When Woman Teams Up with Monster: A Metafictional Discourse on Female Desire

How has the relationship between women and monsters influenced the cultural construction of femininity? In contemporary Hollywood audiovisuals, where self-awareness of the story takes on a special importance, particular emphasis is given to the examination of the way in which one of the most memorable horror movie scenes is presented: the one in which the woman meets the monster. The classic scream of horror has been replaced by a thrilling empathic relationship, plausible thanks to its imaginary link with the idea of otherness. This rapprochement, marked by language, has developed in tandem with a process of the humanization of the monster and its influence on the archetype of the hero, which has attracted greater attention in the construction of the history of cinema. The main question posed by this narrative strategy, in which female empowerment derives from an alliance with the monster, is how this updated scene has contributed to the cultural reconstruction of the female identity. We aim to assess the influence of this metafictional discourse, triggered by the rhetorical device of parody, on shaping a *true image* of women.

Keywords

AUDIOVISUAL CULTURE
FEMALE IDENTITY
MONSTER
METAFICTION
PARODY
INTERTEXTUALITY

Date received: 24/10/2019

Date accepted: 24/07/2020

Laura Antón Sánchez

laura.anton@urjc.es

orcid.org/0000-0003-4707-8844

Lecturer in Audiovisual Language, she teaches Audiovisual Culture in the Master on Cultural Journalism at the Universidad Rey Juan Carlos. Among her other activities, she has been secretary to the Spanish Association of Film Historians. In addition to various articles on the narrative image of women, she has published *Disfraz y pasión creativa* (2008), a textual analysis on *The Executioner* (*El verdugo*, Luis García Berlanga, 1963).

1. The alliance between woman and monster in the reconstruction of a female identity

In “Reconociéndose como lo Otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo” (Antón 2017), we suggested a historical approach to the study of the thrilling archetypal horror movie scene in which we see a mythical encounter between beauty and the beast.

The way they look at each other shapes a line of action made up of desire and horror, and the structure of shot/reverse shot is commonly used in the audiovisual discourse regarding the symbolic construction of the subject. On the one hand, this montage device emphasizes an imaginary distance; the consecutive shots are separate by placing the two face-to-face, thereby marking the difference, and, at the same time, shaping the two extremes of a mirroring device. Thus, the question of identity is expressed through this mirror, a symbolic process that precipitates the writing of the tale which, in western cultural discourse, places the white hero at the centre of the action and is configured as a pathway that culminates in the scene of a duel or combat between the hero and the Other. The idea of otherness is the cultural component through which, since ancient times, the identity of the subject in the dominant narrative has been constructed (Vernant 2001), but in this setting it is the relationship between the figures that are culturally associated with Others, as seen in the mythical form of the female monster, that takes control of the dramatic force of the story to evoke a discourse on female desire.

Our hypothesis, in response to the question that marks the significance of this peculiar meeting, is based on

a mould-breaking reading by Linda Williams (1984) in which, with the intention of escaping from the Mulvey paradigm that takes the woman to be the victim of the monster, she explores their affinity “in the sense in which, when she looks at the monster, she recognizes their similar status within the patriarchal structures of seeing” (1984, 62). From this perspective, a historical study of this scene that dramatizes the issue of female identity shows an important trend which has been highlighted in contemporary audiovisuals: the woman’s journey of identity has progressively taken centre stage and empathizes with the monstrous Other. The beauty’s scream of horror on seeing this monstrous (specular) image, interpreted as an encounter with something heinous or abject (Kristeva 1988), a crisis of language that brings to mind the re-encounter with the pre-Oedipal place of the mother (Doane 1987), seems to have given way to a communicative situation. What is interesting here is the emphasis that this emotional communicative contact acquires, of figures that have occupied the same imaginary place, outside culture, as is suggested in the meeting between the monster and the child Maria in *Frankenstein* (James Whale, 1931),¹ in a pastoral setting, a natural, mythical place (Fig. 1).

We now aim to explore how this encounter between the woman and the monster in contemporary audiovisual art has affected a framework of significance which, according to critical studies, has typically resulted in the silencing of female subjectivity. In other words, how the re-enactment of this imaginary scene, in which the figure of the female monster is developed, forms part of the cultural reconstruction of a female identity and, therefore, of the textual space of the film’s female

viewer. The dominant perspective from which this cultural relationship has been studied, particularly in the form of the female monster, has pointed to the silence of female desire. Thus, although Barbara Creed (1993) states that “Williams’s argument challenges the assumption that the monster is identified with masculinity and opens the way for a discussion of woman’s ‘power in difference’” (1993, 6), she concludes that the feminine monster forms part of the hero’s fantasy. In her analysis of *Jennifer’s Body* (Karyn Kusama, 2009), Katarzyna Paszkiewicz (2017, 55–96) proposes an inter-textual paradigm to overcome the limitations of the theories of Clover (1992) and Creed (1993) which, “being based on ahistorical audience and identification models, appear to be insufficient for addressing the question of women viewers within the extremely self-referential area of modern horror movies” (2017, 64). In fact, within the singular reading context brought about by the current fourth wave of feminism, and assuming that “strategies of writing and of reading are forms of cultural resistance” (de Lauretis [1984] 1992, 17), the parodical revision of this scene in which the female monster is revealed, forcefully reopens the debate on *the empowerment of women in difference*.

Although this subversive image once again implies that woman is a challenge to be neutralized by the forces of law and order and culture (see the classical function of the feminine monster as stated in the constitution of the identity of the hero [Fig. 2]) a self-aware tendency within the Hollywood discourse insists that the power of female desire over the monstrous Other is rooted in the fairy tale *Beauty and the Beast* (Fig. 3) and the myth of Psyche and Eros (the

Metamorphoses of Apuleius, 2nd century BC), which have been interpreted as symbols of sexual fears (Bettelheim 1999, 285ff.). The woman thus becomes reconciled with a terrifying otherness, which is never completely tamed,² and gains power so as to forge an identity for herself; that is to say, to get involved in the constitution of the subject during the telling of the story: *she becomes* the heroine of the film.

This aesthetic transformation has occurred together with another process of change that has attracted attention in the drafting of the history of cinema—the ongoing process of the humanization of the figure of the monster and its influence on the identity of the hero, disregarding the study of the cultural perception of femininity. Thus, this study of the audiovisual sector aims to add to the cultural reconstruction of this idea (Johnston [1973] 2000; Kuhn [1982] 1991; Kaplan 1983; de Lauretis [1984] 1992; Modleski [1988] 2002). Audiovisuals here are viewed not only as a medium that reproduces a state of play, but also as an art that can create and symbolize and, therefore, participate in social reality like any other social technology (de Lauretis [1984] 1992; Pollock 2015). The naturalistic techniques on which first cinema and then audiovisuals continue to build their magic spectacle facilitate the immersion of the spectator into the territory of fiction where, in addition, the social imaginaries shape us “in as much as we are *subiecta*, bodies that are articulated and stated in and by representation” (Colaizzi 2007, 52).

1.1 The strategy of parody versus the mythical view of the woman

The imaginary link between woman and monster has been created by institutional discourse practices, by strategies of representation, and

Fig. 1: *Frankenstein* (James Whale, 1931).

Fig. 2: *Oedipus and the Sphinx* (Jean Auguste Dominique Ingres, 1827)

Fig. 3: *Beauty and the Beast* (Jean Cocteau, 1946)

also of reading, which have relegated these figures to a shadowy area in the action of the story; as a bit player in a hegemonic story of the hero. The demand for an area of power and subjectivity for women in cultural artifacts has been based on production and textual analysis strategies which explore this mythical definition. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1998) based their study of female imagination in 19th-century literature on the dualistic conception of woman from a patriarchal perspective: domestic angel and/or demon or monster. A creative woman transgresses the characteristics assigned to the domestic angel and identifies with the monster (1998, 35ff.). These mythical masks are those which, according to the authors, were revised in 19th-century female creation.³ Likewise, the feminist research line in cinema that proposes to reconstruct the place of the woman viewer as an alternative to the destruction of narrative pleasure⁴ has opted for the use of strategies that reveal the *true image* of woman that has been effaced by mythical images in classic Hollywood cinema (Johnston [1973] 2000; Kuhn [1982] 1991; Kaplan 1983).

For this *real image* to win out (a real image understood not as a problematic sociological notion but as a semiotic one, that is, as *another critical image*, the result of questioning the mythical vision), feminist theory has defended the alienating or critical distancing effect. Originally this aesthetic strategy, the basis of Bertolt Brecht's ground-breaking theatre that was transmuted to the cinema of modernity, opposes the illusionist transparency of classical discourse with the aim that the audience notice the discursive activity. With this in mind, *mise en abyme* techniques are used which, at different levels, question the apparent realist

nature of the film. Within this task of de-naturalizing the structures of the language, as in feminine discourse, the rhetorical figure of parody has been vindicated as a revision strategy in the mythical images associated with women in diverse cultural practices (Johnston [1973] 2000; Hutcheon 1991; Gilbert & Gubar 1998). Rather than a comedic device, parody is viewed as a post-modern discourse mechanism that updates the structures of language (Hutcheon 1991; Markus 2011). Apart from inspiring the inter-textual dialogue of cultural products, this strategy reveals the mythical mask of woman in mainstream cultural stories and thus helps to create a self-aware narrative. In fact, parody launches a meta-fictional discourse that questions the supposedly reproductive nature involving naturalism; it reveals the idea that the raw material on which the narrative universe feeds is not so much the referential reality as the *significant imaginaries* on which the ideological discourse on reality is built.

Within this theoretical framework, the main conundrum in this narrative trend concerning woman and monster refers to the influence of the recreation of this imaginary scene in the cultural reconstruction of a female identity. In addition, we would like to assess how this meta-fictional discourse has participated in a reconstruction of a real image of woman. For this purpose, we have selected three Hollywood-system cultural objects: *The Elephant Man* (David Lynch, 1980), *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017) and *Game of Thrones* (David Benioff and D.B. Weiss, 2011–19). Although they are not projects developed by women, these three case studies are of particular significance in the current context of vindication of women's rights. Accordingly, we support the idea that

the *Me Too* critical voice has formed part of the cultural appropriation of the texts and, also, helped to give prominence to a female voice in this area.

