marido, siendo siempre ella la que empieza buscando a su hijo y asimismo siendo siempre ella la que lo encuentra. En cuanto a la entrega de Julia hacia el cuidado de sus hijos, ésta se visualiza en su arco dramático, donde su objetivo principal es tener un hijo al cual cuidar y así poder completar su familia.

Kerana se presenta de primer momento como una madre preocupada y estricta, cuando Julia intenta enseñarle español a Manuel, ella envía a Manuel con su abuela, sin dejar en claro si esta actitud es para alejarlo de Julia o para que no estorbara ya que debía darle de comer ella. En las siguientes escenas, también, vemos una personalidad que muchas veces se puede catalogar como sumisa ante los mandatos de Julia o Mariano, pero también rebelde, como lo es cuando su madre la regaña, pero ella decide ignorarla o cuando Mariano la obliga a tirar al bebé pero ella se niega. La posible imagen virginal de Kerana es descartada cuando aparece la escena, donde ella recibe sexo oral de parte de Mariano.

En primera instancia, cuando aún trabaja en la casa, viste con prendas como blusas, faldas largas y un delantal, todas ellas manchadas de suciedad. Suele llevar el pelo recogido en una cola de caballo. En su segunda faceta, como ser viviente que vuelve de la muerte, lleva el pelo suelto, muchas veces está con el pecho descubierto y en otras solo viste un peto y una falda muy corta elaborados de pellejo. Sus ojos son negros, al igual que todas, que volvieron.

El empleo de Kerana, es de empleada doméstica y como una especie de enfermera, si bien, hacia parte de las labores domésticas, limpiaba, servía comida y atendía a las visitas, también, ayudaba a Julia, vistiendola, alimentandola y la atendió cuando tuvo los abortos espontáneos. Su rol y comportamientos, ligados a la maternidad. Sabemos que es la madre de Manuel y con él tiene pequeñas interacciones donde muestra preocupación y el desarrollo de habilidades de crianza pero no se logra apreciar lo suficiente para analizar de manera más profunda. No se sabe que es lo que ocurre con el padre de Manuel y tampoco, como es la relación exacta entre su madre Yasi y Manuel.

Su expresión verbal se manifiesta en muy pocos y contados diálogos, siempre en torno a su hijo y el cuidado de Julia, siguiendo la línea de Lindsay (2021), *donde la*

maternidad eclipsa otros atributos de la identidad de las mujeres, y eso es un ejemplo de lo que pasa con Kerana, la maternidad y su rol de cuidar a Julia y Joel y luego al bebé que volvió de la muerte, hace que no logremos conocer más de su identidad.

Con respecto a su maternidad, Kerana es separada de su hijo Manuel tras ser poseída por Iguazú y tener que vivir en el bosque bajo la influencia de la deidad. Sin embargo, a pesar de no estar bajo su propia voluntad, Kerana mantiene su amor por Manuel. Como mencionamos anteriormente, la relación de Kerana y su hijo es presentada de manera superficial, por lo que no es posible identificar si posee o no otros atributos estereotípicos.

Resumen de los Análisis de las Películas Seleccionadas:

A continuación, presentaremos dos tablas que tienen como fin resumir y exponer los datos generales que observamos durante el análisis de las películas.

La Tabla 2.1 muestra los resultados encontrados tras evaluar si cada personaje femenino y maternal reproduce ciertos roles y estereotipos según género. En cada sección se consideraron, variando en cada caso, cuántas de las características asociadas a cierto estereotipo tenían los personajes maternos, y si tenían más de la mitad, se clasificaron como que sí reproducen estereotipos relacionados a su género y rol.

La Tabla 2.2 muestra cuáles personajes maternos reproducen ciertas representaciones en sus narrativas en cuanto a su maternidad y las temáticas relacionadas con ésta, y también en cuanto a las representaciones de arquetipos femeninos del género del terror.

