



**Tecnológico
de Monterrey**

Seminario de Teorías de Cine

Las violentas raíces del placer visual hegemónico: miradas y
representaciones de género en el cine de Rob Zombie

Nuria González Pimentel

A01700182

27 de noviembre del 2020

Índice

| | |
|--|----|
| Resumen | 2 |
| Introducción | 2 |
| Justificación de la investigación | 3 |
| Delimitación del tema y planteamiento del problema | 4 |
| Material de análisis | 5 |
| Marco teórico | 7 |
| Análisis de películas y aplicación de teorías | 13 |
| Retratos de la hegemonía y la violencia patriarcal | 13 |
| Michael Myers y las expresiones de la sexualidad heteronormada | 16 |
| La monstruosidad empática de la disidencia | 19 |
| Conclusiones | 22 |
| Referencias | 23 |

Resumen

El objetivo de la investigación está enfocado en el estudio de la **representación de las mujeres** en las películas de **Rob Zombie** tomando en consideración el lenguaje hegemónico del canon del **género del horror**. Como fundamento del análisis se considerarán las teorías de la mirada y el **placer visual** de Laura Mulvey y Linda Williams, el estudio del subgénero cinematográfico del **slasher** por Carol J. Clover, y complementariamente la teoría semiótica de Roland Barthes y Yuri Lotman. La filmografía estudiada consiste de *Halloween* (2007), *Halloween II* (2009) y *The Lords of Salem* (2012). Las conclusiones vinculan la construcción de una **mirada masculina** y el cumplimiento de los estándares narrativos del género con una recreación explícita y crítica de los **mecanismos ideológicos** con los que el canon ha controlado y explotado las significaciones de la corporalidad y el deseo femenino.

Palabras clave: feminismo, placer visual, slasher, géneros cinematográficos, Rob Zombie, representación

Introducción

Las tendencias del horror contemporáneo hacia un desarrollo de la trama fundamentado en el uso de alegorías y metáforas explícitas limitan considerablemente el alcance de un director como Rob Zombie. La inclusión despreocupada y explícita de la violencia y la sexualidad en sus películas está fuera de sintonía con las propuestas temáticas, narrativas y estéticas de sus colegas. Su incompatibilidad se extiende hasta los términos en los que decide plantear la representación de grupos vulnerables, particularmente las mujeres. Es imposible negar los trazos de un lenguaje de la explotación en su cine.

La presente investigación se concentra en analizar la influencia y el uso del lenguaje hegemónico del placer visual en la filmografía de Rob Zombie partiendo de teorías feministas, los estudios del horror y el *slasher* como géneros cinematográficos, y la teoría semiótica. En el primer apartado del artículo defino mi interés en la investigación a partir de la discordancia de las decisiones creativas de Zombie con el contexto contemporáneo del cine de horror. Posteriormente dirijo la pregunta de investigación hacia las relaciones de la representación femenina con los elementos temáticos, narrativos y estéticos del cine de Rob Zombie así como el lenguaje cinematográfico del horror. En la siguiente sección detallo la información y el argumento de *Halloween* (2007), *Halloween II* (2009) y *The Lords of Salem* (2012).

En el apartado del marco teórico comienzo repasando los elementos de la teoría del placer visual de Laura Mulvey y el estudio de la mirada en el horror de Linda Williams. El texto continúa con una descripción exhaustiva de los bloques semánticos y sintácticos, la representación y las dinámicas de identificación en el *slasher* propuestas por Carol J. Clover. Finalmente cierro con la mención de los fundamentos de la teoría semiótica de Roland Barthes y Yuri Lotman, la cual cumple un rol auxiliar en el proyecto.

El resto de la investigación está dedicada al análisis de la filmografía seleccionada. La primera sección, “Retratos de la hegemonía y la violencia patriarcal”, delinea semióticamente la hegemonía masculina construida por Rob Zombie, recalcando sus implicaciones formales y narrativas. Su sucesora, “Michael Myers y las expresiones de la sexualidad heteronormada”, se enfoca en las manifestaciones de la sexualidad juvenil en la saga de *Halloween* y su paralelismo con la violencia. Por último, “La monstruosidad empática de la disidencia” analiza la representación del deseo femenino y la monstruosidad en *The Lords of Salem* desde los postulados de Williams. El texto cierra con las conclusiones de la investigación y la sección de bibliografía.

Justificación de la investigación

No es necesario un repaso cuidadoso a la filmografía de Rob Zombie para identificarlo y reconocerlo como una figura cultural vinculada con todo tipo de excesos. Tanto el fructífero periodo de horror en los 70s como el cine de explotación y serie B son las dos grandes influencias que el polémico músico y director no teme en esconder. La muerte y la violencia en todas sus formas plagan las imágenes en la obra de Zombie. Estas representaciones gráficas son enaltecidas por la comodidad con la que el propio director se mueve dentro de los confines de la rutina humana. Dicho en otras palabras, en sus películas, el horror irrumpe con mayor crueldad en el estado relativamente natural de la vida de sus personajes.

Sin embargo, la inclusión desmedida del exceso tan característica de Zombie también ha sido la mayor limitante en la producción y recepción de sus películas. Willow Maclay (2019), ferviente admiradora de Zombie, enfatiza su reducido rol en la industria cinematográfica:

His newest feature, *Three From Hell* (2019), is advertised as a special event from Fathom, but with a three-day-only cinema run and a home video release soon to follow in October, I can't help but see this as another example of Zombie's movies being misfit children in an age of art-house drama in horror drag.(sp)

En los últimos años, la violencia gráfica presente en todos los niveles fílmicos de su obra se ha desviado gradualmente de las tendencias sospechosamente conservadoras del cine de horror contemporáneo. Aunque existe un distanciamiento estético del resto de los cineastas en el género, la presencia incómoda del exceso también se manifiesta en las representaciones expuestas en su películas. La anti-popularidad de Rob Zombie tanto en la industria como en la crítica cinematográfica se centra en la creencia de que sus imágenes aluden a discursos fuera de lugar en nuestros tiempos.

Como ávido fanático de las tradiciones del cine de horror, Zombie acude al lenguaje de representación sobre el que se se ha construido el género. Por ende, no cuesta mucho trabajo reconocer que el ojo de Rob Zombie violenta los cuerpos más vulnerables y parece reducirlos a las mismas versiones deformadas que hemos encontrado a lo largo de la historia del cine. Con esas estilizadas e impactantes referencias a los asesinatos con tintes sexuales del *slasher*, ver una de sus películas es un verdadero reto en pleno 2020.