2. The influence of the monster in the journey of female identity

The case study of *The Elephant Man* offers a historical perspective on the phenomenon under study, given that in the history of cinema this film has been aligned with the gradual trend towards humanizing the monster in Hollywood, which is associated with the symbolic production of the idea of masculinity. However, the true story that inspired this moving tale is used as a thematic thread for reflecting on imaginary connections involved in the cultural construction of identity, not only of the hero and the monster, in accordance with conventional readings, but also of the woman. Released within the *Me Too* context, *The Shape of Water* has given visibility to female empowerment in the process of the humanization of the monster. The reviews pointed to *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954) as one of the main references for this movie, focusing on the appearance of the aquatic monster. However, the inter-textual dialogue is much broader. Its suggested connotations parody the structure of fairy tales in how they deal with the meeting between the woman and the monster (Fig. 4). Finally, the more recent case of the television phenomenon *Game of Thrones* offers a third option. Its discourse opts for an expressive awareness of sexual difference in a universe of mediaeval fantasy which eventually becomes a retro-narrative because, in accordance with the ideas on cultural discourse that we have inherited from ancient times

(Beard 2018), it once again puts the subversive woman *in her place*. Among the numerous female storylines that run through this complex serial story, our reading centers on one of the most iconic takes on female empowerment. The popular image of Princess Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) which concludes the first season, the close-up of the woman with the small dragon at her shoulder looking away from the camera, is based on a parodic reference to the mediaeval legend of *St George and the Dragon*, the Christian reading of the myth of Perseus and Andromeda, where the hero saves the maiden snatched by the dragon or by the marine monster in its pagan version (Fig. 5).

2.1 The *mise en scène* of a collective fantasy in *The Elephant Man*

From the very start, the film's discourse highlights one of the most outstanding themes contained within it: the irresistible attraction of the gaze to a scopic object, a deformed body which is monstrous from the perspective of reason (Ferris 1998). Dr Frederick Treves' (Anthony Hopkins) first encounter with *the freak* (John Hurt), who, just like the first cinematic images, is shown in a fairground tent, acquires its full classical transgressive significance: "This is monstrous and ought not to be allowed," declares the alderman. However, his later encounter with the curiosity—who is identified by a shadow in his introduction—calls this into question. Not only the transgressive act of the character but also the audiovisual treatment: the structural shot/countershot is respected, but the tone of the extradiegetic music and the very tight close-up from a slow travelling approach highlight the

Fig. 4.

Top: *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954)

Bottom: *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017)

Fig. 5.

Top: "Fire and Blood," *Game of Thrones* (2011)

Bottom: *Saint George and the Dragon* (Paolo Uccello, 1456–60)

compassion of the man of science. The introduction of the master/ringmaster, the darkness, the frame within a frame of the freak and Treves' out-of-shot gaze confuse the staging by creating a direct interpellation that also suggests the failure of the classic idea of the spectator. It thus marks the beginning of a journey of identity which, later on, transforms into that of the monster, thereby questioning classical narrative's one single perspective, as does the novel *Frankenstein or The Modern Prometheus* (Mary Shelley, 1818).

Though it is obscured, we may notice a reference to a second trend characterized by the woman-monster relationship. The film begins with an emphatic prologue that appears to destabilize the coordinates of reality in which the omniscient narrator, in the opening and closing titles, anchors the reading of the film. Quim Casas connected this fragment to the director's desire to portray the mentality of the period in which the action takes place (2007, 168). However, at this point, and with the intention of strengthening the idea that cinema is a creative social technology, we have chosen to distance ourselves from this sociological reference and to follow another potential route, the one that deals with the woman-monster relationship. The unnatural background, the effect of the slowing-down of time, the deformation and use of striking black-and-white photography, used to achieve "a greater dose of fantasy" as a "means to escape reality" (Lynch cited by Casas 2007, 163), all indicate that the action occurs in an imaginary diegetic setting. Nevertheless, there are no text markers to define it as a character's dream.

This ambiguity, which is intrinsic to the artistic text, is precisely what allows us to propose an alternative

pathway. The Elephant Man is not the only signifier presented as the scopic object of the film. Previously, in the violent and imaginary prologue, another object of desire is highlighted: the eyes of a woman. The opening shot also refers to the notion of gaze through a more aggressive interpellation effect, with a direct look into the camera: an extreme close-up shows the eyes of a woman questioning the effect of reality (Fig. 6). A descending camera movement shows another part of her face: a detail shot of her mouth. These initial shots relate back to the opening of *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), the exemplary story of reflection upon the gaze that began in post-classicism, the structure of which is interrupted by the irruption of a feminine perspective into the story. Here, in a similar way, this omniscient perspective associates the sense of sight with the sensuality of a woman's lips linked by a single desire: to look at an image... the image of a woman. A new shot shows the framed image of the woman on an abstract background which introduces one of the film's central themes (Fig. 7). The portrayal of woman is also thematized throughout the film in images such as the drawing of the poster of the freak, "The Terrible Elephant Man," as well as in the photograph of the actress and other female portraits that are shown in the narrative world. Now, the photographic object fades into the close-up of another woman shown as a filmic representation;⁵ her face is a psychological close-up which is later superimposed onto a shot of a herd of elephants.

If we follow the central thread of this female image, the prologue and other fragments of the film can be interpreted not from the perspective of a character but from the omniscient knowledge of the mega-narrator. This

Fig. 6.

Top: *The Elephant Man*
(David Lynch, 1980)

Bottom: *Vertigo* (Alfred
Hitchcock, 1958)

Fig. 7: *The Elephant Man* (David Lynch, 1980)

other perspective which exposes the viewer's desire to see the image of a woman in this way begins a meta-discourse of a primal scene, *a birth* after a magical explosion of white smoke, and the prologue concludes with a baby's cry, the birth of *The Elephant Man*, which is also the birth of a collective fantasy around a beautiful woman who suffers a monstrous attack. Thus what occurs in the prologue, rather than being associated with the historical period of the action, may be linked to a mythical scene rooted in ancient times that lives on in *the art of our times*. The female characters evolve in their relationship with John Merrick, from the classical reaction of rejection, in which words are replaced by a horrified scream, to one of empathy, as seen in the character of the nurse Nora (Lesley Dunlop) who, together with Merrick, undergoes a process of initiation; their shots alternate before the theatre show (Fig. 8). However, there is one woman empowered by the art of the theatre who, from the very beginning, wishes to meet "that gentleman," Mrs. Kendal [Anne Bancroft] (Fig. 9). In the denouement, the actress reveals that she is the person behind a theatre performance dedicated to "a man who knows the theatre and loves the theatre, and yet tonight is the first time he's ever actually been here." Cinema is the art that unites the woman with the monster who, as we see from a long fading close-up, recognizes himself in the performance. Once he has finished building the model of the cathedral, a new independent camera movement travels over the portraits of his mother and the actress before entering a new fantasy through a window. The narrator's voice-over is heard over a hypnotic travelling shot across the starry vault: "Never, oh! Never, nothing

will die; the stream flows, the wind blows, the cloud fleets, the heart beats...". In the image we see a lunar eclipse through which the smoke of the fantasy seeps, revealing what has remained in the shadows (Fig. 10): the framed face of the woman implores us, and a detail shot of her eyes fades into the stars. In this way, the image of the female victim in the prologue *is transformed*, thanks to the magical explosion of white smoke, into a goddess, a Wizard-of-Oz-style fairy (*The Wizard of Oz* [Victor Fleming, 1939]).⁶ This place, ruled by a luminous maternal goddess, bears great similarities to the place where Dorothy (Judy Garland) desires to be, "Some place where there isn't any trouble," in what is undoubtedly the most iconic scene in the film. Here a cinema metaphor is also suggested: "Do you suppose there is such a place," she asks Toto. "It's not a place you can get to by a boat or a train. It's far, far away... behind the moon... beyond the rain." There, in that fantastic place, also lies the monster's desire, linked to an empowered image of the woman.

2.2 *The Shape of Water: the mise en scène of a female desire*

As in the previous case, the discourse on sexual identity is constructed by showing archetypal structures of meaning. The opening sequence is divided into two parts that announce the diegetic division of the action which runs through the film. In the former, the action transpires in a universe ruled by desire. There, in an underwater setting which emphasizes its fantastic, dreamlike definition (Bachelard 2002), an interpellative effect occurs. A free-running camera

Fig. 8: *The Elephant Man*
(David Lynch, 1980)

Fig. 9 *The Elephant Man*
(David Lynch, 1980)

Fig. 10: *The Elephant Man* (David Lynch, 1980)

movement takes the viewer into a dark underwater grotto. This aquatic journey goes towards the half-open door, an initial frame-within-a-frame which dominates the scene and opens a gateway for the camera. Once this threshold to the story has been traversed, the voice-over of a homodiegetic narrator is heard, linking the plot with a fairy tale. Although this male voice dominates the space where the woman sleeps, submerged in this weightless, dreamlike space, on which the frame pauses for a moment (Fig. 11), and which could be viewed as denial of female desire, it also proposes a reflection on its function and plunges critically into aspects of the scene. The narrator refers to the story of “a princess with no voice,” the prince and the monster “that tried to destroy it all.” This female myth undergoes a parodic revision that will affect the other characters. Apart from being mute, Elisa (Sally Hawkins) does not fit in with the western aesthetic and now, what wakes her is not the kiss of a handsome prince but the noise of an alarm clock which marks the beginning of the second part of the sequence. Her dreaming is interrupted and gives way to reality, where the action moves to the socio-historical context of the Cold War in the USA, in the late 1960s.

