



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

La ira de las mujeres:
Las mujeres lesbianas en
el cine.

Deconstrucción de la ira y
la ira productiva en
*Monster, The Watermelon
Woman y Bottoms.*

TESIS DE MÁSTER

Yaiza Corujo Iglesias

Directora: Elena Igartuburu García

Oviedo, mayo de 2024

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a:/D. Yaiza Corujo Iglesias

TÍTULO: Deconstruyendo la ira de las mujeres lesbianas en el cine: La ira productiva en *Monster*, *The Watermelon Woman* y *Bottoms*.

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE:

DIRECTOR/A: Elena Igartuburu García

1. Resumen en español

Este trabajo de fin de máster explora la representación de la ira de las mujeres, centrándose especialmente en los personajes de mujeres lesbianas en el cine contemporáneo. Así, señala la importancia cultural de la ira como una respuesta emocional compleja. La ira es una emoción fluida y situacional que puede ser tanto una reacción como una herramienta contra la opresión. Este estudio pretende entender cómo se representa la ira de las mujeres lesbianas en el cine y cómo desafía las narrativas tradicionales, utilizando *Monster* (2003), *The Watermelon Woman* (1996) y *Bottoms* (2023) como casos de estudio.

2. Resumen en inglés

This dissertation explores the representation of women's anger, particularly focusing on lesbian characters in contemporary cinema. Thus, it points out the cultural significance of anger as a complex emotional response. Rage is a fluid, situational emotion that can be both a reaction to and a tool against oppression. This study aims to understand how lesbian women's anger is depicted in films and how it challenges traditional narratives, using *Monster* (2003), *The Watermelon Woman* (1996), and *Bottoms* (2023) as case studies.

VºBº

LA DIRECTORA DE LA TESIS
DE MÁSTER

Fdo.: Elena Igartuburu García

LA AUTORA

Fdo.: Yaiza Corujo Iglesias



Índice

1. Introducción.....	4
2. Marco teórico.....	7
3. Metodología y objeto de estudio	16
4. Estado de la cuestión.	18
5.1. <i>Monster</i> (2003) y la ira asesina.	23
5.2. <i>The Watermelon Woman</i> (1996) y la ira invisibilizada.	33
5.3. <i>Bottoms</i> (2023) y la Ira en la Sátira.	42
6. Conclusión.....	49
7. Bibliografía.....	51

1. Introducción

Ya sea la literatura, el cine, el teatro o la música, la representación de la ira de las mujeres en estos ámbitos culturales es un fenómeno presente, aunque poco estudiado. Entre las obras divulgativas más recientes sobre esta temática, se pueden destacar *Enfurecidas* (2019) de la escritora Soraya Chemaly y *Buenas y Enfadadas* (2019) de la periodista Rebecca Traister. Ambos libros muestran un interés creciente en analizar y trazar historias de la rabia de las mujeres y demuestran cómo la ira ha llevado a las mujeres a movilizarse a lo largo de la historia (siendo un ejemplo muy común y mencionado en estas obras el de la lucha por el sufragio femenino). Por lo tanto, es relevante explorar los diferentes ámbitos en los que se representa la rabia en el día a día y en ámbitos tan diversos como la cultura, los medios digitales, el espacio público y el discurso político. En concreto, este trabajo analizará la ira en sus representaciones culturales en el ámbito del cine contemporáneo hecho por mujeres en narrativas cuyas protagonistas son mujeres lesbianas.

Aunque, socialmente, las emociones son consideradas como un aspecto femenino (en contraposición a la asociación de la masculinidad y lo racional), la rabia generalmente implica un elemento de agresividad y de acción, incluso de ruido, que desafía la idea de las mujeres como sujetos silenciados, frágiles y dóciles. En el artículo “Estrés Percibido, Ira y Burnout En Amas de Casa Mexicanas” (2011), publicado en la *Revista Iberoamericana de Psicología y Salud*, se define la ira como un “estado emocional negativo. Puede surgir como una reacción a la vulnerabilidad ante una amenaza, coerción o daño recibido, ya sean reales o imaginarios. [...] La ira se puede expresar hacia afuera con una conducta de agresión dirigida hacia los demás o guardarse para sí sin ser expresada” (Moral, González and Landero 2011, 124). Esta definición en particular, asignada específicamente a mujeres, establece la rabia como una respuesta que no es rígida o fija, sino como un abanico que abarca distintas experiencias y contextos. Como demostrará este trabajo, la ira surge a raíz de diferentes causas y se manifiesta a través de una amplia variedad de reacciones.