No obstante, las intenciones de Rob Zombie por replantear la iconografía clásica del horror en el contexto contemporáneo me han invitado a reconsiderar su categorización negativa ¿Qué pasa si el mensaje que construye Rob Zombie no replica los discursos establecidos por sus grandes influencias? No niego que a nivel superficial, las representaciones en su filmografía se enganchen con aquellos recursos cinematográficos pertenecientes a la ideología dominante en la historia del cine. Sin embargo, el comentario que puede encontrarse detrás de estas oscuras máscaras consume mi interés. ¿Acaso Rob Zombie esconde un propósito detrás de estas imágenes tan propias de la explotación? El shock que producen sus películas en una actualidad con un tratamiento muy higiénico de los espacios de diálogo social me incita a buscar respuestas.

Delimitación del tema y planteamiento del problema

A pesar del sumamente abierto campo de estudio que ofrecen las desviaciones y disidencias en el cine de Rob Zombie, mi investigación se concentrará en las representaciones de género. Las decisiones narrativas y estéticas suelen perseguir con aparente violencia a sus personajes femeninos, la gran mayoría interpretados por Sheri Moon Zombie. A su vez, la filmografía del director está atravesada por los discursos hegemónicos que históricamente han habitado el cine de horror, delineados particularmente por la teoría de Carol J. Clover. Por ende, la historia del género del horror, el exceso

característico de Zombie y su enfoque en las mujeres como protagonistas de sus películas construyen complejas capas de significación que invitan a ser estudiadas.

Partiendo de este contexto, mi objetivo de investigación es el análisis de las estructuras en las que estas polémicas representaciones suelen ser colocadas. La multitud de significados que estas mismas figuras pueden transmitir al ser conectadas con el resto de los elementos en la película. Al evitar un simple análisis aislado, surgen las siguientes preguntas como punto de partida: *¿Qué significados podemos extraer de la representación de las mujeres en conjunto con el resto de los elementos en la filmografía de Rob Zombie? ¿Cuál es su relación con el lenguaje de representación sobre el que se construye el cine de horror?*

Como método de evasión de los significados más literales, se recurrirá a la teoría semiótica buscando descubrir las distintas capas significativas en el cine de Rob Zombie. Al estudiar la estructura narrativa y el lenguaje cinematográfico con el que son presentadas las mujeres en estas películas, podremos obtener una imagen mucho más enriquecedora de las representaciones que construye el director. Los resultados del análisis semiótico serán estudiados a partir de teorías feministas cinematográficas, especialmente los estudios sobre la mirada propuestos por Laura Mulvey y Linda Williams. En complemento, la teoría y la historia del slasher propuesta por Carol J. Clover brindará contexto para la comprensión de las representaciones seleccionadas desde la teoría de géneros cinematográficos.

Material de análisis

El material de análisis del proyecto de investigación consistirá de tres filmes: *Halloween*, *Halloween II* y *The Lords of Salem*. El criterio fundamental para realizar esta selección fue la inclusión de al menos una mujer como protagonista en cada película, con la intención de recopilar la mayor cantidad de representaciones pertinentes para los estudios feministas de la mirada en el cine. En adición, el material histórico sobre el que se construye la franquicia de *Halloween* de Rob Zombie establece un punto de partida para un análisis centrado en los fundamentos del propio género cinematográfico. De esta forma, la actualización de la iconografía clásica del horror surge como otra perspectiva de estudio para la investigación. (Nota: En el caso de *Halloween* y *Halloween II* se estudiará el corte del director)

Título: Halloween

Director: Rob Zombie

País: EU

Año: 2007

Reparto: Malcolm McDowell, Scout Taylor Compton, Sheri Moon Zombie

Argumento: Michael Myers es un niño de 10 años proveniente de una familia disfuncional en el pequeño pueblo de Haddonfield, Illinois. Los interminables ciclos de abuso doméstico aceleran las tendencias misantrópicas de Michael. En la noche de Halloween, el niño decide asesinar a cuatro personas, entre ellas su hermana mayor y su padrastro. Solo su madre y su hermana pequeña sobreviven al incidente. Después de un largo juicio, Michael es encerrado en un hospital psiquiátrico. Su tratamiento y cuidado son dirigidos por el Dr. Samuel Loomis en cooperación con frecuentes visitas de la madre de Michael. Los años pasan y Michael pierde toda comunicación con el mundo, refugiándose en máscaras de papel maché después del trágico suicidio de su madre. Una noche, Michael, por fin como adulto, logra escapar del hospital y se dirige una vez más a Haddonfield. Su objetivo es encontrar a Laurie Strode, su hermana menor y única sobreviviente de su sangriento pasado.

Título: Halloween II

Director: Rob Zombie

País: EU

Año: 2009

Reparto: Scout Taylor Compton, Malcolm McDowell, Sheri Moon Zombie

Argumento: Después de asesinar a Michael, Laurie Strode es puesta bajo el cuidado del Sheriff Brackett. El cuerpo de Michael es transportado fuera de la escena por una ambulancia, sin embargo, el vehículo sufre un catastrófico accidente y un resucitado Michael desaparece. Un año más tarde, Laurie sigue lidiando con el trauma de su primer encuentro con Michael, el Dr. Samuel Loomis continúa explotando su imagen mediática y Michael tiene visiones del fantasma de su madre, quien lo anima a reunirse con Laurie. La criticada publicación de las memorias del Dr. Loomis revela públicamente el hasta ahora desconocido parentesco entre Laurie y Michael. El desafortunado descubrimiento detona una crisis en Laurie, quien se evade en una fiesta llena de excesos y disfraces. La reunión familiar entre Michael y Laurie finalmente se suscita en las horas más oscuras de la noche de Halloween.

Título: The Lords of Salem

Director: Rob Zombie

País: EU

Año: 2012

Reparto: Sheri Moon Zombie, Bruce Davison, Jeff Daniel Phillips

Argumento: Heidi es una locutora y DJ de un programa de radio dedicado al rock en Salem, Massachusetts. En paralelo a su popular ocupación, Heidi lleva varios años luchando contra la drogadicción. Un día recibe en su estación de radio un vinilo de la banda

Lords. El sonido primitivo del material musical desata aparentes alucinaciones de rituales paganos en Heidi. La posterior reproducción del vinilo en el programa de Heidi desencadena un estado de trance en todas las mujeres que lo sintonizan. El invitado del show e investigador de los juicios de Salem, Francis Matthias, siente curiosidad por el disco y comienza a indagar sobre su posible pasado histórico. Mientras, las visiones de Heidi se agravan con las constantes intervenciones de Lacy, su casera. El agotamiento emocional y la cada vez más pervasiva presencia de Lords y Lacy propician el regreso de Heidi a las drogas. La cinta eleva sus niveles de tensión cuando Matthias descubre que tanto la música de Lords como Heidi están directamente vinculadas a las históricas brujas de Salem.