The numerous frames within frames which show female desire, produced by mirrors and also by cinema and TV screens, point to the self-awareness of the film. While the character begins her routine, the first division of the diegesis is bolstered by the emergence of the mega-narrator who penetrates the inner workings of the performance. By means of a descending vertical travelling shot, which reveals the machinery of the cinematographic space, the camera drops through the floor of Elisa’s

apartment to a subconscious level, where a few viewers are watching a film, thus introducing one of the film’s main rhetorical strategies regarding female desire (Fig. 12). This *mise en abyme* defines us as viewers of the audiovisual image of a woman. On the big intradiegetic screen, we see a sword-and-sandal movie that shows a young woman who has transgressed a law: “I am a sinner. I have questioned the ceremonial rite.” This fragment from *The Story of Ruth* (Henry Koster, 1960) highlights subversive female desire, thus anticipating the heroine’s identity crisis. Precisely in this same segment, once the narrative returns to the woman’s apartment, we see a shot of Elisa in a mirror, signifying identity: from a semi-subjective perspective, in the foreground, the young woman looks at two scars on her neck in the mirror (Fig. 13, top). This shot is a textual mark for the identity split that is repeated in other scenes. Later, the television screen functions as an improvised mirror reflecting female desire. One of the most iconic shots in the film, used as a promotional image, is built on this same identity structure: a shot which shows the first communication between Elisa and the monster, which declares that female identity is defined by means of a prohibited desire—empathy with the Other, the one who is different (Fig. 13, bottom). The encounter, highlighted by a low-angle shot, occurs through the glass wall of the pool where the strange creature is held captive. In contrast with the classical audiovisual treatment, here the woman and the monster share the same frame, which underscores their communicative relationship. In spite of this, the difference persists in the glass that separates them,

Fig. 11: *The Shape of Water*
(Guillermo del Toro, 2017)

Fig. 12: *The Shape of Water*
(Guillermo del Toro, 2017)

Fig. 13: *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017)

which acts as a reflective surface. The position of the figures emphasizes the mirrorlike composition: Elisa's image is projected onto that of the monster, thus indicating its importance in the woman's journey.

Being a woman allows her to empathize with the difference of the male Other, that is to say, the monster in the traditional scheme of things. In this sense, the sexual identity built around a monstrous being is constructed but, at the same time, it is this very difference that attracts and allows her to *become* human. The second sequence begins with this peculiar Cinderella's nightshift. A detail shot of the clock shows it is 12 o'clock when Elisa clocks in for her job as a cleaner at the Aerospace Research Center. Here we are shown the other characters and the main theme associated with the woman's drama. The women clean the male technological workplace. The frame, with its expressionist shadows and a significant perspective effect in which the imposing machine, highlighted by the low-level shot, is cleaned by little women, parodies this sexist hierarchy (Fig. 14). It is not by chance that her workmate, Zelda (Octavia Spencer)—who is also associated with difference, being black and a woman—is talking about the communication problems she has with her husband. In the symbolic storyline, her role is that of a protective mother who initiates the young woman into relationships with men. The subject of the dialogue, together with the extradiegetic music, mark the continuity of an editing sequence. In the room where the men's secret work is carried out, Zelda complains that her fellow workers leave everything untidy, and the chief of security refers to the creature as "the most sensitive asset ever to be

housed in this facility." After these words, the camera movement, the expository mark of the mega-narrator, leaves the holding tank in which the mysterious creature is found to follow another character who appears out of the darkness, Coronel Richard Strickland (Michael Shannon). His face is shadowy and the low-angle frame portrays him as the villain, a toxic example of manhood that must be eliminated. Thus this masculinity is open to a split, a man and a strange creature that, as the extradiegetic music highlights, inevitably attracts the woman's attention (Fig. 15). The following encounters are like a couple's dates and contrast with an imaginary American family, the advertising image on which a neighbor is working, another being who is different due to his homosexuality. Elisa's meeting with the amphibian man happens in the film theatre; they communicate while sharing the frame in the darkness in front of a cinema screen where we see men who appear to be observing the transgression committed (Fig. 16). Shortly afterwards they have sex.

2.3 The parody of St George and the dragon in *Game of Thrones*

The close-up of the Mother of Dragons that concludes the first season confirms the transformation in this mediaeval fantasy universe which began its narrative story with a critical discourse on what it means to be a woman in popular culture and emphasized how difficult it is for a woman to occupy a role associated with power. In the space where the maidens are learning to sew, little Arya Stark's (Maisie Williams) gaze expresses the heroine's desire to take part in the archery, an activity

Fig. 14: *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017)

Fig. 15: *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017)

Fig. 16: *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017)

reserved for boys. It is also the power of Daenerys Targaryen's gaze that allows her to gain prominence (Fig. 5, top). After playing several masculinist roles—a fragile object of desire, a victim and a mother—she is reborn as the mother of dragons. This image resulting from a symbolic death signifies the empowerment of the woman, despite the fact that it derives from a male perspective: an army of men fall to their knees on seeing this Athena-like goddess.⁷ Her power stems from her maternal alliance with the dragon, a parody of an archetypical link (Durand 2005, 101–02).

The iconic close-up updates the archetype of the damsel in distress who, according to the legend, was snatched by the dragon, and hopes to be saved by a handsome knight. In *Saint George and the Dragon* (Paolo Uccello, 1456–60), there is a clear positive link between the woman and the monster facing the knight (Fig. 5, bottom). Their spatial proximity, the angular frame within the frame created by the dark cave behind them and the chromatic rhymes connect their space. From this perspective, the figure of the dragon may be understood as the excessive, irrational difference that the monster and the woman, in a symbolic divergence, represent from the perspective of the subject of the action. Thus, the figure of the virginal maiden is associated with the mythical image of the *femme fatale*. It is a beautiful and also terrifying object of desire, as seen in the motif of the dragon's mouth as a *vagina dentata*, one of the forms of the castrating woman (Creed 1993). It is here, on this threshold, marking the frontier of the dark cave, that culture confronts a monstrous transgression and the transcendental test of the subject's identity occurs: the combat with the monster which will endorse his

heroic nature. The challenger must confront that which is outside all cultural order.⁸

With reference to the influence of the heroic figure of St George in the audiovisual narrative, the analysis of *Creature from the Black Lagoon* by Frank D. McConnell (1977, 149–60) is insightful. The film's originality lies in the role assigned to the monster, given that it is not an invader or an atomic mutant (as was common in American horror movies in the decade), it is instead a metaphor for the sexual tension associated with the relationship between David (Richard Carlson), the would-be hero, and Kay (Julie Adams), his adventure companion. Although his interpretation corresponds to the traditional canon, as the monster acts as a dramatic *topos* onto which the hero projects an uncontrollable libidinal energy, McConnell insists on the monster's desire for the woman in a "wonderful ballet sequence, one of the most extraordinary allegories of sexual desire in the history of art" (1977, 155). In contrast with *King Kong* (Ernest B. Schoedsack and Merian C. Cooper, 1933), associated with the Beauty and the Beast myth, the amphibian monster "belongs to the most ancient and austere archetype of the dragon and his executioner" (1977, 156). Nevertheless, according to McConnell, *Creature from the Black Lagoon* marks a milestone in the psychological history of horror movies due to its rejection of heroism; it is "a history of combat with the monster in which there is barely any combat" (1977, 158). Like "St George in the Eisenhower decade" (1977, 155), we feel sorry for the monster, an aesthetic journey that is explored by *The Shape of Water*. *Game of Thrones* also shows a parody of St

George, who is perhaps one of the most popular examples of the “pure hero, the exemplary hero [who] continues to be the killer of dragons” (Durand 2005, 173). The reference comes from Jon Snow (Kit Harington), a character who has all the traits of the classical hero: an illegitimate uncertain past which is finally revealed, the rebirth of the hero... In Season 7, Episode 5, “Eastwatch” (Dave Hill, 2017), we see the thrilling encounter of the knight with the she-dragon, led like a winged horse by Princess Daenerys (Fig. 17). The audiovisual treatment portrays it as an initiation test in the wooing of the young princess, but unlike his predecessors, Snow does not confront the dragon with his sword. The action occurs on a romantic cliff, but here the motif of the abyss by the sea is replaced by the fearsome dragon’s maw. The young woman observes the knight’s reaction with interest as, despite the frightful roaring of the beast, he manages to caress it as if it were a tame animal. The dialogue that follows has a bearing on the duality and emotional link of the woman with the monster: “They’re beautiful, aren’t they?” “Not the word I was thinking of, but... yes, they are, gorgeous beasts!” “They are not beasts to me. No matter how big they get, and how much they terrify everyone else, they’re my children.” The opposite of this encounter occurs in the final season, in “The Long Night” (Season 8, Episode 3; Miguel Sapochnik, 2019). In this collective katabasis, Snow confronts the blue dragon with his sword and realizes that he cannot vanquish it. It is an image of the crisis of St George and the type of solar masculinity that he symbolizes. In fact, it is a woman who, at the end of an epic alternating convergent montage, emerges as the heroine. Arya Stark concludes a harsh

initiation process by achieving the impossible: she puts herself in the place of the knight, and after gazing into the eyes of evil, puts the Night King (Vladimir Furdik) to death. An intelligent version of the zombie representing otherness in its most classical sense, it is against a monster whose point of view is never shown that the various would-be heroes have to contend with; it symbolizes *death in the eyes* just as the Gorgon did for the hero of ancient times (Vernant 2001).

The battle against the throne of Cersei Lannister (Lena Headey) leads to the downfall of a ruthless princess riding her last dragon, thus assigning this defiant woman to a fate apparently inspired by the model of the tragic hero. Indeed, the warrior woman who tried to recover her family’s lost glory succumbs to her inability to control the hubris of the hero. This story thus brings us back to a retro-discursive strategy. In the controversial final episode, “The Iron Throne” (Season 8, Episode 6; David Benioff and D.B. Weiss, 2019), the counter-figure of the mother of dragons appears. The textual reference to Romanticism is renewed in a landscape in ruins covered with ashes, the symbol of the destructive power of the fire of the she-dragon. The duality of this blurred landscape, of a once shining kingdom, gives the setting a highly emotional nature. Like a heavy snowfall, the ashes of evil cover up aspects of identity which are revealed at two fundamental stages of the drama that has now swung over to the side of the knight. These are repressed images which now return to the dissolving landscape. After the bloody battle, the first of these appears: the Athena-like goddess is transformed into a fearful *femme fatale*, who reappears from Jon’s perspective in a low-angle shot (Fig. 18, top). The

Fig. 17: "Eastwatch,"
Game of Thrones (2017)

mythical image of the legend of St George which was parodied in the first season returns forcefully, in the form of a female monster. The superposition of figures means that the dark body of the queen undergoes a metamorphosis and merges visually with the dragon. The plaited hair of this empress of evil strengthens the analogy, a monstrous image which brings to mind the witch turned dragon in *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959), from the perspective of Prince Philip, and shows the dark side of female empowerment (Fig. 18, bottom). The knight with the dark past is no longer responsible for eliminating the dragon and all it stands for, but rather for eliminating the woman and her boundless power for the sake of good government. After meeting Tyrion (Peter Dinklage), the proponent of the task (Greimas 1987), Snow heads to the ruined kingdom of the mad queen. His encounter with the young woman's faithful protector at the gates of the castle is another monstrous image of the male journey: the imposing figure of the dragon rises from the ashes before the hero (Fig. 19). The crisis of identity of the knight of noble ancestry who does not wish to reign, the sudden fall into shadows of the goddess, which reveals the Medusa-like dimension of a castrating mother and, ultimately, the hero's renewed terror of the dragon belonging to the tragic heroine who wanted the throne of men, transform what could have been a transgressive, progressive female image into a

mythical one. Drogon melts the iron throne with his devastating flames and raises the woman's body in his claws. From the perspective of this knight of the sorrowful countenance, who could not vanquish what was hidden under *the snow*, we see the dragon and his load disappear into the burning darkness of a thick fog: the woman and the monster return to the kingdom of fantasy (Fig. 20).