Tabla 2.1 Construcción de personajes: Roles y estereotipos según género.

Roles y estereotipos	SI REPRODUCEN	NO REPRODUCEN
Personalidad	Natalia, Alma, Clara, Luz Dulce, Julia	Carmen, Ana, Diana, Kerana
Vestimenta	Carmen, Alma, Luz, Dulce, Julia, Kerana	Natalia, Clara, Diana
Empleo	Carmen, Natalia, Alma, Clara, Ana, Diana, Luz, Dulce, Julia, Kerana	
Rol	Carmen, Natalia, Alma, Clara, Diana, Luz, Dulce, Julia	Ana, Kerana
Comportamiento	Natalia, Alma, Clara, Luz, Dulce, Julia, Kerana	Carmen, Ana, Diana
Expresión Verbal	Natalia, Alma, Ana, Clara, Luz, Dulce, Julia	Carmen, Ana, Diana, Kerana

Tabla 2.2 Maternidad, arquetipos femeninos y arquetipos maternos del cine de terror

	SI SE REPRODUCEN
Temática	Personajes
Aborto	Ana
Embarazo	Ana, Julia
Arquetipo femenino	
La virgen	
La virgen sacrificial	
Devoradora de hombres	Alma
Manipuladora menopáusica	
Arquetipo materno	
Buena Madre	Clara, Diana, Dulce, Julia
Mala Madre	Clara, Diana

CONCLUSIONES FINALES

Debido a toda la información, previamente expuesta, logramos dilucidar en primer lugar que, 6 de las 10 madres evaluadas cumplían por lo menos 5 rasgos de personalidad, que reproducen el estereotipo, siendo los más repetidos, la capacidad de autosacrificios, calidez, cuidado, sumisión y cautela.

En segundo lugar, con relación al segundo ítem de la Tabla 2.1, 7 madres de 10, reproducen la figura de la mujer supuestamente femenina, incluyendo rasgos como vestidos, joyas y tacos. 2 de 10, que son Diana y Natalia, utilizaron pantalones, muy poco maquillaje y pijamas de dos piezas. 1 de 10, que es Clara, reprodujo ambos estereotipos, el primero en el inicio de la película marimacha, pero tras hacerse cargo de Joel a la mitad de la película, adquirió la imagen femenina. También se pudo notar, cierta tendencia en todas las películas de vestir a una mujer en la noche, ya sea protagonista o antagonista, con camisón blanco. Además que 3, Carmen, Diana y Dulce, terminaron con una degeneración de su apariencia inicial y 3 madres, Ana, Kerana y Julia, terminaron siendo asesinadas de manera sangrienta.

Con respecto, al tercer ítem de la Tabla 2.1, observamos que 10 de las 10 madres, tuvieron un empleo estereotipado, correspondiente a área de medicina, enfermería, cuidados, empleadas domésticas, dirección de empleados o simplemente no fueron mencionados. Se debe destacar que Clara, fue uno de los personajes cuyo trabajo tuvo mucha más importancia al momento de ejercerlo y mencionarlo, pero aún así, se encuentra dentro del marco estereotipado, ya que, es un trabajo de protección y cuidado hacia un otro.

Del cuarto ítem, relacionado a los roles, registramos que 7 de 10 madres, reproducen el rol de nutrir a su familia en el cuidado del hogar o dedicarse en gran cantidad de tiempo a

labores hogareñas o con relación a sus hijos, Ana y Kerana, fueron las únicas que no lo reproducen, ya que fueron asesinadas antes, impidiendo analizar en profundidad, el rol que realmente tenía en su familia. En el caso de Alma, quien también había sido asesinada, se mostraron recuerdos a través de Flashback, en los cuales se nos expuso el vínculo con su familia y sus hijos. Con respecto a Carmen, en primera instancia reproduce el rol que supuestamente debe tener una madre y esposa, pero a lo largo de la película tuvo un cambio, resultando en el asesinato de su esposo, lo que la hace romper su rol.