Marco Teórico

Los estudios sobre la mirada se han establecido como uno de los centros de la teoría feminista en el cine. La industria cinematográfica ha favorecido históricamente las aportaciones de los hombres cisgénero heterosexuales, y con particular énfasis en las posiciones de dirección, guión, actuación e incluso como público meta de las cintas. Inevitablemente, estos factores externos influyen en el contenido y la forma de nuestros textos culturales. Laura Mulvey (1975) escribe sobre las consecuencias del dominio masculino en *Placer Visual y Cine Narrativo*, un documento central para la investigación:

La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo.(p.1)

Mulvey señala de forma concreta las posiciones opuestas entre hombres y mujeres dentro de los significados adjudicados al lenguaje cinematográfico. En la versión ideal del sistema hegemónico, el hombre estructura su deseo en cada imagen fílmica, mientras la mujer es introducida en un rol completamente ajeno a la caracterización de la representación masculina para inmediatamente ser sometida por el poder significativo del hombre.

La relación sujeto-objeto entre ambos géneros se ha limitado a ciertos patrones de control visual, “Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto

erótico para el espectador en la sala(...)" (Mulvey, 1975, p.5). En consecuencia, la ideología dominante se transmite en esta superposición del espectador y la mirada protagonista de la cinta. La teoría de Laura Mulvey (1975) traza las tendencias principales de producción y consumo en el cine, reconociendo las implicaciones detrás del predominio de determinadas imágenes y fantasías:

En contraste con la mujer en tanto icono, la figura activa masculina (el ego ideal del proceso de identificación) exige un espacio tridimensional que se corresponde con el del reconocimiento especular donde el sujeto alienado internalizó su propia representación de esa existencia imaginaria.(p.5)

La entrega total de poder al orden masculino se justifica tanto en decisiones narrativas como estéticas. Su permanencia favorece la proliferación de aquellos significados contruidos por el hombre para los propósitos del hombre.

Como parte de su ensayo, Mulvey (1975) propone una deconstrucción del rol pasivo inherente al modelo voyeurista sobre el que se fundamenta la ideología cinematográfica. Su primer paso es la descomposición de sus instrumentos:

Jugando con la tensión entre el cine como control de la dimensión temporal (montaje, narración) y como control de la dimensión espacial (cambios de distancia, montaje), los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, y un objeto, y a través de ellos producen una ilusión cortada a la medida del deseo.(p.9)

Traer al frente a cada uno de estos códigos contribuye a destruir la comodidad invisible que han asumido a lo largo de la historia del medio. Un cine alternativo para Mulvey constituiría un desafío a las mismas estructuras que licencian el poder significativo a los creadores, personajes y espectadores masculinos.

Continuando el camino delineado por Mulvey, Linda Williams trasladó su atención a aquellas miradas que instituyen al género cinematográfico del horror. En *When the Woman Looks*, Williams (1984) establece los procesos de identificación únicos en las miradas propias de este tipo de historias:

The male look expresses conventional fear at that which differs from itself. The female look (a look given preeminent position in the horror film) shares the male fear of the monster's freakishness, but also recognizes the sense in which this

freakishness is similar to her own difference. For she too has been constituted as an exhibitionist-object by the desiring look of the male.(p.23)

El género del horror entonces destaca por ser de las únicas instancias en las que las mujeres tienen la facultad de mirar y responder a las miradas masculinas. El paralelismo entre la mujer y el monstruo que diseña la estructura del género parece ofrecer un lienzo de crítica contra las herramientas del sistema patriarcal. Sin embargo, Williams (1984) desestima el uso otorgado a la autonomía femenina en el horror, “it does so in these more recent examples only to punish her for this very act, only to demonstrate how monstrous female desire can be” (p.34). En instancias más recientes, Ryan Lizardi (2010) esbozó los mecanismos del género en términos similares, “this collision is manifest in the cliché violation of the prescribed societal norms and the punishment for the transgressions. The return to normal at the end places the films in a dominant hegemonic position (...)” (p.116). La reproducción de miradas disidentes en realidad obedece a los propósitos hegemónicos, sentando un precedente no muy alentador para la representación en el cine de horror.

Los primeros pasos de Williams hacia la vinculación de la mirada y las estructuras del género de horror continuaron con los estudios de Carol J. Clover, particularmente su ensayo *Her Body, Himself*. Clover (2015) comprende al slasher como terreno ideal para explorar los objetos de interés de los estudios feministas:

The qualities that locate the slasher film outside the usual aesthetic system —that indeed render it, along with pornography and low horror in general, the film category “most likely to be betrayed by artistic treatment and lavish production values” —are the very qualities that make it such a transparent source for (sub)cultural attitudes toward sex and gender in particular.(p. 22)

La representación gráfica de la violencia y el sexo en estos filmes pueden ser interpretados y estudiados como síntomas directos de las ideas y creencias sociales expresadas y, quizás inconscientemente, transmitidas por sus realizadores. La teoría de Clover se centra en la lectura de las dinámicas que surgen alrededor de estas temáticas y su conexión vital con el género de sus personajes.

Clover (2015) comienza dando forma al primero de los pilares en la estructura del *slasher*: el asesino. La autora lo describe a partir de su caracterización genérica y su interacción y comparación con las mujeres, “The killer is with few exceptions recognizably human and distinctly male; his fury is unmistakably sexual in both roots and expression; his victims are

mostly women, often sexually free and always young and beautiful” (p.42). Sotiris Petridis (2014) categoriza la definición de Clover dentro del periodo clásico del subgénero cinematográfico y profundiza en sus significados adyacentes, “the killer is often a male with homosexual or even transsexual characteristics. So, the otherness of the classical period is not just based on the AIDS concern, but it also takes on the form of what society blames for it” (p.80). El impacto de la figura del asesino está vinculado con una versión socialmente deformada de la masculinidad que atenta contra las mujeres que subvierten la conservadora normatividad sexual. El mensaje se complementa con la ambigüedad humana y emocional de su aspecto, “They are usually large, sometimes overweight, and often masked. In short, they may be recognizably human, but they are only marginally so, just as they are only marginally visible—to their victims and to us, the spectators”(Clover, 2015, p.30).

Uno de los elementos esenciales y mayoritariamente descriptivos de las actitudes del *slasher* son las víctimas secundarias del asesino. Tal como se alude previamente, la actividad sexual amerita violencia en este tipo de películas, “Killing those who seek or engage in unauthorized sex amounts to a generic imperative of the slasher film. It is an imperative that crosses gender lines, affecting males as well as females” (Clover, 2015, p.34). A pesar de que la no diferenciación genérica en los asesinatos luce alentadora, la representación de las mujeres se tropieza con el *¿cómo?* y el *¿por qué?*. Por un lado, la muerte de los hombres es prácticamente incidental y discreta en términos de estilo:

The death of a male is moreover more likely than the death of a female to be viewed from a distance, or viewed only dimly (because of darkness or fog, for example), or indeed to happen offscreen and not be viewed at all. (Clover, 2015, p.35)

En contraste, los asesinatos de las mujeres son expuestos en primer plano, ofreciendo detalle sobre detalle y, de acuerdo a Clover (2015), enfatizando con esta mirada su género, “Some girls die for the same mistakes. Others, however, and always the main ones, die—plot after plot develops the motive—because they are female” (p.34). La autora recalca que estas decisiones obedecen los propósitos de la mirada fetichista descrita por Mulvey, “What the directors do not say, but show, is that “Pauline” is at her very most effective in a state of undress, borne down upon by a blatantly phallic murderer, even gurgling orgasmically as she dies” (p.42). La violencia disfraza y rescata los discursos hegemónicos presentes en el cine.