The cultural reading of these three case studies on the cultural alliance between woman and monster allows us to locate a metaphysical discourse on the reconstruction of female identity. In its contemporary treatment of the archetypal scene of a horror movie, this narrative shows that the empowerment of a woman, frequently presented as a victim or object of desire, arises from her empathy with the monstrous Other; that which is different. In addition, we also find a retro-narrative tendency that represents the subconscious fear of the female-monster power relationship; this is resolved with a return to the mythical image which is parodied in this self-aware narrative of female desire. Once again, this alliance is shown as a subversive image which must be halted by the forces of law and order and culture. Woman and monster return to their primal she-monster shape, the *mythical mask* from which this parodical re-encounter of the woman and the monster derives.

(See original text
at the end of the journal)

Acknowledgement

This article is part of a study by the consolidated research group *Cultura visual y prácticas artísticas contemporáneas: lenguajes, tecnologías y medios* at the Universidad Rey Juan Carlos.

Fig. 18.

Top: “The Iron Throne,” *Game of Thrones* (2019)

Bottom: *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959)

Fig. 19: "The Iron Throne," *Game of Thrones* (2019)

Fig. 20: "The Iron Throne," *Game of Thrones* (2019)

- 1/ This friendly relationship was censored, thus betraying the defense of that which is different, as expressed in that original work on the modern monster, *Frankenstein or the Modern Prometheus* (Mary Shelley, 1818). The censors cut the final part of this scene in which the monster, now without flowers, throws the little girl into the water and is concerned about it because, in contrast with what occurs in the novel, he does not know how to act (Talens 2007, 284).
- 2/ This affective encounter does not fit in with the interpretation of the cultural change in the perception of a monstrous image as an allegory of man's relationship with reason: a fearful threat at moments of doubt causing the breakdown of the subject, or its transformation into a tamed being in which violence is appeased (García Cortés 1997, 41).
- 3/ In this sense, their interpretation of *Frankenstein...* is outstanding as a parody of the "myth of male culture in *Paradise Lost* (Milton, 1667)" (1998, 230), in which the monster represents an allegory of woman (1998, 223ff.).
- 4/ Alison Butler (2002) has charted a possible route in this inter-textual approach based on the radical opposition between the *negative aesthetics* of Laura Mulvey (1975), which aims to create a feminist discourse based on the destruction of visual pleasure, and the *discursive struggle* or infiltration of Johnston ([1973] 2000), who seeks to elaborate a feminist discourse within narrative forms. According to Butler, the latter has been developed by a model of feminist cinema defended by Teresa de Lauretis which is based on a more flexible process of identification, and which has led, among others, to the intertextual approaches by Lucy Fisher and Tania Modleski ([1988] 2002, 1ff.).
- 5/ The two portraits do not seem to correspond to one and the same woman, which stresses the idea of the transformation of what is female that occurs during the story.
- 6/ *The Wizard of Oz* is one of David Lynch's favorite movies. There are references to it in *Wild at Heart* (1990), *Blue Velvet* (1986) and *Twin Peaks* (Lynch and Mark Frost, 1990–91/2017): "*The Wizard of Oz* is like a dream and it has great emotional power" (cited by Casas 2007, 111).
- 7/ The goddess as a symbol of female power is parodied on the cover of the music album *El mal querer* (Rosalía, 2018).
- 8/ Vladimir Propp (1998) attested to the social nature of this ordeal: the origin of the tales does not lie in referential reality but in other *social institutions*, such as myths and rites. The structuralist scholar points out that the hero's duel with the serpent, the antecedent of the dragon which is a *recent phenomenon* (1998, 361), developed from the motif of being swallowed up, engulfed, as practiced in initiation rites, when social change resulted in the beneficial aspects of this ritual act becoming forgotten (1998, 329ff.).

Bibliography

Antón, Laura. 2017. "Reconociéndose como lo Otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo." In "Sexo y Erotismo en el cine," dossier edited by Gonzalo Pavés and Francisco García Gómez, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 15: 85–108.

<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3498>

Bachelard, Gaston. 2002. *El agua y los sueños*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Beard, Mary. 2018. *Mujeres y poder*. Barcelona: Crítica.

Bettelheim, Bruno. 1999. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Butler, Alison. 2002. *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower.

- Casas, Quim. 2007. *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Colaizzi, Giulia. 2007. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- De Lauretis, Teresa. (1984) 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Doane, Mary Anne. 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. London: The MacMillan Press.
- Durand, Gilbert. 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- Ferris Carrillo, María José. 1998. "La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: *La parada de los monstruos* y *El hombre elefante*." *Banda aparte* 11: 32–38.
- García Cortés, José Miguel. 1997. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. 1998. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Greimas, Algirdas Julien. 1987. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hutcheon, Linda. 1991. "The Politics of Postmodern Parody." In *Intertextuality*, edited by Heinrich F. Plett, 225–36. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Johnston, Claire. (1973) 2000. "Women's Cinema as Counter-Cinema." In *Feminism and Film*, edited by E. Ann Kaplan, 22–33. Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1983. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London: Taylor & Francis.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. Mexico City: Siglo XXI.
- Kuhn, Annette. (1982) 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- McConnell, Frank D. 1977. *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Markus, Saša. 2011. *La parodia en el cine postmoderno*. Barcelona: UOC.
- Modleski, Tania. (1988) 2002. *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*. Paris: L'Harmattan.
- Paszkievicz, Katarzyna. 2017. *Rehacer los géneros*. Barcelona: Icaria.
- Pollock, Griselda. 2015. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Propp, Vladimir. 1998. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Talens, Jenaro. 2007. "Políticas y laberintos del imaginario. Drácula como síntoma." In *Metodologías de análisis fílmico*, edited by Javier Marzal Felici and Francisco Javier Gómez Tarín, 281–96. Madrid: Edipo.

Vernant, Jean-Pierre. 2001. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

Williams, Linda. 1984. "When the Woman Looks." In *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, 61–66. Los Angeles: The American Film Institute.

How to reference Antón Sánchez, Laura. 2020. "When Woman Teams Up with Monster: A Metafictional Discourse on Female Desire." *Comparative Cinema*, Vol. VIII, No. 15, pp. 60-86. DOI: 10.31009/cc.2020.v8.i15.05

Cuando la mujer se alía con el monstruo. Un discurso metaficcional sobre el deseo femenino

¿Cómo ha influido la relación de la mujer con el monstruo en la construcción cultural de la feminidad? En el audiovisual contemporáneo de Hollywood, donde la autoconsciencia del relato adquiere un especial relieve, destaca la revisión del tratamiento de una de las escenas más memorables del cine de terror, en la que se produce el encuentro de la mujer con el monstruo. El clásico grito de horror ha sido sustituido por una emocionante relación de empatía, verosímil gracias a su vinculación imaginaria con la idea de la alteridad. Este reencuentro pautado por el lenguaje se ha desarrollado junto a un proceso de humanización del monstruo y su influencia en el arquetipo del héroe, que ha obtenido una mayor atención en la confección de la Historia del cine. El principal interrogante que abre esta estrategia narrativa en la que el empoderamiento femenino deriva de la alianza con el monstruo es de qué manera esta escena actualizada ha intervenido en la reconstrucción cultural de una identidad femenina. Nos interesa evaluar la influencia de este discurso metaficcional activado por la figura retórica de la parodia en la configuración de una *imagen real* de la mujer.

Palabras Clave

CULTURA AUDIOVISUAL
IDENTIDAD FEMENINA
MONSTRUO
METAFICCIÓN
PARODIA
INTERTEXTUALIDAD

Fecha de recepción: 24/10/2019
Fecha de aceptación: 24/07/2020

Laura Antón Sánchez

laura.anton@urjc.es

orcid.org/0000-0003-4707-8844

Profesora contratada doctora de Lenguaje Audiovisual, da clases de Cultura Audiovisual en el Máster de Periodismo Cultural en la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Entre otras actividades, ha sido secretaria de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Además de diversos artículos sobre la imagen narrativa de la mujer, ha publicado *Disfraz y pasión creativa* (2008), un análisis textual sobre *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963).

1. La alianza de la mujer y el monstruo en la reconstrucción de una identidad femenina

En “Reconociéndose como lo Otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo” (Antón 2017) planteamos una aproximación histórica al estudio de una emocionante escena arquetípica del cine de terror donde se interpreta el mítico encuentro de la bella con la bestia. Sus miradas configuran un eje de acción constituido por el deseo y el horror, y la estructura de plano/contraplano asume una función habitual en el discurso audiovisual relacionada con la constitución simbólica del sujeto. Por una parte, esta figura de montaje enfatiza una distancia imaginaria, los planos sucesivos se aíslan situándose el uno frente al otro, simbolizando una diferencia; y, a la vez, conforman los dos términos de un dispositivo especular. Se expresa así, a través del espejo, la cuestión de la identidad, un proceso simbólico que pone en marcha la escritura del relato y que en el discurso cultural de Occidente, que ha situado en el centro de la acción a un héroe blanco, se ha configurado como un trayecto que culmina en la escena del duelo o combate del héroe con el Otro. La idea de la alteridad es la pieza cultural a través de la que desde la Antigüedad se ha constituido la identidad del sujeto en la narrativa dominante (Vernant 2001), pero en esta escena es la relación de las figuras asociadas culturalmente con los Otros, como exhibe la forma mítica del monstruo femenino, la que se apodera de la fuerza dramática del relato para proponer un discurso sobre el deseo femenino.