Con relación al comportamiento, evaluado como el quinto ítem de la Tabla 2.1, examinamos que 7 de 10 madres, reproducen el comportamiento de atender las necesidades de su familia y colocando sus intereses en espera, además, de sentirse culpable ante una tragedia. El caso de Carmen, fue analizado, donde reproduce su rol a medias, pero su comportamiento, se escapa de la norma y es ella y su sentir lo que la guía. Ana, tampoco lo reproduce, ya que desobedece a su padre, le es infiel a su pareja y finalmente, tiene al bebe con muchas inseguridades y miedos, muriendo en el parto sin completar el papel de madre. Al respecto Diana, si bien, reproduce el rol estereotipado de mujer, no tiene el comportamiento adecuado, ya que, no puede cuidar a su hijo Martín de la manera correcta y falla al realizar las labores domésticas.

Finalmente del sexto ítem, de la Tabla 2.1, identificamos que 6 de 10 madres reproducen los estereotipos relacionados con la expresión verbal, se tienden a mencionar temas sobre compras, limpieza, cuidado personal o del hijo, además mantienen ciertos tonos de voz o formas protocolares antes los hombres. Diana no reproduce el estereotipo, ya que es la personaje que más groserías hablaba y donde su tono es mucho más agresivo en comparación a las demás personajes. Algo similar pasa con Carmen, quien utiliza palabras fuertes y fuera del protocolo para hablar de las mujeres indígenas y golpea a su marido.

Kerana, al ser un personaje que tiene pocos diálogos, se debe evaluar desde su “educación”, la cual sale de la solemnidad que debe tener una indígena y empleada doméstica, frente a su empleador y colono. Ana, sin embargo, cumple con los estereotipos de género en términos de temas tratados pero no con su educación, cuando grita o habla mal de su familia o de las personas que la dejaron sola.

En síntesis, según lo estudiado en esta tesina y que no significa ni establece ninguna lista definitiva de estereotipos de género, se puede decir que 6 de 10 madres, Natalia, Alma, Clara, Luz, Dulce y Julia reproducen gran parte de los roles y estereotipos femeninos y maternales revisados en el marco de esta tesina. Además que, 4 de 10 madres, Carmen, Diana, Ana y Kerana, fueron las figuras maternas que más tendencia tuvieron en no reproducir ciertos estereotipos de género.

Por otro lado, podemos concluir que las madres protagonistas de estas películas suelen presentar características de la Buena Madre, con Clara y Diana reproduciendo elementos de ambos arquetipos (ver tabla 2.2). Por otro lado, también es posible concluir que las madres que cumplen el papel de antagonistas dentro de la historia se alejan de ambos tipos de representación materna. La característica que más se repite entre las madres protagonistas es su auto-sacrificio, el desinterés y el cuidado, la entrega absoluta al cuidado de los hijos, la excepción a este caso sería Diana de la película *Madre*, a quién la película busca retratarla como una madre cuyo interés radica en las apariencias más en la crianza de sus hijos. En cuanto al personaje de Natalia en *La Llorona*, como mencionamos en el principio del análisis, no podemos considerarla como la protagonista debido a que comparte puntos de vista junto a otros personajes de su familia que también llevan a cabo acciones importantes para el avance y desenlace de la trama.

A partir de todo lo anterior, concluimos que:

	Arquetipos femeninos	Arquetipos maternos
Estereotipos de género y roles femenino	Alma	Dulce, Julia y Clara

Entonces, el único personaje que reproduce uno de los arquetipos femeninos del género de terror y que además reproduce características de los estereotipos y roles femeninos corresponde a Alma, antagonista de *La Llorona* y quien, a pesar de que su personaje se define a través de su maternidad, se aleja de las usuales representaciones maternas. Por otro lado, las figuras maternas que sí reproducen elementos de los arquetipos maternos y que además podemos afirmar que reproducen los estereotipos y roles femeninos son Clara -*As Boas Maneiras*-, Dulce -*La Casa al Fin de los Tiempos*- y Julia -*Los que Vuelven*-, las tres son las protagonistas de sus respectivas películas y son retratadas como las heroínas de sus relatos.