Una de las innovaciones prominentes de Clover recae en el acuñamiento de la *Final Girl*. Este personaje actúa en oposición directa al asesino de cada filme y rutinariamente

sobrevive, “She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B)” (Clover, 2015, p.35). La sorpresiva importancia y fuerza de un personaje femenino, sin embargo, está envuelta en dinámicas de presentación de género un poco más complejas, “The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine—not, in any case, feminine in the ways of her friends” (Clover, 2015, p.40). La masculinidad que describe Clover se manifiesta tanto en los aspectos físicos como en el acercamiento conservador a la sexualidad de la *Final Girl*. La vida prolongada por la represión sexual incluso influye en el peso de la mirada de la sobreviviente, “At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is signaled clearly by her exercise of the “active investigating gaze” normally reserved for males and punished in females when they assume it themselves” (Clover, 2015, p.48). La *Final Girl* asume la visión del héroe, rastreando al asesino y ofreciendo su imagen ante el espectador. Además de matar a icónicos antagonistas, el arquetipo propuesto por Clover subvierte el género de la mirada triunfante.

Las representaciones e interacciones entre dos personajes anormales delineadas por Clover construyen los cimientos de la sexualidad y el género en el horror. La presencia de un asesino y una víctima, más allá de la presentación y expresión de su género, expone la importancia de las manifestaciones corporales en el subtexto de cada filme, “The killer's phallic purpose, as he thrusts his drill or knife into the trembling bodies of young women, is unmistakable” (Clover, 2015, p.47). La rigidez hegemónica implicada en los repetitivos actos del *slasher* es invertida en la conclusión de sus películas:

It is also a shared masculinity, materialized in “all those phallic symbols”— and it is also a shared femininity, materialized in what comes next (and what Carpenter, perhaps significantly, fails to mention): the castration, literal or symbolic, of the killer at her hands.(Clover, 2015, p.49)

La apropiación y pérdida respectivamente de los símbolos fálicos propone una relación ligeramente más libre con el género. La masculinidad se gana y se pierde. Clover concede cierto valor subversivo a las representaciones, tomando ciertas precauciones sobre su supuesto progreso, “It is not that these films show us gender and sex in free variation; it is that they fix on the irregular combinations, of which the combination masculine female repeatedly prevails over the combination feminine male” (p.63). *Her Body, Himself* reconoce los siempre presentes patrones de violencia gráfica e inequitativa del *slasher*, invitándonos simultáneamente a estudiar las combinaciones e irregularidades que propone en la caracterización y acción de sus personajes principales.

La teoría de la semiótica puede considerarse como los cimientos y las herramientas constitutivas de los postulados realizados por las autoras citadas previamente. Las relaciones significativas que se establecen entre los signos fílmicos son la sustancia que invita a dar forma a interpretaciones culturales y sociales. Roland Barthes (2001) define sus componentes en relación con la puesta en escena, “Los soportes generales del significante son el decorado, el vestuario, el paisaje, la música y, en cierta medida, los gestos” (p. 29). Por su parte, Yuri Lotman (1979) complementa refiriéndose a las características exclusivas del cine, “La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc., pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc” (p.45). Ambos teóricos delinean los canales a través de los cuales adherimos, intercambiamos y limitamos los significados en las imágenes y, por ende, en las representaciones.

Tanto la fluidez como la abundancia de los significantes en el cine abren espacio para la lectura personal determinada por el autor, “Se podría decir que el valor estético de un filme es una función de la distancia que el autor sabe introducir entre la forma del signo y su contenido, sin abandonar, con todo, los límites de lo inteligible” (Barthes, 2001, p.28), y la audiencia, “Cuando el espectador adquiere un cierto hábito de obtención de la información cinematográfica, confronta lo visto en la pantalla no sólo (a veces, no tanto) con el mundo real, sino también con los estereotipos que ha visto en otros films” (Lotman, 1979, p. 46). La expresión e intelección de cada signo, entonces, está intervenida por las referencias culturales y cinematográficas de los participantes en el visionado de una película. En el cine perdura una apertura a interpretaciones fundamentadas, “No es del todo exacto postular una relación de equivalencia entre el significante y el significado: no se trata de una igualdad de tipo matemático, sino más bien de un proceso de tipo dinámico” (Barthes, 2001, p. 32). Es así que Barthes y Lotman sintetizan los fundamentos que se deben considerar al estudiar las relaciones significativas observadas en pantalla.

Análisis de películas y aplicación de teorías

Retratos de la hegemonía y la violencia patriarcal

Como parte del exceso con el que embriaga todos sus proyectos artísticos, Rob Zombie expone las acciones e intenciones de los sistemas dominantes de la sexualidad y el género en condiciones crudas y sumamente explícitas. La trama de los tres filmes seleccionados

no escatima en la violencia con las que sus personajes hegemónicos actúan. En concreto, múltiples hombres participan en la sexualización y objetificación de las mujeres, derivando incluso en situaciones de abuso verbal, físico y sexual. La inclusión de estas figuras y los discursos que representan a nivel social se torna más compleja con el violento final que Zombie suele otorgarles. La afirmación de control y poder que persigue la masculinidad en sus películas es confrontada y sometida por figuras disidentes al orden hegemónico de género.

Halloween comienza trazando las consecuencias de las actitudes nocivas de una masculinidad violenta asociada con las cabezas del orden patriarcal. Continuamente criticada y menospreciada, la exploración psicológica de Michael Myers en el filme es la excusa perfecta para construir nuevas significaciones a partir del ícono del horror. La película sigue al histórico asesino desde su infancia, iniciando un proceso que críticos y audiencia han descrito como la “humanización” del personaje. Dicha “humanización” colabora primordialmente en la ilustración de las motivaciones y detonantes de Myers. En este caso, los principios del *slasher* teorizados por Carol J. Clover actúan como las coordenadas de origen sobre las que se puede esbozar la relación de Michael con las expresiones masculinas dominantes.

Uno de los puntos de partida del filme se encuentra en el retrato de la masculinidad “fallida” de Michael ante las personas que le rodean. En un primer nivel, la identidad de Michael es referida al espectador a través de los diálogos entre su familia. “He's probably a queer”, dice su padrastro expresando desprecio ante la posible identidad no normativa de Michael. Aunque no necesariamente refuerza el menosprecio del padrastro, la puesta en escena del filme incluye alusiones a la expresión de género andrógina de Michael. En el día del asesinato de su familia, el niño es retratado con el cabello largo, una máscara de payaso maquillado y una playera con todos los integrantes de la banda de rock *Kiss*. Las referencias culturales son elementos prominentes en los filmes de Rob Zombie, y en este caso complementan la performatividad genérica de Michael.