La representación de las manifestaciones de la ira de las mujeres es un fenómeno que, como las obras previamente mencionadas analizan, ha existido durante toda la historia, aunque su estudio en el ámbito académico no emerge hasta los años noventa. Sin embargo, son las redes sociales, principalmente a través de vídeos de TikTok y

YouTube, las que popularizan la ira de las mujeres representada, además, por mujeres como un tema de discusión y lo convierten en un fenómeno reconocido como parte de la cultura popular. Entre las representaciones más comentadas y/o analizadas, encontramos el tema de los mitos, la literatura tanto clásica como contemporánea, las representaciones artísticas pictóricas, la música y el cine. En la mitología griega, destacan los mitos de Hera y Medusa, ambas villanizadas en las historias preclásicas. En la literatura, la protagonista en “The Yellow Wallpaper” (1892) de Charlotte Perkins Gilman y el personaje de Bertha en *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë muestran una ira que se manifiesta a través de la locura. En el arte, obras clásicas como *Judith decapitando a Holofernes* (1614–1620) de Artemisia Gentileschi o *Timoclea asesinando a su violador* (1659) de Elisabetta Sirani, pinturas que pertenecen al barroco y muestran a mujeres cuya rabia aparece como una venganza violenta. En la música, entre otras, destaca el movimiento *riot grrrl*, un punk feminista, crítico y revolucionario en sus letras y actuaciones que utilizan la ira como una potente arma de empoderamiento (como por ejemplo el grupo Bikini Kill).

Finalmente, y el ámbito cultural más relevante en este análisis, la ira de las mujeres en el cine encontramos una diversidad de representaciones que demuestran la capacidad plural de la rabia. Por un lado, aparecen representaciones estereotípicas como la mujer histérica, una ira irracional y loca y un arquetipo que refuerza la idea de que las mujeres son incapaces de controlar sus sentimientos, como en la película *Atracción fatal* (1987); y como la *femme fatal*, personajes icónicos del cine negro y de suspense clásico, mujeres que manipulan y controlan a los hombres, como en la película *Perdición* (1944). Por otra parte, tenemos representaciones de mujeres empoderadas: la mujer vengadora, que ejerce su ira como una respuesta a un trauma o a una injusticia como una forma de empoderamiento y la venganza. Estas películas tienden a presentar la ira de las mujeres como una fuerza justificada, como en *Thelma y Louise* (1991). Además, encontramos a la mujer revolucionaria, que sirve como un catalizador del cambio social o político, como en la película *Sufragista* (2015). Por otro lado, cabe mencionar que la ira es representada en muchas ocasiones en relación con mujeres racializadas, como en *Hasta el final* (1996). Finalmente, hay que recalcar que estas representaciones tan diversas pueden ser relacionadas con las distintas olas del feminismo y los objetos y las formas de sus luchas, con las representaciones contemporáneas correspondiendo a las tercera y cuarta olas del feminismo, como vemos en la película *Una joven prometedor* (2020).

En el cine contemporáneo, la representación de las emociones en las mujeres ha cambiado notablemente (pudiéndose encontrar representaciones más variadas y positivas), especialmente, y como se puede ver en los ejemplos anteriores, con respecto a la representación de la rabia. A pesar de la creciente visibilidad de personajes femeninos que expresan ira, sigue siendo necesario analizar críticamente cómo estas representaciones reflejan la ira de las mujeres. En particular, este trabajo se centrará en la ira de las mujeres lesbianas en el cine contemporáneo ya que, a pesar de que las mujeres lesbianas son, a menudo, representadas como mujeres enfadadas, no existen numerosos estudios académicos enfocados sólo en su ira. Este trabajo responde a las siguientes preguntas en relación con tres películas dirigidas por mujeres y con protagonistas mujeres lesbianas: *Monster* (2003), *The Watermelon Woman* (1996) y *Bottoms* (2023). Dentro de su pluralidad, analizaré: ¿cómo se representa la rabia de las mujeres lesbianas en estas películas? ¿Cuál es el papel de la ira en el desarrollo de los personajes principales y/o el arco narrativo de las películas? ¿En qué influyen las relaciones afectivas lésbicas dentro de las expresiones de ira? ¿Qué herramientas a nivel narrativo y visual ofrecen estas películas para deconstruir la condena de la ira y presentar esta emoción como algo productivo?