La hipótesis que manejamos para responder a la cuestión que abre la significación de este peculiar encuentro se apoyó en la lectura a contracorriente realizada por Linda Williams (1984), donde, con la intención

de escapar del paradigma mulveyano, que entiende a *la mujer* como víctima del monstruo, explora su afinidad “en el sentido en que al mirar al monstruo reconoce su estado similar dentro de las estructuras patriarcales de la mirada” (1984, 62).¹ Desde esta perspectiva, el estudio histórico de esta escena donde se dramatiza la cuestión de la identidad femenina muestra una tendencia relevante que se ha subrayado en el audiovisual contemporáneo: de manera progresiva, el trayecto de identidad de la mujer adquiere protagonismo y empatiza con el Otro monstruoso. El grito de horror de la bella frente a la visión de esta imagen (especular) monstruosa, interpretado como el encuentro con lo abyecto (Kristeva 1988), una crisis del lenguaje que rememora el reencuentro con el lugar preedípico de la madre (Doane 1987), parece haber quedado atrás para dar paso a una situación comunicativa. Su interés reside en el énfasis adquirido por este emocionante contacto comunicativo entre unas figuras que han ocupado un mismo lugar imaginario, situándose fuera de la cultura, como el que se propone en el encuentro del monstruo con la niña Maria en *Frankenstein* (James Whale, 1931),² en un escenario pastoral, un lugar natural y mítico (Fig. 1).

Ahora quisiéramos explorar de qué manera este reencuentro de la mujer con el monstruo en las pantallas del presente audiovisual ha afectado a un esquema de significación que según los estudios críticos se ha caracterizado por silenciar la subjetividad femenina. En otras palabras, cómo la recreación de esta escena imaginaria, donde la figura del monstruo femenino se desdobra, interviene en la reconstrucción cultural de una identidad femenina y, por extensión, del espacio textual de la espectadora del filme. La perspectiva dominante desde la que se ha estudiado esta relación cultural, sobre todo bajo la forma

del monstruo femenino, ha señalado el silencio del deseo femenino. Así, aunque Barbara Creed (1993) defiende que “[e]l argumento de Williams desafía la suposición de que el monstruo se identifica con la masculinidad y abre el camino para una discusión sobre el ‘poder en la diferencia’ de la mujer” (1993, 6), concluye que el monstruo femenino se inscribe en la fantasía del héroe. En su análisis de *Jennifer’s Body* (Karyn Kusama, 2009), Katarzyna Paszkiewicz (2017, 55–96) propone el paradigma intertextual para superar las limitaciones de las teorías de Clover (1992) y Creed (1993), que, “al basarse en modelos ahistóricos de la espectadoriedad y la identificación, parecen insuficientes para abordar la cuestión de las espectadoras en el espacio sumamente autorreferencial del cine de terror actual” (2017, 64). En efecto, en el singular contexto de lectura que aporta la actual cuarta ola del feminismo, y asumiendo que “[l]as estrategias de la escritura y la lectura son formas de resistencia cultural” (de Lauretis [1984] 1992, 17), la revisión paródica de esta escena en la que el monstruo femenino se desdobra reabre con fuerza el debate sobre un *empoderamiento de la mujer en la diferencia*.

Aunque en esta imagen subversiva se entienda otra vez que la mujer es un desafío a neutralizar por las fuerzas del orden y la cultura –véase la función clásica del monstruo femenino detentada en la constitución de la identidad del héroe (Fig. 2)–, una tendencia del discurso autoconsciente de Hollywood insiste en que el poder del deseo femenino radica en el reconocimiento del Otro, del diferente, una proyección del deseo femenino sobre el Otro monstruoso que enraíza en el cuento de hadas *La Bella y la Bestia* (Fig. 3) y el mito de Psique y Eros (*Las metamorfosis*, Apuleyo, s. II d. C.), y que se ha interpretado como un símbolo de temores de tipo sexual

(Bettelheim 1999, 285 y ss). La mujer se reconcilia así con una alteridad aterradora, que no llega a domesticarse del todo,³ adquiriendo poder para forjarse una identidad, es decir, para involucrarse en el proceso que supone la constitución del sujeto durante el transcurso de la narración: *llegar a ser* heroína del filme.

Esta actualización estética se ha desarrollado junto a otro proceso de cambio que ha acaparado la atención en la confección del relato de la Historia del cine, el progresivo proceso de humanización de la figura del monstruo y su influencia en la identidad del héroe, obviando el estudio de la percepción cultural de la feminidad. De este modo, este estudio sobre el audiovisual quiere sumarse a la tarea de reconstrucción cultural de esa idea (Johnston [1973] 2000; Kuhn [1982] 1991; Kaplan 1983; de Lauretis [1984] 1992; Modleski [1988] 2002). El audiovisual es aquí entendido no solo como un medio reproductor de un estado de cosas sino como un arte capaz de crear y simbolizar y, por tanto, de intervenir en la realidad social como cualquier otra tecnología social (de Lauretis [1984] 1992; Pollock 2015). Las técnicas naturalistas sobre las que el cine primero y el audiovisual después han construido su mágico espectáculo favorecen que la figura del espectador se interne en el territorio de la ficción donde, además, se (re)construyen los imaginarios colectivos que nos conforman “en tanto *subiecta*, cuerpos articulados y dichos en y por la representación” (Colaizzi 2007, 52).

1.1 La estrategia de la parodia frente a la visión mítica de la mujer

El vínculo imaginario entre la mujer y el monstruo ha sido confeccionado por las prácticas discursivas institucionales, por unas estrategias de representación, y también de lectura,

que han relegado a estas figuras a una esfera eclipsada de la acción del relato, actuando como comparsa en una hegemónica historia del héroe. La reivindicación de un espacio de poder y subjetividad para la mujer en los objetos culturales se ha apoyado en unas estrategias de producción y de análisis textual que exploran esta definición mítica. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998) asentaron su estudio sobre la imaginación femenina en la literatura del siglo XIX en la concepción dualista que se tenía de la mujer desde un punto de vista patriarcal: ángel del hogar y/o demonio o monstruo. La mujer creativa es aquella que transgrede las competencias asignadas al ángel del hogar y se identifica con el monstruo (35 y ss). Son estas *máscaras míticas* las que, según las autoras, se revisarán en la creación femenina del siglo XIX.⁴ Asimismo, la línea de investigación feminista del cine que se propone reconstruir el lugar de la espectadora como alternativa a la destrucción del placer narrativo⁵ ha apostado por la utilización de unas estrategias que revelen una *imagen real* de la mujer que ha sido borrada con imágenes míticas en el cine clásico de Hollywood (Johnston [1973] 2000; Kuhn [1982] 1991; Kaplan 1983).

Para llegar a conquistar esta *imagen real*, entendida no como una problemática noción sociológica sino semiótica, es decir, como *otra imagen* crítica, resultante del cuestionamiento de su visión mítica, la teoría feminista ha defendido el efecto de extrañamiento o distanciamiento crítico. En origen esta estrategia estética, base de la rupturista forma teatral cultivada por Bertolt Brecht que se trasladaría al cine de la modernidad, se opone a la transparencia ilusionista del discurso clásico con el fin de que el/la espectador/a repare en la actividad discursiva. Con este objetivo se utilizan técnicas de una *mise en abyme* que

cuestiona, en diversos grados, la aparente naturaleza realista del filme. En esta tarea de desnaturalización de las estructuras del lenguaje, afín al discurso femenino, la figura retórica de la parodia ha sido reivindicada como estrategia de revisión de las imágenes míticas asociadas a la mujer en prácticas culturales diversas (Johnston [1973] 2000; Hutcheon 1991; Gilbert y Gubar 1998). Más que una figura cómica, la parodia es entendida como una figura del discurso de la postmodernidad con la que se actualizan las estructuras del lenguaje (Hutcheon 1991; Markus 2011). Además de impulsar el diálogo intertextual de los productos culturales, esta estrategia deja al descubierto la máscara mítica de *la mujer* en los relatos de la cultura *mainstream*, contribuyendo así a generar una narrativa autoconsciente. En efecto, la parodia pone en marcha un discurso metaficcional que cuestiona la supuesta naturaleza reproductora ligada al naturalismo, revela la idea de que la materia prima de la que se nutre el universo narrativo no es tanto la realidad referencial como *los significantes imaginarios* con los que se construye un discurso ideológico sobre la realidad.

Dentro de este marco teórico, el principal interrogante que abre esta tendencia narrativa sobre la mujer y el monstruo se refiere a la influencia de la recreación de esta escena imaginaria en la reconstrucción cultural de una identidad femenina. Asimismo, nos interesa evaluar cómo este discurso metaficcional ha intervenido en una reconstrucción de una *imagen real* de la mujer. Para ello hemos seleccionado tres objetos culturales del sistema Hollywood: *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980), *La forma del agua* (*The Shape of Water*, Guillermo del Toro, 2017) y *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff y D.B. Weiss, 2011–19). Aunque no sean

proyectos promovidos por mujeres, estos tres casos de análisis adquieren una significación especial en el actual contexto de reivindicación para los derechos de la mujer. En este sentido, defendemos la idea de que la voz crítica del *Me Too* ha intervenido en un apropiamiento cultural de los textos, contribuyendo, también, a realzar allí una voz femenina.

2. La influencia del monstruo en el trayecto de la identidad femenina

El caso de análisis de *El hombre elefante* aporta una perspectiva histórica al fenómeno estudiado, pues en la Historia del cine este filme se ha identificado con una práctica significativa de la tendencia que ha merecido una mayor visibilidad en el proceso cultural de humanización del monstruo en el cine de Hollywood, asociada con la producción simbólica de la idea de la masculinidad. No obstante, la historia real en la que se inspira este emocionante relato sirve como pretexto argumental para desarrollar una reflexión sobre las conexiones imaginarias involucradas en la construcción cultural de la identidad, no solo del héroe y el monstruo, como señala la lectura convencional, sino también de la mujer. Estrenada en el contexto del *Me Too*, *La forma del agua* ha dado visibilidad al empoderamiento femenino en el proceso de humanización del monstruo. La crítica señaló como una de las principales referencias a *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), centrada en el aspecto del monstruo acuático. No obstante, el diálogo intertextual es más amplio. Construye su propuesta de significación parodiando la estructura del cuento de hadas y el tratamiento del encuentro de la mujer con el monstruo (Fig. 4). Por último, el caso más actual del fenómeno televisivo *Juego de tronos* representa una tercera opción. Su discurso opta por

una autoconsciencia expresiva sobre la diferencia sexual en un universo de fantasía medieval para derivar en una retronarrativa, pues, siguiendo la estela del discurso cultural que desde la Antigüedad llega a nuestros días (Beard 2018), vuelve a situar a la mujer subversiva en su lugar. Entre los numerosos trayectos de lo femenino que recorren este complejo relato seriado, nuestra lectura se centra en uno de los planos más icónicos del empoderamiento femenino. La popular imagen de la princesa Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) con la que concluye la primera temporada: el primer plano de la mujer con un pequeño dragón sobre su hombro, mirando fuera de campo, deriva de una referencia paródica a la leyenda medieval de *San Jorge y el dragón*, la lectura cristiana del mito de Perseo y Andrómeda, donde el héroe salva a la doncella raptada por el dragón o, en su versión pagana, por el monstruo marino (Fig. 5).