En completa sintonía con el espectador, la masculinidad hegemónica (personificada por numerosas figuras a lo largo de la trama) está consciente de la expresión relativamente femenina del niño y decide castigarlo con violencia física y verbal. El ejemplo más prominente es su padrastro. Su personaje es introducido en una discusión con Deborah, la madre de Michael. Sus intervenciones expresan un alto grado de violencia verbal e indicios de violencia física hacia Deborah, Michael y Boo (la hermana más pequeña de Michael, en la segunda mitad del filme la conocemos como Laurie). Durante los minutos iniciales de la

película transcurre la primera sexualización de un personaje femenino en los ojos de la masculinidad dominante. Judith, la hermana mayor de Michael, entra al comedor, donde están Deborah, de pie cocinando, y su padrastro, sentado en una de las sillas. La cámara está situada a la altura de los ojos del padrastro y frente a su rostro, de tal forma que él es encuadrado en un plano medio en oposición a las piernas y la cadera de Judith. Zombie corta a un juego de miradas entre ambos personajes, y después de una discusión con Deborah, Judith sale de la cocina. En esta ocasión, la cámara es colocada en paralelo a la cabeza del padrastro, repitiendo incluso sus movimientos, mientras observa sin timidez el cuerpo de Judith. El siguiente corte es su reacción en primer plano, pronunciando, “Man, that b*tch got herself a nice little dumper”. Tanto el posicionamiento de la cámara como el montaje que prioriza los gestos del padrastro, producen una de las secuencias en las que *Halloween* claramente asemeja la mirada sexual perpetrada por la masculinidad hegemónica.

Las acciones de este personaje, retratadas e incorporadas a la forma del filme, serán más tarde castigadas por Michael, quien inicialmente había sido representado en una posición vulnerable. En la noche de Halloween, el padrastro es la primera víctima humana del niño. Michael lo inmoviliza en el sillón de la sala (adhiriéndolo a un objeto y a una postura corporal que a estas alturas del filme pueden ser leídos como símbolos de la comodidad y el poder de la masculinidad dominante) y procede a seccionar su garganta con un cuchillo. Michael se asegura de que lo último que los ojos de su padrastro vean sea su máscara de payaso y finalmente su rostro descubierto. La yuxtaposición en primer plano de las caras de ambos personajes plantea visualmente la resolución del conflicto entre ambas masculinidades y castiga metafóricamente la mirada pedofílica del padrastro. Michael invierte las dinámicas del placer visual (el niño manifiesta silenciosamente un estado de éxtasis a partir de la muerte de su padrastro) al reprimir la mirada que explota el cuerpo femenino.

El patrón se repite más tarde en el hospital psiquiátrico que resguarda a Michael. Una pareja de conserjes rapta a una de las pacientes y abusa sexualmente de ella enfrente de Michael. El acto es representado explícitamente con full shots, movimientos de cámara agresivos y cortes constantes. La crueldad de las acciones expuestas es justificada como una afirmación de la sexualidad masculina dominante (“Show us you’re a man, huh? You want some f*cking p*ssy?”). Las decisiones formales de Zombie exteriorizan las violentas raíces de la imposición masculina en todos los niveles. La indiferencia de Michael ante el desafío y el abuso es rebatida con insultos homofóbicos dirigidos especialmente a las máscaras que diseña y utiliza. Michael entonces recurre a la violencia física y asesina a

uno de los provocadores con sus propias manos. Minutos más tarde y derivado de este suceso, Michael escapa del confinamiento del hospital. Por lo tanto, la irrupción de la violencia patriarcal es concebida como una causa directa del resurgimiento de Michael Myers como asesino.

En los primeros minutos de *Halloween II* transcurre un incidente similar. Dos miembros de la policía de Haddonfield transportan en una van los cadáveres de Michael y Lynda, una de las víctimas adolescentes del primer filme. Uno de los hombres comienza a describir el cuerpo de Lynda, a quien encontraron desnuda en la escena del crimen. Zombie centra la cámara en la boca del sujeto mientras elabora sobre el placer con el que observó a Lynda. A pesar de primero reaccionar con desprecio, el otro hombre responde con una broma que incita al abuso sexual, la pedofilia y la necrofilia. La discusión atrapa la atención de ambos, siendo expresada a través de close ups y una iluminación que apenas logra dar forma a los rostros en conspiración. El deseo sexual que los consume, también los distrae de la carretera, resultando en un catastrófico choque con un animal. Segundos después, Michael resucita y asesina al único sobreviviente del accidente —el hombre que inició aquella conversación. Bañado en sangre y expresando dolor a gritos, este personaje es sometido y violentamente degollado por Michael. A pesar de solo ser descrita con palabras, la mirada masculina hegemónica, delineada a partir de la dirección de Rob Zombie, es nuevamente castigada por Michael Myers.

Por su parte, *The Lords of Salem* designa a la Iglesia Católica como perpetuadores protagonistas de la ideología de género dominante, y por ende, de la violencia sexual. En ese sentido, Zombie plantea un escenario preliminar sumamente revelador durante una visita de Heidi a una iglesia de Salem. El recinto está desocupado, pero las velas encendidas y la notable iluminación alrededor de las imágenes católicas atraen a Heidi, quien se sienta en una de las bancas más cercanas a los altares. Un sacerdote se sorprende de su presencia, y posteriormente, decide sentarse junto a ella. A pesar de comenzar como una interacción amigable entre ambos personajes, el encuentro es violentado formalmente por un plano medio de larga duración enfocado en la firme mirada del sacerdote a Heidi y la inadvertencia de ella. La colocación de la cámara enfatiza la interrupción en la proxémica de la escena. El sacerdote controla con su brazo izquierdo el cuerpo de Heidi; los cortes se enfocan en los ojos del hombre y los conectan con un over the shoulder que filma a Heidi desde una perspectiva ajena. Naturalmente, Zombie domina el lenguaje del deseo y la superposición de la mirada erótica con el espectador descrita en el trabajo de Laura Mulvey. El sacerdote obliga a Heidi a complacerlo sexualmente. Sin embargo, la cámara no se centra en las acciones de Heidi. Por el contrario, la iconografía

católica del lugar es yuxtapuesta en el montaje con el rostro del sacerdote. El discurso del hombre es el centro de la escena, “You must understand what the Lord has done for you and how he has supreme mercy on your soul”. El éxtasis de la figura masculina no puede separarse del discurso de control institucional de la sexualidad femenina. A diferencia de la saga de *Halloween*, en *The Lords of Salem* no se incluye ningún castigo narrativo a la hegemonía. Como respuesta, el director prefiere desnudar las intenciones del sistema dominante. Zombie deja entrever los mecanismos ideológicos sobre los que se justifica la mirada fetichista al desprenderla de toda significación sexual, así alcanzando un cuestionamiento del camino tradicional de salvación dispuesto para Heidi.