A través de este trabajo examinaré en profundidad las representaciones cinematográficas de la rabia de las mujeres lesbianas y ejemplificaré cómo las películas seleccionadas subvierten las convenciones tradicionales en las películas que representan relaciones e historias normativas (blancas y heterosexuales) y son dirigidas y/o escritas, en muchas ocasiones, por hombres. Comprender la representación de la rabia de las mujeres en el cine es crucial para cuestionar los estereotipos y promover representaciones de género más igualitarias. Este trabajo contribuye al actual discurso sobre género y cinematografía y está estructurado en seis capítulos. Tras este primer capítulo introductorio, el capítulo dos presentará el marco teórico. El capítulo tres engloba la metodología y el cuarto provee el estado de la cuestión. Los siguientes capítulos, del cinco al siete, desarrollan los análisis de las tres películas. Finalmente, tras unas breves conclusiones, se incluye la bibliografía.

2. Marco teórico

El análisis propuesto en este trabajo se enmarca en las teorías de los afectos. Dentro de estos estudios, la rabia ha sido identificada como una emoción que se suele censurar: una emoción no deseada y con implicaciones negativas que aparece como reacción a algún tipo de malestar, pero que también destaca por su capacidad de ser fluida y situacional. Para proveer un análisis profundo y situado de la rabia, es necesario, en primer lugar, trazar el discurso académico sobre la rabia que ha aparecido hasta ahora en estudios previos. Desde los discursos dominantes, la ira se observa como una emoción negativa, a menudo relacionada con la agresividad y la masculinidad y/o la falta de control racional. Comenzaré este marco teórico relacionando estos aspectos de negatividad y de emociones negativas con la ira, continuaré explicando los conceptos de fracaso y éxito y su relación con la ira y su performatividad. Abarcaré también teorías relevantes en cuanto a la mirada del cine con el fin de entender la conexión entre performatividad y representación. Finalmente, ofreceré algunas pinceladas teóricas en cuanto a las mujeres lesbianas como sujetos principales de análisis.

Partir de esta base de la ira como una emoción percibida socialmente como algo negativo sirve de apoyo a la hora de comprender la complejidad de la rabia que (siguiendo la definición dada en la introducción de este trabajo) es plural, dependiente del contexto y suele producirse como una respuesta a un malestar. Sara Ahmed, una de las académicas clave en las teorías de los afectos, teoriza sobre esta asociación de ciertos sentimientos como negativos desde la socialización (como el asco y el odio, entre otros) en su obra *La política cultural de las emociones* (2015), en la que menciona la rabia como una respuesta. Ahmed ejemplifica este aspecto de la ira en su capítulo sobre el dolor: “Tan cruel, este mundo. [...] Cada historia me lleva a su mundo. [...] Son historias de dolor. Mi respuesta es emocional: es de incomodidad, de rabia y de incredulidad. Las historias me golpean” (Ahmed 2017, 71). En su análisis del dolor y su papel social, Ahmed distingue entre el dolor como lesión física y el dolor como lesión emocional, y reconoce cómo estas heridas evocan una respuesta tanto colectiva como individual (Ahmed 2017, 47). Introduce además una característica del dolor interesante a la hora de entender las emociones y sensaciones negativas. Ahmed explica que el dolor se puede entender como un “efecto de impresiones pasadas” (Ahmed 2017, 55). Desde el punto de vista de la rabia, esta ‘impresión’ (el dolor en el recuerdo, o el dolor

en el trauma pasado) de la que habla Ahmed también se puede aplicar, como por ejemplo la ira feminista hacia el patriarcado.

Más adelante, en la propia obra de *La política cultural de las emociones*, Ahmed resalta al feminismo como otra respuesta ante el dolor. Citando a Audre Lorde y haciendo una comparativa entre la misoginia y el racismo, la autora resalta la indignación y la ira como productos que van de la mano con el feminismo: “El feminismo, como respuesta al dolor y como una forma de indignación dirigida contra ese dolor, depende así de actos de traducción que conmueven” (Ahmed 2010, 266). Explica de esta manera que la sensación de indignación, desde el feminismo, es una forma de rechazo hacia aquello (ya sea el patriarcado, el falocentrismo, o los estereotipos de género, por ejemplo) que provoca una sensación de resignación. Así, Ahmed entiende tanto a la rabia como a la indignación como métodos de resistencia.