2.1 La puesta en escena de una fantasía colectiva en *El hombre elefante*

Desde su inicio, el discurso del filme enfatiza uno de los temas más destacados que se han leído en él: la irresistible atracción de la mirada por un objeto escópico, un cuerpo deformado, monstruoso desde la perspectiva de la razón (Ferris 1998). El primer desencuentro del doctor Frederick Treves (Anthony Hopkins) con el *fenómeno* (John Hurt), que como las primeras imágenes del cinematógrafo se exhibe en un barracón de feria, adquiere su significado transgresor clásico: “Esto es monstruoso y no debe estar permitido”, zanja el policía. Sin embargo, su encuentro posterior con el *fenómeno* –en su presentación, identificado con una sombra– lo cuestiona. No solo el acto transgresor del personaje sino también su tratamiento audiovisual:

se respeta el estructural plano/ contraplano pero el tono de la música extradiegética y el primerísimo primer plano al que se dirige un lento *travelling* de aproximación destacan la compasión del hombre de ciencia. La presentación del amo-maestro de ceremonias, la oscuridad, el sobreencuadre del *fenómeno* y la mirada fuera de campo de Treves abisman la representación generando un efecto de interpelación que parece sugerir también la quiebra del sujeto espectador clásico. Se presenta así el inicio de un trayecto de identidad que, más adelante, se desdobra en el del monstruo, cuestionando, como en la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Mary Shelley, 1818), la perspectiva única de la narración clásica.

Aunque eclipsada, puede percibirse una referencia a una segunda tendencia protagonizada por la relación mujer-monstruo. La película arranca con un prólogo muy marcado que parece desestabilizar las coordenadas de realidad donde el narrador omnisciente, en los rótulos iniciales y finales, ancla la lectura del filme. Quim Casas conectó este fragmento con la intención autoral de reflejar el pensamiento de la época en la que se sitúa la acción (2007, 168). Sin embargo, aquí, con el fin de apuntalar la idea de que el cine es una creativa tecnología social, hemos optado por distanciarnos de esta referencia sociológica para desviarnos por otro posible trayecto de sentido, el configurado en torno a la relación mujer-monstruo. El fondo desnaturalizado, el efecto de ralentización temporal, la deformación y el uso de una llamativa fotografía en blanco y negro, utilizada para lograr “una mayor dosis de fantasía”, como “manera de escapar de la realidad” (Lynch, cit. por Casas 2007, 163), apuntan a que la acción se sitúa en un ámbito diegético imaginario.

Sin embargo, no aparecen marcas textuales que permitan definirlo como el sueño de un personaje.

Precisamente es esta ambigüedad intrínseca al texto artístico la que permite reconstruir otro recorrido de sentido distinto al habitual. El hombre elefante no es el único significativo presentado como objeto escópico del filme. Con anterioridad, en ese violento e imaginario prólogo, se destaca otro objeto de deseo. El plano inaugural refiere asimismo el tema de la mirada mediante un efecto de interpelación, de una manera más agresiva, con una mirada a cámara: un plano detalle muestra los ojos de una mujer cuestionando el efecto de realidad (Fig. 6). Un movimiento de cámara descendente reencuadra un nuevo plano: el plano detalle de su boca. Estos planos iniciales dialogan con el inicio de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), el relato ejemplar de la reflexión sobre la mirada iniciada en el postclasicismo y cuya estructura está quebrada por la irrupción de una perspectiva femenina en el relato. De manera similar aquí esta perspectiva omnisciente asocia el sentido de la mirada con la sensualidad de los labios de una mujer ligados por un mismo deseo: mirar una imagen... la imagen de una mujer. Un nuevo plano exhibe una imagen enmarcada de una mujer sobre un fondo abstracto que presenta uno de los temas centrales del filme (Fig. 7). La representación femenina reaparece en el dibujo del cartel del fenómeno, “The terrible Elephant Man”, y en la fotografía de la actriz y otros retratos femeninos que se muestran en el universo narrativo. Ahora, el objeto fotográfico se encadena con el primer plano de otra mujer que se configura como una representación fílmica,⁶ cuyo rostro en un psicológico primer plano se encadena con unos elefantes.

Si seguimos el hilo conductor de esta imagen femenina, el prólogo y otros fragmentos del filme podrían

interpretarse no desde la perspectiva de un personaje sino desde el saber omnisciente del meganarrador. Este otro punto de vista que desenmascara el deseo del espectador de mirar la imagen de una mujer inicia así un metadiscurso sobre una escena originaria, *un nacimiento* –tras una mágica explosión de humo blanco, el prólogo concluye con el llanto de un bebé, el nacimiento de *El hombre elefante*–: el de una fantasía colectiva, conformada por una mujer bella y víctima de un ataque monstruoso. De manera que lo acontecido en el prólogo, más que estar asociado con el tiempo histórico de la acción, podría vincularse con una escena mítica que enraíza en la Antigüedad y llega *al arte de nuestro tiempo*. Los personajes femeninos experimentan una evolución en su relación con John Merrick, desde la clásica reacción de abyección, donde las palabras son sustituidas por un grito de terror, a una relación de simpatía, como ejemplifica el personaje de la enfermera Nora (Lesley Dunlop) quien, junto a Merrick, experimenta un proceso de iniciación –sus planos se alternan antes de la representación teatral (Fig. 8)–. Sin embargo, hay una mujer empoderada gracias al arte teatral que desde el principio quiere conocer “a ese caballero”, la señora Kendal [Anne Bancroft] (Fig. 9). En el desenlace, esta actriz se revela como la promotora de una representación teatral dedicada a “un hombre que conoce el teatro y que ama el teatro y que, sin embargo, ha venido esta noche por primera vez”. Es el arte (del cine) lo que une a la mujer con un monstruo que, como visualiza un largo encadenado en primer plano, se reconoce en la representación. Una vez firmada la maqueta de la catedral, un nuevo movimiento de cámara autónomo recorre los retratos de su madre y la actriz antes de acceder por la ventana a una nueva fantasía. Sobre un hipnótico desplazamiento

por la bóveda estrellada, se superpone la voz *over* de una narradora: “Nada, nada morirá jamás, la corriente sigue su curso, el viento sopla, la nube vuela ligera, el corazón palpita...”. En la imagen se instala un eclipse lunar por el que se cuele el humo de la fantasía revelando aquello que ha permanecido en penumbra (Fig. 10): el rostro enmarcado de la mujer nos interpela y un plano detalle de sus ojos encadena con las estrellas. Así la imagen de la mujer víctima del prólogo se *transforma*, gracias a la mágica explosión (del cine) de humo blanco, en una diosa, un hada al estilo de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939).⁷ Este lugar dominado por una luminosa diosa maternal mantiene fuertes analogías con aquel hacia el que se dirige el deseo de Dorothy (Judy Garland), “donde nada malo puede ocurrirte”, en la que sin duda es la escena más icónica del filme. También allí se propone una metáfora del cine: “¿Tú crees que existirá ese lugar? –le pregunta a Toto– No se puede ir hasta allí en ningún barco, ni en tren... Es un lugar apartado... más allá de la luna y el cielo estrellado”. Allí, en ese lugar fantástico, también habita el deseo del monstruo, ligado a una imagen empoderada de la mujer.

2.2 La forma del agua: la puesta en escena de un deseo femenino

Como en el caso anterior, el discurso sobre la identidad sexual se construye visibilizando estructuras arquetípicas de significación. La secuencia de apertura se divide en dos partes que anuncian el desdoblamiento diegético de la acción que recorre el filme. En la primera, la acción se localiza en un universo dominado por el deseo. Allí, en un escenario submarino que enfatiza su definición fantástica, onírica (Bachelard 2002), se produce un efecto de interpelación. Un movimiento de cámara autónomo introduce al espectador, y su deseo de ver, en una

oscura gruta submarina. Esta travesía acuática se dirige hacia una puerta entreabierta, un primer sobreencuadre que abisma la representación y que se abre al paso de la cámara. Una vez franqueado este umbral de acceso al relato, se escucha la voz over de un narrador homodiegético que vincula la trama con el cuento de hadas. Aunque esta voz masculina domine el espacio de una mujer durmiente, sumergida en este espacio ingrátido y onírico, sobre la que se detiene el encuadre (Fig. 11), lo que podría entenderse como una negación del deseo femenino, propone también una reflexión sobre su función y abisma de una manera crítica aspectos de la representación. El narrador se refiere a la historia de “una princesa sin voz”, el príncipe y un monstruo “que estuvo a punto de destruirlo todo”. Este mito femenino se somete a una revisión paródica que afectará al resto de los personajes. Elisa (Sally Hawkins), además de muda, no se identifica con el canon de belleza occidental, y ahora lo que hace que se despierte no es un beso de un apuesto príncipe, sino el ruido de un despertador que marca el inicio de la segunda parte de la secuencia. El sueño femenino se interrumpe para dar paso a lo real, donde la acción se desplaza al contexto sociohistórico de la Guerra Fría en EEUU, a finales de los años sesenta.