Michael Myers y las expresiones de la sexualidad heteronormada

Además de explorar la violencia que marca las raíces de la representación femenina en el horror y en el *slasher*, Rob Zombie aporta una visión ridícula de los encuentros sexuales descritos en el estudio de Carol J. Clover. Tal como lo dicta la teoría propuesta sobre el subgénero del *slasher*, *Halloween* y *Halloween II* están plagados de manifestaciones sexuales juveniles y las obligatorias invasiones de la intimidad por parte del asesino, Michael Myers. Sin embargo, ambas películas minimizan el placer producido dentro de los límites de la heterosexualidad y lo contraponen sensorialmente con las consecuencias de la violencia.

Los escasos momentos cómicos en la saga de *Halloween* corresponden a una sátira de las entorpecidas relaciones heterosexuales. En *Halloween*, los encuentros sexuales entre adolescentes son el primer objetivo crítico del director. Después de su regreso a Haddonfield, Michael visita su antigua casa, sólo para encontrarla abandonada y en un estado deplorable. Durante las horas más tempranas de la noche, Lynda y su novio entran a la casa buscando tener relaciones sexuales en el espacio más aislado de la ciudad. El deseo de los adolescentes se consuma y Zombie decide grabarlo en forma opuesta a la mirada sexual de los eventos previamente aludidos en este texto. El director se decanta por dos tipos de planos: la cámara subjetiva que emula la visión de Michael, y primeros planos que reflejan las sensaciones de los adolescentes. En el primer estilo representativo, los cuerpos están cubiertos por cobijas y apenas son visibles para Michael, y en el caso del segundo, la cámara se centra en los rostros de la pareja y la torpe interacción entre sus cuerpos. El acto concluye, a pesar de la incomodidad, con la satisfacción masculina. La ausencia de cualquier significación erótica es ratificada con la decepción de Lynda.

Esta escena contrasta con la consecuente muerte del novio de Lynda. El chico sale brevemente de la casa en busca de una cerveza y es interceptado por Michael. La cámara expresa inestabilidad a través de temblores intensos y la fragmentación corporal producida con el montaje. El contacto entre ambos cuerpos es explícito en términos visuales; Michael lo estrangula contra la pared mientras el chico lucha inocentemente. Zombie coloca especial énfasis en el brusco y fútil movimiento de sus piernas con un plano detalle que retrata el pateo del chico. La aparición de un símbolo fálico con el uso de un cuchillo durante la conclusión del asesinato adhiere una capa de significación sexual al encuentro. La violencia de Michael es un camino mucho más fructífero al éxtasis. La búsqueda de un clímax corporal es ridiculizada dentro de los estándares hegemónicos (específicamente en referencia a la preeminencia del placer masculino) y compensada con la violencia que ejerce Michael, sólo para finalmente ser castigada con la muerte.

El rol de Michael en esta dinámica extrañamente similar entre el placer sexual y la violencia puede ser trazado hasta el temprano asesinato de Judith, su hermana mayor. Durante la noche de Halloween, Judith tiene la tarea de cuidar a Michael y acompañarlo a pedir dulces. Sin embargo, ella decide encerrarse en su cuarto para tener relaciones sexuales con su novio. En esta escena, la cámara filma a ambos adolescentes desnudos en cama. Los planos enfocados en Judith se centran particularmente en su torso. Durante el acto, su novio le enseña una máscara (aquella que eventualmente sería de Michael) y le pide que terminen su encuentro con la máscara puesta. Judith luce poco dispuesta pero acepta. En consecuencia, la máscara de Michael surge como un símbolo de la aspiración y afirmación de la masculinidad, y también como vínculo directo con la mirada sexual de la misma. Michael encuentra la máscara y decide asesinar a su hermana en un ataque que, con planos del acuchillamiento y del rostro catártico de Judith, deja sobreentendida la liberación de cierta tensión sexual. Aunque Michael confronta la predominancia del placer sexual masculino (éste siendo representado en forma de abuso o de un fracaso desconsiderado), lo hace con una representación de la violencia paralela al comportamiento presente durante las mismas relaciones sexuales.

En *Halloween II*, la réplica de la sexualidad en las prácticas violentas de Michael se torna más evidente. Los rastros del daño que deja Michael en los cuerpos de sus víctimas adquieren más tiempo en pantalla y Zombie decide relatar con mayor detalle las dinámicas que transcurren durante estos actos. Una de las instancias más ilustrativas de este punto es el asesinato de una enfermera en una de las pesadillas de Laurie. Durante las primeras horas de su proceso de recuperación, Laurie busca a una de las enfermeras del hospital

para pedirle medicamentos. El silencio en la atmósfera es súbitamente interrumpido por la sangre escurriendo en el rostro de la enfermera. Laurie alcanza a salir del pasillo en el que se encuentran pero la llegada de Michael condena a la enfermera aun en estado de shock. La consumación del asesinato es prolongada con close ups de la máscara de Michael en un ángulo contrapicado, planos detalle del cuchillo en sus manos y planos medios enfocados en el lento posicionamiento de su cuerpo sobre la aterrada enfermera en el suelo. El clímax del asesinato es representado en un montaje rítmico con medium shots de Michael utilizando el cuchillo, extreme close ups del rostro de la enfermera y planos detalle del cuchillo siendo clavado en su espalda. La edición repetitiva de Zombie exagera el carácter sexual implícito en las acciones de Michael; primero se establece el dominio de Michael a través de la angulación de la cámara y el reconocimiento del peligro del arma fálica a través del montaje, después, la tensión se libera en una secuencia que expone el contraste emocional entre ambos personajes y la naturaleza metódica del encuentro. La violencia sexual y la expresión incontrolable del deseo representaron experiencias traumáticas en los primeros años de Michael, por eso Zombie, recalca el desprecio y el castigo que busca imponer sobre la hegemonía (incluso en sus formas más inocentes), no obstante, Michael repite (y posiblemente libera) sus mismas frustraciones con asesinatos que similarmente alcanzan altos grados de éxtasis corporal y reafirman la vulnerabilidad de los personajes femeninos.

Laurie como la *Final Girl* de la saga es la única sobreviviente que se relaciona con los daños causados por Michael. La fuente traumática más significativa en la vida de Laurie es el encuentro con los cuerpos de sus amigas después del ataque de Michael —una vez con Lynda y dos veces con Annie. En *Halloween*, las dos chicas son atacadas durante encuentros sexuales, la violencia las empuja a experimentar un grado extremo de éxtasis corporal y eventualmente son abandonadas en un estado de vulnerabilidad física. Estos episodios, que coinciden con la descripción de la muerte femenina determinada por Clover, son una fuente de dolor constante para Laurie, quien se reconoce como la *Final Girl* consciente del peligro desde un inicio.