En esta línea, en otra de sus obras, *The Feminist Killjoy Handbook* (2024), Sara Ahmed relaciona la ira e indignación con la infelicidad, especialmente con algo que se interpone en la felicidad de otras personas. En su introducción, Ahmed describe cómo “you become a feminist killjoy when you get in the way of the happiness of others, or when you just get in the way [...]. You become a feminist killjoy when you are not willing to go along with something, to get along with someone [...]. You become a feminist killjoy when you react, speak back, to those in authority” (Ahmed 2024, 1). Dentro de las películas que analizaré y de manera similar, cuando una mujer expresa su rabia, esta se ‘interpone a la felicidad de otras personas’.

El tema de la felicidad es uno que Ahmed ya ha explorado en su obra *The Promise of Happiness* (2010), un libro en el que explora cómo el concepto de felicidad se utiliza en las sociedades capitalistas y heteronormativas como una disciplina y como una necesidad. Introduce directamente el tema de la rabia en relación con la felicidad, y describe como:

Disappointment can also involve [...] a narrative of rage, where the object that is supposed to make us happy is attributed as the cause of disappointment. Your rage might be directed against the object that fails to deliver its promise, or it might spill out toward those who promised you happiness through the elevation

of some things as good. Anger can fill the gap between the promise of a feeling and the feeling of a feeling. (Ahmed 2010, 42)

The Promise of Happiness expande algunas de las ideas sobre la rabia, añadiendo a la indignación, la decepción como emociones que acompañan o que producen ira y rabia. Según Ahmed, el devenir de las primeras en las segundas se produce cuando la felicidad prometida es imposible de ser conseguida. En el caso de la normatividad, la imposibilidad de cumplir ciertos patrones (raciales o de orientación/identidad sexual) establecen a la felicidad como algo inalcanzable.

Partiendo de la infelicidad basada en la normatividad (en este caso, por la orientación sexual), Ahmed explora en *The Promise of Happiness* lo *queer*. Ahmed cita a Heather Love para explicar que “we need a genealogy of queer affect that does not overlook the negative, shameful and difficult feelings that have been so central to queer existence in the last century” (Love en Ahmed 2010, 89). Ahmed explora como, en contraposición a las historias de amor heterosexual, que suelen tener finales positivos, las narrativas *queer*, no. Sin embargo, en contraposición a la idea de ‘Unhappy Queers’, Ahmed introduce la idea de ‘Happy Queers’, ya que definir las narrativas *queer* como únicamente infelices reduce este archivo considerablemente. Sin embargo, Ahmed destaca como “[t]o narrate unhappiness can be affirmative; it can gesture toward another world, even if we are not given a vision of the world as it might exist after the walls of misery are brought down” (Ahmed 2010, 107). Este archivo de emociones y de infelicidad se puede aplicar a la ira. Más allá de la negatividad asociada a la rabia, como analizaré en relación con las tres películas, esta emoción se presenta en repetidas veces como un aspecto positivo.

La idea de que, en las narrativas *queer*, no se puede representar la felicidad o encontrar un final feliz ha sido explorada también por Jack Halberstam en su obra *The Queer Art of Failure* (2011). Como hacía Ahmed, Halberstam establece una relación entre la idea de éxito y la adaptación a las normas de una sociedad heteronormativa. El autor propone, “to explore alternatives and to look for a way out of the usual traps and impasses of binary formulations. [... T]o locate all the in-between spaces [...]. But it also makes its peace with the possibility that alternatives dwell in the murky waters of a counterintuitive, often impossibly dark and negative realm of critique and refusal” (Halberstam 2011, 2). Como hacía Ahmed a través de su teorización de los ‘unhappy’ y

los ‘happy queers,’ Halberstam reconoce que las personas *queer* están intrínsecamente conectadas con el fracaso, puesto que nunca serán capaces de moldearse a lo que este tipo de sociedad espera que sean. Sin embargo, para las personas *queer*, esto es beneficioso verse como una victoria. En el contexto de la ira, expresarla no necesariamente significa ser una persona agresiva (un estereotipo usualmente relacionado a la rabia).