Si bien los arquetipos maternos del cine de terror no son tan prevalentes en las figuras maternas de estas películas latinoamericanas, lo que sí se hace prevalente es la presencia de las expectativas en cuanto al rol de madre tradicional que están contenidas en esta filmografía. Muchas de estas madres son recompensadas o castigadas a través de sus respectivos arcos dependiendo de las características tradicionales de madre y mujer que poseen. Cabe destacar que esta perspectiva tradicional tiene una base en el catolicismo, donde la Virgen María actúa como modelo de comparación a cómo debe comportarse o no una buena mujer y madre. Por lo tanto, una futura investigación sobre la maternidad en el cine de terror latino podría tratar sobre el peso que la religión católica tiene en las narrativas de las figuras maternas.

Otro elemento importante a recalcar, es que un común denominador presente en todas las películas, que forma parte del arquetipo materno de la Buena Madre, es la narrativa sobre la separación de la familia, lo cual podemos conectar con nuestra investigación sobre la familia latinoamericana y el cómo ésta tiende a funcionar como un colectivo cuya fortaleza y dinámica se basa en su actuar como conjunto, por lo que nos hace sentido que la separación de la familia sea algo tan presente en las películas de terror, sobretodo al estar relatadas desde las perspectivas de las figuras maternas, a quienes tradicionalmente se tiende a estigmatizar como el pilar fundamental y responsable de mantener a la familia unida y en buena convivencia. En función de esto, una futura investigación que podría complementar esta temática sería la inclusión de las niñeras en la familia y cómo éstas irrumpen en el núcleo de las familias latinoamericanas, provocando cambios en las dinámicas intrafamiliares. En el caso de las películas donde estaban presentes este tipo de personaje de niñera o empleada doméstica, solían tener un vínculo con los niños de la familia que se diferenciaba del resto de la familia, generando una relación de apego por parte de los niños donde se da el espacio para que estos personajes femeninos se transformen en otro tipo de figuras maternas además de la madre. Además, creemos que otras futuras investigaciones podrían enfocarse en otras temáticas y elementos que logramos identificar de forma reiterativa en las distintas películas, como lo son la intervención de la religión, los símbolos virginales sobre los personajes maternos, o el abandono de los padres y el no reproche explícito de sus infidelidades o ausencias, sobretodo en comparación con las madres como Ana, que fueron implacablemente castigadas. Todo esto podría servir para poder entender mejor cómo se siguen reproduciendo o no los estereotipos de género en nuestro cine.

Para finalizar, podemos concluir que si bien las figuras maternas protagónicas del cine de terror latino no tienden a seguir estrictamente los patrones de los arquetipos maternos

del cine de este género, sí suelen reproducir los estereotipos y roles del género femenino. Además se podría debatir que tanto los estereotipos femeninos como la visión latina de la familia nuclear y el rol de la madre latina, según la mirada tradicional, se utiliza como modelo en estas películas para discernir si el comportamiento de una madre debe ser representado como malo o bueno, es decir, si la figura materna actúa de manera alejada a su rol tradicional, es probable que sea castigada en la película.