Laurie es retratada en sus primeras apariciones junto a su familia de clase media y de actitudes conservadoras en torno a la sexualidad. Alejada del ambiente doméstico violento al que estaba destinada como la hermana menor de Michael Myers, Laurie mantiene cierta precaución con respecto a la libertad de su deseo. No busca apegarse a una falsa imagen de chica reservada pero tampoco expresa en voz alta su sexualidad. Uno de los ejemplos más concretos de su comportamiento es una escena que filma su salida de la escuela en compañía de Lynda y Annie. Rob Zombie sigue a las tres amigas con un tracking, planos

americanos y full shots en las pacíficas calles de Haddonfield, mientras Lynda expresa todos los detalles sobre su atracción por uno de sus maestros. El ritmo es interrumpido por un long shot sin mucho movimiento desde el otro lado de la calle. La inclusión del brazo de Michael identifica al plano como una representación de su mirada. Laurie advierte su presencia, pero sus dos amigas lo desestiman como un personaje perverso e inofensivo ("He's just some stupid f*cking pervert"). A pesar de estar situadas bajo una mirada masculina que les impone significaciones, las chicas niegan el impacto de Michael y solo Laurie percibe el peligro inherente a esta dinámica de observación. Aunque pueden identificarse los fundamentos de una inscripción dentro de la tradicional visión conservadora de la *Final Girl*, Zombie no plantea un mero castigo de la sexualidad. Laurie manifiesta un alto grado de conciencia con respecto a las consecuencias de ser objeto de la mirada de Michael, una mirada paralela al fetichismo con el que tiende a someter la masculinidad. El peligro no reside en la libertad sexual sino en el control perpetrado por aquel que mira.

La monstruosidad empática de la disidencia

Tal como he expuesto hasta este punto, la violencia sexual coordinada con los mecanismos de identificación y representación del *slasher* expuestos en la saga de *Halloween* no están libres de las significaciones impuestas por la mirada masculina. Aunque mi análisis argumenta que dichas secuencias exponen el horror implicado en las relaciones hegemónicas de observación, considero que hay espacio para una contraargumentación con respecto a la conciencia de Rob Zombie sobre la doble significación adjudicada a las representaciones femeninas de sus filmes. Por lo tanto, he decidido complementar mis argumentos con el análisis de su exploración, en *The Lords of Salem*, de la dinámica mujer-monstruo propuesta por Linda Williams, con el objetivo de examinarla como un síntoma adicional de su proceso activo de referencia y crítica a las relaciones visuales de género en el horror.

La primera escena en *The Lords of Salem* establece directamente los lazos de sus personajes femeninos con las prácticas de la brujería y el paganismo castigado apenas hace algunos siglos. Rob Zombie retoma los postulados de Linda Williams sobre la mirada masculina, específicamente la alineación de la mujer y el monstruo como objetos resignificados dentro del umbral de la otredad, para recrear en un estado extremo las relaciones de género circunscritas al canon cinematográfico del horror. Durante los primeros minutos del filme, un grupo de siete brujas se reúne en una fogata nocturna en las profundidades del bosque. El propósito del encuentro es la celebración de la próxima

llegada de Satanás. El ritual se caracteriza primeramente por declamaciones y afirmaciones verbales de su admiración hacia el enemigo vitalicio de la hegemonía católica (“I swear mind, body and soul to the designs of his Lord Satan”). Unos segundos más tarde, todas las mujeres deciden desvestirse en un acto de liberación propuesto por su líder, Margaret Morgan (“Show yourselves!”). El montaje se torna en el elemento más significativo del retrato de este caos corporal. Zombie alterna planos medios de corta duración (3-5 segundos) de las mujeres bailando, gritando y recorriendo sus cuerpos con las manos. El relativo distanciamiento de la cámara aunado al contraste en la cálida iluminación de la fogata, construyen una imagen de la desnudez vinculada a la celebración colectiva, ajena a las limitaciones sexuales de la ideología dominante, y en el contexto cinematográfico, situada en oposición a las significaciones eróticas impuestas por la masculinidad en *Halloween*. La escena es completada con un plano detalle de una cabra —un animal asociado con la herejía debido a su irremediable tendencia al libre albedrío. Las decisiones formales no sexualizan los cuerpos de las mujeres más jóvenes, ni localizan en los cuerpos de las mujeres con edad más avanzada la fuente principal del horror. *The Lords of Salem* no replica la otredad asignada por la mirada masculina a mujeres y monstruos. En su lugar, el filme visibiliza los mecanismos ideológicos sobre los que se justifica la delimitación de sus representaciones.

Algunas de las escenas en la primera parte de la película están conectadas con este primer grupo de brujas a través de la aparición prácticamente simbólica de Margaret Morgan. La rutina de Heidi en el contexto contemporáneo está marcada visualmente por las huellas del pasado. Margaret, es incluida espontáneamente como un elemento de la puesta en escena dentro del apartamento de Heidi. El cuerpo desnudo e inmóvil de Margaret adquiere una significación monstruosa instaurada por las alteraciones radicales en el diseño sonoro y las tonalidades verdes y cafés de un maquillaje que resalta su deterioro.

La invasión de los “peligrosos” ideales de las Brujas de Salem en la domesticidad contemporánea, es retomada con la reproducción de un material musical sin identificación en la estación de radio de Heidi. Un vinilo etiquetado únicamente con la palabra *Lords* es incluido en el programa musical, a pesar de que previamente había alterado el estado físico de Heidi. Zombie plantea la escena a partir de la audiencia femenina del programa. El diseño del montaje incluye reacciones simultáneas en distintos espacios laborales y domésticos de las mujeres que escuchan la transmisión. El *drone* presente en la estructura musical detona un estado de trance en todas las escuchas; Zombie utiliza planos medios y full shots para establecer el patrón visual de esta pérdida de consciencia. El lenguaje cinematográfico del director y el blocking de las actrices asemejan las apariciones de

Margaret Morgan e incluso, vuelven a contextualizar la desnudez femenina fuera de la significación erótica dominante. Más tarde, la trama devela una relación directa entre la música y el grupo inicial de brujas. La libre expresión del deseo consume a las mujeres en la contemporaneidad y las coloca en conflicto con sus funciones dentro de las nuevas formas de organización social.

A pesar de posicionarlas como antagonistas de la trama, Zombie concede minutos de representación empática al grupo de las Brujas de Salem. Los resultados de su juicio y condena, realizados por la Iglesia, son filmados desde la perspectiva de Margaret Morgan y sus colaboradoras. La tradición histórica y cinematográfica es respetada en términos de puesta en escena; las mujeres están atadas a cruces mientras el suelo arde en llamas. La escena inicia con full shots de la llegada de una inmovilizada Margaret al sitio de sacrificio. Zombie, se asegura de ilustrar los mecanismos de la violencia ejercida a través de planos detalles de los instrumentos de tortura, planos medios de Jonathan Hawthorne —promotor de la hegemonía— declarando la condena y close ups del rostro resignado de Margaret. La extensa duración de los cortes y la prominencia de las ardientes llamas, imitan la inevitabilidad de una muerte perpetrada por las instituciones dominantes. La escena continúa con close ups de todas las mujeres pereciendo ante su violento destino. Las llamas ocupan el tercio inferior del encuadre, los gritos confrontan al espectador y las lágrimas son visibles a pesar de la oscuridad. La oposición de la disidencia, planteada por los propósitos hegemónicos, es problematizada, el castigo no es premiado ni aplaudido por Rob Zombie.