Halberstam también relaciona estos conceptos de fracaso y del empoderamiento en el fracaso *queer* a través de la política antisocial. El autor describe esta filosofía como una que “casts patriarchy as not just a form of male domination but as the formal production of sense, mastery, and meaning” (Halberstam 2011, 108). Halberstam utiliza la teoría antisocial para crear un archivo de sentimientos *queer* en el que invita a abrazar la rabia y la negatividad como forma de resistencia:

Dyke anger, anticolonial despair, racial rage, counterhegemonic violence, punk pugilism—these are the bleak and angry territories of the antisocial turn; these are the jagged zones within which not only self-shattering (the opposite of narcissism in a way) but other-shattering occurs. If we want to make the antisocial turn in queer theory we must be willing to turn away from the comfort zone of polite exchange in order to embrace a truly political negativity, one that promises, this time, to fail, to make a mess, to fuck shit up, to be loud, unruly, impolite, to breed resentment, to bash back, to speak up and out, to disrupt, assassinate, shock, and annihilate (Halberstam 2011, 110).

Halberstam describe y anima una destrucción (*assassinate, disrupt, speak up and out*) con la política antisocial que refleja la fuerza de la ira y su poder de empoderamiento. Este tipo de rabia y de acciones destructivas actúan, dentro de las películas, como actos de resistencia. A ojos de la sociedad, las protagonistas de las películas seleccionadas se ven alienadas y castigadas por ser disidentes (muchas veces por razones que no tienen que ver con la orientación sexual, como es el caso de *Monster*, cuya protagonista no encaja por su trabajo y su carácter).

Tras describir la negatividad y la resistencia, otro factor muy relevante a la hora de tratar los afectos y las es el de la performatividad. Los sentimientos y como se manifiestan a través del cuerpo es un tema relevante tanto en la vida real como en el

cine. A la hora de analizar las películas, se prestará especial atención a la rabia que sí es manifestada, es decir a cómo se *performa* la rabia.

Este concepto fue acuñado por Judith Butler en relación con el género en su obra *Gender Trouble: Femism and Subversion of Identity* (1990). Butler explica que la idea de que el género es performativo indica que el género es *manufacturado* a través de ciertos actos internalizados que pueden ser leídos por los demás y que se repiten creando una imagen de continuidad de la identidad a lo largo del tiempo (Butler 1990, 20). Esta idea es una que Butler recupera y amplía más adelante en relación a la performatividad como una fuerza colectiva. En su obra *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa en la asamblea* (2017). Butler escribe sobre las manifestaciones y explica cómo “cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible” (Butler 2017, 28). De la misma manera, manifestar la rabia hace a los cuerpos que realizan esta *performance* visibles, y, aunque las consecuencias de esta visibilidad son diversas, crean un espacio que permite actuar.

Butler también introduce el concepto de precariedad. Butler describe que “la performatividad de género es una teoría y una práctica que se ha enfrentado a las condiciones insostenibles en que las minorías sexuales y de género viven [... E]l término ‘precariedad’ designa una condición impuesta políticamente merced a que ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros, y en consecuencia están más expuestos a los daños, la violencia y la muerte” (Butler 2017, 35). De nuevo, el factor de la precariedad y todo el dolor y el malestar que surge a partir de este estado provoca en los personajes de las películas que analizaré una respuesta basada en la ira. La precariedad es un aspecto que está muy presente en las tres películas seleccionadas en este ensayo. En general, sus identidades como mujeres lesbianas y lesbianas racializadas, coloca a las protagonistas en situaciones inestables. Sin embargo, más allá de la orientación de género, es relevante denotar que, en sus diferentes experiencias, los personajes están sujetos, en mayor o en menor medida, a diversas formas de precariedad.

Todos estos aspectos de los afectos y la performatividad se manifiestan en los estudios cinematográficos en la teoría de la mirada (*gaze*). La intersección entre los

afectos, la performatividad y la mirada se encuentra en cómo las emociones se expresan y se perciben a través de las acciones y las representaciones en el cine, creando un vínculo entre los afectos, su representación externa y como esta es observada por la audiencia. Es relevante tener en cuenta el factor de la mirada a la hora de analizar películas con personajes de mujeres lesbianas, refiriéndose esta mirada, en primer lugar, a la mirada de la cámara (extradiegética), ya que, generalmente, las películas dirigidas desde la mirada masculina tienden a sexualizar las relaciones entre mujeres lesbianas, como explicaré un poco más adelante. En segundo lugar, las miradas entre personajes, la intradiegética, también se ha de tener en cuenta a la hora del análisis narrativo, especialmente a la hora de examinar las relaciones afectivas presentes en las películas. Tanto la mirada extradiegética como la mirada intradiegética son actos performativos que transmiten emociones, entre ellas la ira.