Referencias

- Alonso Villa, C. (2013). Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público.
- Arnold, S. (2016). *Maternal horror film: Melodrama and motherhood*. Springer.
- Blackstone, A. M. (2003). Gender roles and society.
- Busso, L., & Vignozzi, G. (2017). Gender Stereotypes in Film Language: A Corpus-Assisted Analysis.
- Cerda, G (2007). Incidencia del nivel socioeconómico en los estereotipos de género en educación infantil.
- Chang, H. M., Ivonin, L., Díaz, M., Català, A., Chen, W., & Rauterberg, M. (2013). From mythology to psychology: Identifying archetypal symbols in movies. *Technoetic arts*, 11(2), 99-113.
- Clover, C. (1992). *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. London. *British Film Institute*.
- Creed, B. (2016). Terror y el monstruo femenino: Una abyección imaginaria.
- Deaux, K., & Kite, M. (1993). Chapter 7: Gender stereotypes.
- Doucet, A. (2013). Gender roles and fathering.
- Ellemers, N. (2018). Gender stereotypes. *Annual review of psychology*, 69, 275-298.
- Escuela de Salud Pública Universidad de Chile (s.f.). Normas Sociales y Culturales en los Comportamientos Sexuales de Hombres y Mujeres. Tomado de <https://educacionsexual.uchile.cl/index.php/hablando-de-sexo/conceptos-de-genero-sexualidad-y-roles-de-genero/normas-sociales-y-culturales-en-los-comportamientos-sexuales-de-hombres-y-mujeres>
- Espinoza- Vera, Marcia (2015). Representaciones subversivas de la maternidad en la obra de escritoras y cineastas latinoamericanas.
- Freeland, C. A. (1996). Feminist frameworks for horror films. *1996*, 195-218.
- Gill-Peterson, J. (2018). *Histories of the transgender child*. U of Minnesota Press.

- Harrington, E. (2017). *Women, monstrosity and horror film: Gynaehorror*. Routledge.
- Harrison, A. (2012). *Women of Horror*.
- Hedley, M. (2002). The geometry of gendered conflict in popular film: 1986–2000. *Sex Roles*, 47(5), 201-217.
- King, R. (2015). A regiment of monstrous women: Female horror archetypes and life history theory. *Evolutionary Behavioral Sciences*, 9(3), 170.
- Krahn, K. (2015). *Reel women: gender stereotypes in film*. Eastern Michigan University.
- Lindsey, L. L. (2020). *Gender: Sociological Perspectives*. Routledge.
- Morales Romo, B. (2015). Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. *Perspectivas educativas*.
- Mundorf, N., Weaver, J., & Zillmann, D. (1989). Effects of gender roles and self perceptions on affective reactions to horror films. *Sex roles*, 20(11), 655-673.
- Manfry, D & Nohora, C (2008) Capítulo 1: Los estereotipos de la mujer y los contenidos de la televisión.
- Ortiz Casallas, E. M. (2017). Discursos y género, en relatos de hombres y mujeres. *El Ágora USB*, 17(1), 176-191.
- Parker, Holt N. “Why Were the Vestals Virgins? Or the Chastity of Women and the Safety of the Roman State.” *Virginity Revisited: Configurations of the Unpossessed Body*. Ed. Bonnie MacLachlan and Judith Fletcher. Toronto: University of Toronto Press, 2007. 66–99.
- Puyana, Y. (2007). El familismo: una crítica desde la perspectiva de género y el feminismo. *Familias, cambios y estrategias*, 262-278.
- Quispe- Agnoli, Rocío (2009) La telenovela latinoamericana frente a la globalización: roles genéricos, estereotipos y mercado
- Ramirez, R., Manosalvas, M. & Cárdenas, O. (2019). Estereotipos de género y su impacto en la educación de la mujer en Latinoamérica y el Ecuador.

- Ratner, C. (2015). Teoría y crítica de la Psicología 6: Recuperación y promoción de las ideas de Martín- Baró sobre psicología, cultura y transformación social.
- Swann Jr, W. B., Langlois, J. H., & Gilbert, L. A. E. (1999). *Sexism and stereotypes in modern society: The gender science of Janet Taylor Spence*. American Psychological Association.
- Truby, J. (2017). *Anatomía del guión: el arte de narrar en 22 pasos*. Alba Editoriañ.