Heidi, quien es etiquetada por el resto de las brujas como la nueva representante de su comunidad, encuentra una suerte similar en su gradual declive emocional y eventual desaparición. Aunque su prominencia dentro del grupo es motivada por su rol como madre de la encarnación simbólica de toda oposición al status quo, Heidi es profundamente valorada en su círculo. Lacy y sus dos hermanas cuidan físicamente de la protagonista e incluso la protegen de una posible influencia ideológica masculina. Los medios de defensa son violentos (el asesinato de Francis Matthias), quizá en un síntoma autoral extra de Zombie, sin embargo, la intención de destruir cualquier acercamiento de la mirada masculina es constantemente resaltada. Más tarde, una secuencia final con representaciones fantásticas y abstractas retrata a Heidi en un estado de éxtasis mientras monta una cabra. Bajo este entendido, la narrativa castiga una vez más la expresión del disidente deseo femenino.

No obstante, uno de los fotogramas finales en *The Lords of Salem* establece un nuevo punto de vista dentro de las representaciones punitivas del horror. La última imagen de

Heidi la ilustra desde la canonización. Vestida con túnica blanca, velo rojo y una corona, Heidi está de pie sobre una pila de cadáveres. Todos los cuerpos desnudos son aquellas mujeres poseídas (¿o liberadas?) por la música de *Lords*. Los brazos extendidos de Heidi y la luz blanca que se asoma desde su espalda consuman las connotaciones religiosas en la escena. La historia de Heidi no concluye en las sangrientas manos de un asesino, mucho menos bajo las significaciones sexuales impuestas por su mirada. Por el contrario, Heidi se desvanece como el ícono de una comunidad ajena a las relaciones hegemónicas de género. El alineamiento de Rob Zombie con las expectativas conservadoras del horror, obedece más a la desesperanza que a la propia tradición. La radicalidad, en este caso, se encuentra en experimentar desde la vulnerabilidad esa pérdida cíclica del deseo femenino en el horror.

Conclusiones

Las películas de Rob Zombie están en un constante proceso de negociación y apropiación del canon del horror. Los elementos semánticos y sintácticos del género mantienen una destacada presencia en los proyectos del director. Puede tratarse de la iconografía del *slasher* o del propio lenguaje cinematográfico que se ha construido históricamente a través de cientos de filmes. Por consiguiente, las manifestaciones hegemónicas que han recompensado la experiencia masculina cisheterosexual en el género cinematográfico también forman parte de los textos de Zombie. Los tradicionales roles narrativos de género, representaciones explícitas de abuso en todos los niveles, la represión del deseo femenino; todos estos factores son los componentes más crudos de *Halloween*, *Halloween II* y *The Lords of Salem*.

Sin embargo, Rob Zombie experimenta conscientemente con el lenguaje hegemónico del horror. Sus reajustes de los signos tradicionales del horror siguen dos caminos distintos. Por un lado, la franquicia de *Halloween* explota la irrupción de la mirada masculina en niveles extremos. Los escenarios francamente intolerables que propone Zombie visibilizan un estado repugnante y las consecuencias traumáticas que lo acompañan. El director asume el alto precio de la violencia visual en las representaciones femeninas con miras a revelar el horror (en un sentido emocional más que cinematográfico) sobre el que se construyen sus influencias en el género. Ninguna de las dos películas termina por desprenderse de la mirada masculina, mucho menos propone una nueva dinámica de deseo y placer visual. Su objetivo, por el contrario, es arrancar toda satisfacción de las imágenes perpetradas desde

una posición hegemónica. En *Halloween* y *Halloween II*, Laurie Strode detecta y experimenta el peligro oculto detrás de una supuesta libertad bajo la ideología dominante.

Por otro lado, *The Lords of Salem* si escapa los grilletes impuestos por el lenguaje cinematográfico del género. La alineación narrativa de la mujer con el monstruo no es expresada en términos visuales, sino únicamente en un planteamiento discursivo. El cuerpo femenino no está definido a partir de la mirada masculina. A diferencia de *Halloween*, la desnudez es retratada como un acto de liberación colectiva y de disrupción social. Esta expresión del deseo femenino permanece en un rol antagónico debido al rechazo histórico del género hacia la posibilidad de una doble significación. La propuesta de Zombie se quedaría corta ante las teorías feministas de la mirada, si no fuera por el retrato empático de la vida de Heidi.

El cine de Rob Zombie no abandona el violento legado de su pasado. No nos conviene esperar de su trabajo una reinención completa del género. En cambio, me parece más adecuado describirlo como un acercamiento premeditado, brusco y también afectuoso a las heridas que hoy todavía desfiguran nuestras imágenes.

Referencias

- Barthes, R. (2001). *La torre Eiffel*. Barcelona: Paidós.
- Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film-Updated Edition* (Vol. 73). Princeton University Press.
- Fradley, M. (2013). 'Hell Is a Teenage Girl?': *Postfeminism and Contemporary Teen Horror*. In *Postfeminism and contemporary Hollywood cinema* (pp. 204-221). Palgrave Macmillan, London.
- Kooyman, B. (2014). *Directorial Self-Fashioning in American Horror Cinema: George A. Romero, Wes Craven, Rob Zombie, Eli Roth, and the Masters of Horror*. Edwin Mellen Press.
- Lizardi, R. (2010). "Re-imagining" hegemony and misogyny in the contemporary slasher remake. *Journal of Popular Film and Television*, 38(3), 113-121.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maclay, W. (2019). *The Size of Your Love: The Psychological Effects of Violence in the Horror Films of Rob Zombie*. Retrieved 27 November 2020, from <https://mubi.com/notebook/posts/the-size-of-your-love-the-psychological-effects-of-violence-in-the-horror-films-of-rob-zombie>

- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Petridis, S. (2014). *A Historical Approach to the Slasher Film*. *Film International*, 12(1), 76-84.
- Smith, N., & Thorn, M. (2018). *Re-Fear: Halloween (2007) / Halloween II (2009) by Rob Zombie* — Cinematary. Retrieved 27 November 2020, from <https://www.cinematary.com/writing/2018/10/31/re-fear-halloween-2007-halloween-ii-2009-by-rob-zombie>
- Tompkins, J. (2014). 'Re-imagining' the canon: examining the discourse of contemporary horror film reboots. *New Review of Film and Television Studies*, 12(4), 380-399.
- Williams, L. (1984). *When the woman looks*. *Re-vision: Essays in feminist film criticism*, 83-99.