Desde el psicoanálisis, el concepto de la mirada fue popularizado por Jacques Lacan. Años más tarde, el filósofo Michel Foucault asoció la mirada con los sistemas de poder (la mirada en el panóptico). En cuanto al análisis filmico feminista, Laura Mulvey es reconocida por sus ensayos sobre la mirada masculina. En su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Mulvey hace uso del psicoanálisis para destacar esta asimetría entre la manera que se representan a los hombres y a las mujeres. Describe la manera que se observa a las mujeres como una mirada fetichista y exhibicionista:

[i]n a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role, women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact. (Mulvey 1975, 808-9)

Es esta mirada masculina que posiciona a los espectadores con respecto a las protagonistas o personajes. Por ejemplo y sobre relaciones entre dos mujeres, en películas como *Blue is the Warmest Color* (2013) y *Room in Rome* (2010) la audiencia ve las parejas de lesbianas desde el punto de vista de un hombre, hasta que el sexo se convierte en porno y sus personajes se convierten en una fantasía para el consumo de la mirada masculina. Las películas que analizaré en este trabajo proponen miradas y

representaciones diferentes de sus personajes femeninos y sus relaciones románticas y afectivas.

El concepto de la mirada de la mujer (*female gaze*) ha surgido como respuesta a Mulvey en varias ocasiones. En 1995, la escritora y artista Bracha L. Ettinger publica su obra *The Matrixial Gaze*, que examina la mirada lacaniana y ofrece una teoría en la que propone la creación del espacio de una esfera femenina y maternal en el cine. En la obra *Women Filmmakers: Refocusing* (2003), la directora Zoe Dirse también ha analizado en base a sus experiencias personales como el género de la persona que dirige la cámara afecta en relación al género del sujeto que es grabado (Dirse et al. 2003, 434). Como analizaré respectivamente en los capítulos dedicados a cada película, la subversión de la mirada y del género cinematográfico es un aspecto muy característico en *Monster*, *The Watermelon Woman* y *Bottoms*. Al ser todas ellas dirigidas por mujeres, todas aportan algo novedoso al compararse con otras películas de los mismos géneros cinematográficos y dirigidas por hombres heteronormativos y blancos.

Otro tipo de mirada relevante para mi análisis es la oposicional. bell hooks acuña este término en su ensayo “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” a la hora de referirse a la audiencia de mujeres negras, y describe como “[t]he ‘gaze’ has been and is a site of resistance for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that ‘looks’ to document, one that is oppositional” (hooks 2001, 116). La autora explica que la representación de mujeres negras, desde el contexto de su infancia y juventud, era casi nula, y que los sujetos de personas negras que sí eran representadas siempre eran vistas desde una mirada colonial. La mayoría de la crítica era hecha desde una posición en contra del racismo. Añade además como, cuando los hombres negros comenzaron a dirigir sus propias películas, las mujeres aún eran vistas desde la mirada del hombre. Es así como hooks explica como

[w]hen I returned to films as a young woman, after a long period of silence, I had developed an oppositional gaze. Not only would I be hurt by the absence of black female presence, or the insertion of violating representations, I interrogated the work, cultivated a way to look past race and gender for aspects of form, content, language. (hooks 2001, 122).

Este concepto de la mirada oposicional y la importancia de visibilizar a los sujetos racializados es relevante a la hora de analizar la ira (como es el caso de *The Watermelon Woman*) y cómo actúa como respuesta por parte de su protagonista, una mujer negra y lesbiana.

Sin embargo, la mirada *queer* (y en particular la mirada de las mujeres *queer*) en el cine es un tema del que no se ha escrito en gran medida y de entre las obras que se pueden encontrar. Se suma a este vacío el hecho de que, en un campo ya poco teorizado y estudiado, *queer* se suele entender como la mirada gay masculina. Entre otros ejemplos, los estudios sobre la mirada *queer* gay y masculina incluyen *Gay Gaze: A Story of Queer Representation* (2023) de Robbie Howle. “The Gay Male Gaze” (2004) de Mitchell J. Wood y *How Do I Look? Queer Film and Video* (1992). Es así como las lesbianas resultan mayormente invisibilizadas. Así que, aunque hasta cierto punto si se considera la existencia de una mirada *queer* gay, lo mismo no se puede decir de la mirada lesbiana.