Los numerosos sobreencuadres sobre los que se proyecta el deseo femenino, aportados por espejos y también por las pantallas cinematográfica y televisiva, señalan la autoconsciencia del filme. Mientras el personaje inicia su rutina, el primer desdoblamiento de la diégesis será apoyado por la emergencia del meganarrador que se interna en el engranaje de la representación. Mediante un *travelling* vertical descendente, que muestra la tramoya del espacio cinematográfico, la cámara baja al subsuelo del piso del personaje,

a una planta inconsciente, donde unos cuantos espectadores contemplan una película, presentando una de las principales estrategias retóricas del filme concerniente al deseo femenino (Fig. 12). Esta puesta en abismo nos define como espectadores frente a la imagen audiovisual de una mujer. En la gran pantalla intradiegética se proyecta una película de género péplum y aparece una joven que ha transgredido una norma: “Soy una pecadora, he cuestionado la ceremonia del sacrificio”. Este fragmento de *La historia de Ruth* (*The Story of Ruth*, Henry Koster, 1960) visibiliza un deseo femenino subversivo, anticipando el drama identitario de la heroína. Precisamente, en este mismo segmento, una vez que la narración ha regresado al piso de la mujer, surge un plano con espejo de Elisa, significativa de la identidad: desde una perspectiva semisubjetiva, en primer plano, la joven se mira en el espejo unas cicatrices (Fig. 13, arriba). Este plano es una marca textual de desdoblamiento identitario que se repetirá en otras escenas. Más adelante, la pantalla televisiva funciona como un improvisado espejo sobre el que se proyecta el deseo femenino y uno de los planos más icónicos del filme, que sirvió como imagen promocional, se construye sobre esta misma estructura identitaria: es el plano que visualiza la primera relación comunicativa de Elisa con el monstruo, que anuncia que la identidad femenina se define a través de un deseo prohibido: la empatía con el Otro, el diferente (Fig. 13, abajo). El encuentro, realzado por un contrapicado, se produce a través del cristal de la piscina donde está cautiva la extraña criatura. A diferencia del tratamiento audiovisual clásico, aquí la mujer y el monstruo comparten un mismo encuadre que incide en la relación comunicativa. A pesar de ello, la diferencia persiste en la superficie de cristal que los separa y funciona

a modo de superficie especular. La posición de las figuras realza la composición en espejo: la imagen de Elisa se proyecta sobre la del monstruo, indicando así su relevancia en el trayecto de la mujer.

Ser mujer permite que empatice con la diferencia del Otro masculino, es decir, del monstruo en el esquema tradicional. En este sentido, se interpreta la identidad sexual construida en torno a un ser monstruoso pero, a la vez, es esa diferencia la que le atrae y la que le permite *llegar a ser humana*. La segunda secuencia se inicia con la nocturna jornada laboral de esta peculiar Cenicienta. Un plano detalle indica que el reloj marca las 12 cuando Elisa ficha para trabajar como limpiadora en un Centro Aeroespacial. Aquí se presentan el resto de los personajes y el tema principal con el que se asocia el drama de la mujer. Las mujeres limpian el lugar tecnológico de trabajo masculino. El encuadre, con sombras expresionistas y un gran efecto de perspectiva donde la imponente máquina realizada por el contrapicado es limpiada por unas mujeres pequeñas, parodia esta jerarquía sexista (Fig. 14). No es casual que su compañera, Zelda (Octavia Spencer), también asociada con la diferencia porque además de mujer es negra, hable sobre las dificultades para comunicarse con su marido. En la trama simbólica del relato, actúa como madre protectora que inicia a la joven en sus relaciones con los hombres. El tema del diálogo junto a la música extradiegética marcarán la continuidad de una secuencia de montaje. Ya en la sala donde se desarrolla un trabajo masculino secreto, Zelda afea a sus compañeros que lo dejen todo tirado y el jefe de seguridad introduce a la criatura como: “El recurso más delicado jamás custodiado en este centro”. El movimiento de cámara posterior a estas palabras, marca

enunciativa del meganarrador, deja atrás la cubeta donde se encuentra la misteriosa criatura para interesarse por otro personaje que sale de la oscuridad, el Coronel Richard Strickland (Michael Shannon). Su rostro en sombra y el ángulo de encuadre contrapicado le caracterizan como el villano, una masculinidad tóxica que es necesario erradicar. De manera que la masculinidad se ofrece a un desdoblamiento, un hombre y una extraña criatura que, como apunta la música extradiegética, atrae irremediabilmente la atención de la mujer (Fig. 15). Los sucesivos encuentros funcionan como citas de una pareja que contrasta con una familia norteamericana imaginaria, la imagen publicitaria en la que trabaja su vecino, otro ser diferente por su homosexualidad. El reencuentro de Elisa con el hombre anfibio se produce en la sala de cine, se comunican compartiendo encuadre en la oscuridad frente a una pantalla cinematográfica donde se ve a unos hombres que parecen observar la transgresión cometida (Fig. 16). Poco después tendrán relaciones sexuales.

2.3 La parodia de San Jorge y el dragón en *Juego de tronos*

El primer plano de la madre de dragones con el que concluye la primera temporada confirma la transformación producida en este universo de fantasía medieval que inició su andadura narrativa con un discurso crítico sobre qué significa ser mujer en la cultura popular enfatizando la dificultad femenina para ocupar el rol asociado con el poder. En el espacio donde las doncellas se inician en la costura, la mirada fuera de campo de la pequeña Arya Stark (Maisie Williams) expresa el deseo de la heroína de participar en el tiro con arco, una actividad reservada a los varones. Es también el poder de la mirada el que permite que Daenerys

Targaryen acapare el protagonismo (Fig. 5, arriba). Tras haber ocupado diversos roles masculinistas, frágil objeto de deseo, víctima y mujer madre, renace como madre de dragones. Esta imagen resultante de una muerte simbólica supone el empoderamiento de la mujer, a pesar de que derive de una perspectiva masculina: un ejército masculino se arrodilla ante la visión de esta diosa ateneica.⁸ Su poder radica en su alianza maternal con el dragón, parodiando un vínculo arquetípico (Durand 2005, 101–02).

El icónico primer plano actualiza el arquetipo de la damisela en apuros que, según cuenta la leyenda, fue raptada por el dragón y espera a ser salvada por un apuesto caballero. En *San Jorge y el dragón* (Paolo Uccello, 1456–60), la mujer y el monstruo mantienen una fuerte conexión compositiva frente al caballero (Fig. 5, abajo). Su proximidad espacial, el anguloso sobreencuadre generado por la oscura cueva sobre la que se superponen y las rimas cromáticas conectan su espacio. En este sentido, la figura del dragón puede entenderse como la diferencia excesiva, irracional, que el monstruo y la mujer, en un desdoblamiento simbólico, representan desde la perspectiva del sujeto de la acción. Así, la figura de la virginal doncella se asocia con la imagen mítica de la *femme fatale*. Es un bello y también terrorífico objeto de deseo, como visualiza el motivo de la *vagina dentata* en la boca del dragón, una de las formas de la mujer castradora (Creed 1993). Y es allí, en ese lugar liminar, al que apunta la frontera de la oscura cueva, donde la cultura se enfrenta a una transgresión monstruosa y acontece la prueba trascendental en la constitución de la identidad del sujeto: el combate con el monstruo que sancionará su condición de héroe. El aspirante debe enfrentarse a eso que queda fuera de todo orden cultural.⁹

En referencia a la influencia de la

figura heroica de San Jorge en el relato audiovisual, es esclarecedor el análisis de *La mujer y el monstruo* realizado por Frank D. McConnell (1977, 149–60). La singularidad del filme reside en el rol asignado al monstruo, pues este no es un invasor ni un mutante atómico como era habitual en el cine de terror estadounidense de la década sino una metáfora de la tensión sexual asociada a la relación entre David (Richard Carlson), el aspirante a héroe, y su compañera de aventuras, Kay (Julie Adams). Aunque su lectura responda al canon tradicional pues el monstruo actúa como topos dramático sobre el que el héroe proyecta una energía libidinal incontrolable, McConnell se detiene en el deseo del monstruo hacia la mujer en “una secuencia de ballet maravillosa, y una de las más extraordinarias alegorías del deseo sexual de la historia del arte” (1977, 155). A diferencia de *King Kong* (Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933), relacionada con el mito de la Bella y la Bestia, el monstruo anfibio “pertenece al arquetipo más antiguo y austero del dragón y su verdugo” (1977, 156). No obstante, según McConnell, *La mujer y el monstruo* supone un hito en la historia psicológica del cine de terror por su rechazo del heroísmo, pues es “una historia de lucha contra el monstruo en la que apenas hay lucha” (1977, 158). Como “el San Jorge de la década de Eisenhower” (1977, 155), nos compadecemos del monstruo, una vía estética que explora *La forma del agua*. *Juego de tronos* dialoga también de forma paródica con San Jorge, quizá una de las formas más populares del “héroe puro, el héroe ejemplar [que] sigue siendo el matador de dragones” (Durand 2005, 173). La referencia se produce a través de Jon Nieve (Kit Harington), personaje marcado por la forja del héroe clásico: un pasado transgresor e incierto que acabará por revelarse, el renacimiento del héroe... En el capítulo cinco de la

séptima temporada, “Guardaoriente” (“Eastwatch”, Dave Hill, 2017), se produce el emocionante reencuentro del caballero con el dragón femenino, conducido a modo de caballo alado por la princesa Daenerys (Fig. 17). El tratamiento audiovisual lo caracteriza como una prueba de iniciación en el cortejo de la joven princesa, pero a diferencia de sus antecesores, Nieve no se enfrenta al dragón con su espada. La acción se localiza en un romántico acantilado, pero aquí el motivo del abismo frente al mar es sustituido por las temibles fauces del dragón. La joven observa con interés la reacción del caballero que, a pesar del terrorífico rugido de la bestia, logra acariciarla como si se tratara de un animal domesticado. El diálogo posterior incide en la dualidad y el vínculo emocional que une a la mujer con el monstruo: “Son preciosos...” “No era la palabra que buscaba pero... sí, lo son, ¡hermosas bestias!”. “No son bestias para mí. Por muy grandes que sean, por mucho que aterren a los demás, son mis hijos”. El reverso de este encuentro se plantea en la última temporada, en “La larga noche” (“The Long Night”, Temporada 8, Episodio 3; Miguel Sapochnik, 2019). En esta catábasis colectiva, Nieve se enfrenta con su espada al dragón azul y se constata que no puede vencerlo. Es una imagen de la crisis de San Jorge y del tipo de masculinidad solar que simboliza. De hecho es una mujer la que al final de un épico montaje alternante convergente se alza como heroína. Arya Stark culmina un duro proceso de iniciación logrando lo imposible: se coloca en el lugar del caballero para, tras mirar a los ojos del mal, dar muerte al Rey de la Noche (Vladimir Furdik). Una versión inteligente del zombi que representa la alteridad en su sentido más clásico, es el monstruo sin perspectiva con el que tendrán que medirse los diversos aspirantes a héroe de la serie, y simboliza *la muerte en los ojos* al igual

que la Gorgona para el héroe de la Antigüedad (Vernant 2001).