De hecho, esta publicación que fue fruto de una conferencia realizada en 1988 sobre la construcción y representación de los sujetos lesbianos y gays está dedicada en su mayoría a las experiencias de los hombres gay con sólo un capítulo dedicado a las mujeres lesbianas: “Lesbian Looks. Dorothy Arzner and Female Authorship”. Arzner fue una directora entre los años veinte y los años cuarenta, la única directora mujer en Hollywood sin contar a Lois Webber. La directora nunca ocultó su orientación sexual ni su expresión de género, que era masculina para una mujer de la época. A través de Dorothy Arzner, se destaca la importancia de la autoría de una mujer, en este caso lesbiana, a la hora de evaluar la mirada de la cámara y la mirada intradieética. Las directoras de las películas utilizan de manera similar la mirada (extradieética e intradieética) para subvertir las convenciones tradicionales en el cine. Ejemplificando esta subversión a través del caso de Arzner y como analizaré en *Monster*, *The Watermelon Woman* y *Bottoms*, la mirada lésbica ofrece una resistencia al poner su foco en los personajes de mujeres y no en los de hombres. Mayne añade como

Arzner's importance within the framework of female authorship needs to account not only for how Arzner problematizes the pleasures of the cinematic institution as we understand it—for example, in terms of voyeurism and fetishism reenacted through the power of the male gaze and the objectification of

the female body—but also for how, in her films, those pleasures are identified in ways that are not reducible to the theoretical clichés of the omnipotence of the male gaze. (Mayne 1992, 118)

Arzner, como la agente autorial de sus filmes, ofrece una resistencia en contraposición a la mirada masculina. Las películas que analizaré son narradas desde el punto de vista de mujeres lesbianas, y su autoría subvierte la idea de las relaciones entre dos mujeres como un objeto de deseo para los hombres. La mirada extradiegética, en cuanto a las representaciones de la ira, también influye en cómo se transmite esta emoción desde la narrativa y como la audiencia la percibe.

Además de su autoría, la mirada intradiegética transmite ira (cuando un personaje se enfada con otro). En el artículo “No, You Can’t Watch: The Queer Female Gaze on Screen” (2015) escrito por Rowan Ellis, se continúa tratando el tema de la mirada *queer* lésbica. De nuevo (como también ocurre en *How Do I Look?*) se trata como una subversión que parte de cuestionar la mirada masculina. La autora de este artículo explica cómo se ha de realizar dicha representación ya que, las mujeres lesbianas, en su representación, no quieren verse como un objeto erotizado. Aunque se sienten atraídas sexualmente por otras mujeres, también se han de ver representadas. Ellis continua

[t]he Gaze means female desire, both sexually and the desire to see herself present and whole on the screen. [...] Women can be seen on screen as sexual beings, without being sexual objects. Queer women’s position as both gazer and gazed give a brilliant opportunity to reject the tired reduction of female characters in and out of the fictional sheets. (Ellis 2015, n.p.)

En relación con este trabajo, aunque no se puede establecer una definición concreta de mirada *queer* lésbica, el papel de subversión que cumple dentro de las películas (ya sea en su representación en los afectos o en su manifestación de la ira) es muy significativo, tanto la mirada de la cámara, como la mirada entre personajes. A la hora de realizar los análisis y hablar de la mirada *queer* lésbica, siempre se explicará cómo esta subvierte la mirada masculina y heteronormativa (y en el caso de *The Watermelon Woman*, blanca).

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, los análisis de *Monster*, *The Watermelon Woman* y *Bottoms* que aparecen a continuación utilizarán los conceptos ya mencionados—la negatividad, la felicidad, el fracaso y la mirada—para explorar las manifestaciones de ira de cada película, su función a nivel narrativo y el arco de los personajes femeninos.