La batalla contra el trono de Cersei Lannister (Lena Headey) supone la caída en la sombra de una princesa despiadada a lomos de su último dragón, adjudicando así a esta mujer transgresora un destino que parece inspirarse en el modelo del héroe trágico. En efecto, la guerrera que pretende recuperar la gloria familiar de un pasado perdido sucumbirá ante su incapacidad para controlar la *hibris* del héroe. Retorna así en este relato una estrategia discursiva retro. En el controvertido capítulo final, “El trono de hierro” (“The Iron Throne”, Temporada 8, Episodio 6; David Benioff y D.B. Weiss, 2019), aparece la contrafigura de la madre de dragones. La cita textual al romanticismo se renueva en un paisaje en ruinas cubierto por las cenizas, el símbolo del poder destructor del fuego del dragón femenino. La dualidad de este paisaje desdibujado, de un otrora reino deslumbrante, otorga al paisaje un fuerte carácter emocional. Como si se tratara de una intensa nevada, las cenizas del mal cubren aspectos identitarios que se revelan en dos etapas fundamentales del drama, que ya ha basculado hacia el del caballero. Son imágenes reprimidas que ahora retornan en este paisaje en disolución. Tras la cruenta batalla, surge la primera de ellas: la diosa ateneica se transforma en una temible *femme fatale*, que reaparece en plano contrapicado desde la perspectiva de Jon (Fig. 18, arriba). Regresa con fuerza, en forma de monstruo femenino, la imagen mítica de la leyenda de San Jorge que se parodió en la primera temporada. La superposición de figuras permite que el oscuro cuerpo de la reina se ofrezca a una metamorfosis fundiéndose visualmente con el del dragón. El cabello trenzado de esta emperatriz del mal refuerza la analogía, una imagen monstruosa que recuerda a la bruja transformada en dragón de *La*

bella durmiente (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959) desde la perspectiva del príncipe Felipe y expone el lado sombrío del empoderamiento femenino (Fig. 18, abajo). El caballero de oscuro pasado ya no será el encargado de reducir al dragón, y lo que ello simboliza, sino a la mujer y su poder desmedido en aras de un buen gobierno. Tras su encuentro con Tyrion (Peter Dinklage), el destinador de la tarea (Greimas 1987), Nieve se dirige al reino en ruinas donde está la reina loca. Su reencuentro con el fiel protector de la joven a las puertas del castillo constituye una segunda imagen monstruosa del trayecto masculino: la imponente figura del dragón surge de las cenizas ante la presencia del héroe (Fig. 19). La crisis de identidad del caballero de ilustre linaje que no quiere reinar, la precipitada caída en la sombra de la diosa, que revela el aspecto meduseo de una madre castradora y, en definitiva, el renovado terror del héroe hacia el dragón de esta heroína trágica que quiso el trono de poder de los hombres, convierten la que pudo llegar a ser una transgresora y progresista imagen femenina en una imagen mítica. Drogon funde el trono de hierro con su aniquilador fuego y coge con sus garras el cuerpo de la mujer. Desde la perspectiva de este caballero de triste figura, que no pudo vencer

a lo que se esconde bajo *la nieve*, vemos cómo se pierden en la ardiente oscuridad de una densa niebla: la mujer y el monstruo regresan al reino de la fantasía (Fig. 20).

La lectura cultural realizada de estos tres casos de análisis sobre la alianza cultural de la mujer con el monstruo permite localizar un discurso metaficcional sobre una reconstrucción de la identidad femenina. En esta narrativa, que se ha visibilizado con el tratamiento actual de esta escena arquetípica del cine de terror, el empoderamiento de la mujer, a menudo presentada como víctima u objeto de deseo, surge de su empatía con el Otro monstruoso, el diferente. Asimismo, también se percibe una tendencia narrativa retro, que representa el temor inconsciente a la relación poder femenino-monstruo y que se resuelve con un regreso de la imagen mítica que se parodia en esta narrativa autoconsciente del deseo femenino. Una vez más, esta alianza de la alteridad se rebela como una imagen subversiva que es preciso detener por las fuerzas del orden y la cultura. La mujer y el monstruo regresan a su forma primigenia de monstruo femenino, la *máscara mítica* de la que deriva esta actualización paródica del re-encuentro de la mujer con el monstruo.

Agradecimientos

Este artículo se inscribe en el grupo de investigación consolidado *Cultura visual y prácticas artísticas contemporáneas: lenguajes, tecnologías y medios* de la Universidad Rey Juan Carlos.

1/ Las traducciones han sido realizadas por la autora de este artículo.

2/ Esta relación de simpatía fue reprimida por la censura, traicionando así la defensa del diferente desarrollada en la obra fundacional del monstruo moderno, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Mary Shelley, 1818): se cortó la última parte de esta escena en la que el monstruo, ya sin flores, lanza a la niña al agua, y se inquieta por ello porque, a diferencia de lo que ocurre en la novela, no sabe cómo actuar (Talens 2007, 284).

3/ Este encuentro afectivo no se ajusta a la interpretación del cambio cultural en la percepción de la imagen monstruosa como alegoría de la relación del hombre con

la razón: una intensa amenaza en los momentos de duda que provoca la quiebra del sujeto o *un ser domesticado* donde la violencia se apacigua (García Cortés 1997, 41).

4/ En este sentido, sobresale su interpretación de *Frankenstein...* como una parodia del “mito de la cultura masculina de *El paraíso perdido* (*Paradise Lost*, Milton, 1667)” (1998, 230), en la que el monstruo representaría una alegoría de la mujer (1998, 223 y ss.).

5/ Alison Butler (2002) ha trazado un posible recorrido de este enfoque intertextual: parte de la oposición radical entre la *estética negativa* defendida por Laura Mulvey (1975), la creación de un discurso feminista basado en la destrucción del placer narrativo, y la *batalla discursiva* o infiltrada representada por Claire Johnston ([1973] 2000), que busca elaborar un discurso feminista dentro de las formas narrativas. Según Butler, esta última ha sido desarrollada por el modelo de cine feminista defendido por Teresa de Lauretis basado en un proceso de identificación más flexible y llega, entre otras, a las propuestas intertextuales de Lucy Fisher y Tania Modleski ([1988] 2002, 1 y ss.).

6/ Ambos retratos no parecen corresponder a una misma mujer, un hecho que resalta la idea de la transformación de lo femenino producida durante el relato.

7/ *El mago de Oz* es una de las películas favoritas de David Lynch. Hay referencias en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) y *Twin Peaks* (Lynch y Mark Frost, 1990–91/2017): “*El mago de Oz* parece un sueño y tiene un gran poder emocional” (cit. por Casas 2007, 111).

8/ La diosa como símbolo de poder femenino se parodia en la portada de *El mal querer* (Rosalía, 2018).

9/ Vladimir Propp (1998) avaló el carácter social de esta prueba: el origen de los cuentos no se encuentra en la realidad referencial sino en otras *instituciones sociales* como los mitos y los ritos. El estudioso estructuralista señala que el duelo del héroe con la serpiente, antecedente del dragón, que es un *fenómeno reciente* (1998, 361), se desarrolló a partir del motivo del engullimiento practicado en los ritos de iniciación, cuando los cambios sociales favorecieron que dejaran de percibirse los aspectos beneficiosos de este acto ritual (1998, 329 y ss.).

Referencias bibliográficas

Antón, Laura. 2017. “Reconociéndose como lo Otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo.” En “Sexo y Erotismo en el cine”, dossier editado por Gonzalo Pavés y Francisco García Gómez, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 15: 85–108. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3498>

Bachelard, Gaston. 2002. *El agua y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Beard, Mary. 2018. *Mujeres y poder*. Barcelona: Crítica.

Bettelheim, Bruno. 1999. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Butler, Alison. 2002. *Women’s Cinema: The Contested Screen*. Londres: Wallflower.

Casas, Quim. 2007. *David Lynch*. Madrid: Cátedra.

Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Colaizzi, Giulia. 2007. *La pasión del signifiante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.

De Lauretis, Teresa. (1984) 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*.

Madrid: Cátedra.

Doane, Mary Anne. 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Londres: The MacMillan Press.

Durand, Gilbert. 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ferris Carrillo, María José. 1998. "La condición simbiótica entre lo humano y lo monstruoso: *La parada de los monstruos* y *El hombre elefante*." *Banda aparte* 11: 32–38.

García Cortés, José Miguel. 1997. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. 1998. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

Greimas, Algirdas Julien. 1987. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

Hutcheon, Linda. 1991. "The Politics of Postmodern Parody." En *Intertextuality*, editado por Heinrich F. Plett, 225–36. Berlín & Nueva York: Walter de Gruyter.

Johnston, Claire. (1973) 2000. "Women's Cinema as Counter-Cinema." En *Feminism and Film*, editado por E. Ann Kaplan, 22–33. Oxford: Oxford University Press.

Kaplan, E. Ann. 1983. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Londres: Taylor & Francis.

Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Kuhn, Annette. (1982) 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

McConnell, Frank D. 1977. *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Markus, Saša. 2011. *La parodia en el cine postmoderno*. Barcelona: UOC.

Modleski, Tania. (1988) 2002. *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*. París: L'Harmattan.

Paszkiewicz, Katarzyna. 2017. *Rehacer los géneros*. Barcelona: Icaria.

Pollock, Griselda. 2015. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Propp, Vladimir. 1998. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Talens, Jenaro. 2007. "Políticas y laberintos del imaginario. Drácula como síntoma." En *Metodologías de análisis filmico*, editado por Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, 281–96. Madrid: Edipo.

Vernant, Jean-Pierre. 2001. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

Williams, Linda. 1984. "When the Woman Looks." En *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*, editado por Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, 61–66. Los Angeles: The American Film Institute.

Cómo citar Antón Sánchez, Laura. 2020. "Cuando la mujer se alía con el monstruo. Un discurso metaficcional sobre el deseo femenino." *Comparative Cinema*, Vol. VIII, No. 15, pp. 147–160. DOI: 10.31009/cc.2020.v8.i15.05