3. Metodología y objeto de estudio

Este trabajo utilizará una metodología que combina las perspectivas de los estudios filmicos y los estudios culturales para analizar distintas manifestaciones de la ira en tres películas. Siguiendo la guía que ofrece Annette Kuhn en su obra *Cine de Mujeres: Feminismo y Cine* (1991), este ensayo se centrará en los aspectos narrativos de las películas. Con este fin, destacaré las funciones de los personajes femeninos en la trama de la película, así como la manera en la que manifiestan o actúan su ira, sus relaciones afectivas, y analizaré cómo estos aspectos están conectados. Al tratarse de un análisis principalmente narrativo e interpretativo, los aspectos visuales de semiótica (colores, formas o planos significantes, por ejemplo) se mencionarán sólo cuando sean significativos en las representaciones de la ira. Para este análisis conjunto de narrativa y estética, se tendrá particularmente en cuenta el género de las películas seleccionadas y cómo estas se encuadran dentro de los mismos (o cómo lo subvierten), así como el arco narrativo para evaluar el momento en el que las distintas protagonistas manifiestan la rabia. En primer lugar, analizar cómo se representa la rabia de las mujeres lesbianas dentro de sus respectivos géneros cinematográficos específicos ayuda a comprender las formas únicas en que estos géneros influyen y dan forma a la representación de esta emoción. Estos géneros cinematográficos presentan convenciones y arquetipos preestablecidos (como los referenciados en la introducción, la *femme fatal* y la mujer vengadora, por ejemplo) que pueden limitar o potenciar la representación de la rabia de las mujeres lesbianas. Al examinar cómo las películas seleccionadas se ajustan a sus géneros o los subvierten, se comprenden mejor las implicaciones más amplias de estas representaciones. En segundo lugar, enmarcar la expresión de la ira en el arco narrativo de cada personaje es crucial para comprender el desarrollo y la resolución de las emociones de los personajes, en particular la rabia. Al analizar estos arcos narrativos, se señalan los momentos específicos en los que las protagonistas expresan su rabia, lo que

permite comprender su contexto y la consecuencia de estas manifestaciones dentro de la trama.

Las películas a analizar son *Monster* (2003) de Patty Jenkins, perteneciente al género del drama y el thriller, protagonizada por Charlize Theron y Christina Ricci e inspirada por la biografía de Aileen Wuornos (1956-2002), una asesina serial y prostituta americana que asesinó a siete de sus clientes antes de ser detenida y condenada a muerte; *The Watermelon Woman* de Cheryl Dunye, una dramedia ¹romántica protagonizada por ella misma, que narra la historia de una mujer negra estudiante de cine; y *Bottoms* (2023) de Emma Seligman, una comedia protagonizada por Rachel Sennott y Ayo Edebiri que narra a dos amigas lesbianas que crean un club de la lucha en su instituto. Todas estas películas, dirigidas y protagonizadas por mujeres, representan un corpus diverso, no sólo en cuanto al género cinematográfico, sino también en cuanto a la carrera de sus directores y su estatus en el mundo del cine, abarcando desde producciones veteranas a recién llegadas y desde el cine mainstream al independiente.

Por una parte, Patty Jenkins, reconocida por su dirección en *Monster* y en *Wonder Woman* (2017), pertenecería al cine más *mainstream* y taquillero. El personaje de Aileen, interpretado por Charlize Theron, quien ganó un Oscar por esta interpretación, destaca por su ira asesina, derivada de una vida de abusos y marginación. Asimismo, Cheryl Dunye es una figura influyente en el cine independiente y *queer* (New Queer Cinema, cuya explicación la daré en el análisis de *The Watermelon Woman*), aporta un foco totalmente distinto a *Monster*. La película de Dunye explora los temas de la identidad, la raza y la invisibilización. La ira que se representa en *The Watermelon Woman* va en relación con la autopercepción. Finalmente, Emma Seligman es una voz emergente en el cine contemporáneo. *Bottoms* subvierte las expectativas tradicionales del género centrándose en protagonistas mujeres y lesbianas que canalizan sus frustraciones y su rabia creando un club de la lucha. Esta película destaca por su visión audaz y humorística del empoderamiento y la rabia de las mujeres.

¹ “[U]n término que se usa con cierta frecuencia para aludir a series de televisión y, en ocasiones, a películas de cine. Alude a un género que mezcla elementos de comedia y drama” (<https://www.fundeu.es/consulta/dramedia-2/>)

En conjunto, estas películas ofrecen un variado panorama de la rabia de las mujeres representada a través de diversos puntos de vista: desde la desgarradora realidad de la vida de una asesina en serie, pasando por las luchas interseccionales de una cineasta lesbiana negra, hasta la rebelión cómica pero profunda de las adolescentes. Abarcan distintas fases de las carreras de sus directoras, mostrando diversos enfoques estilísticos y estrategias narrativas. Esta diversidad enriquece el análisis, permitiendo un análisis de cómo se representa la ira de las mujeres en diferentes contextos y tradiciones cinematográficas.

Todas estas manifestaciones de la rabia representadas en estas tres películas pretenden abarcar una parte del amplio espectro de esta emoción, pretendiendo así visibilizar diferentes experiencias y sujetos de mujeres lesbianas. *Monster* representa la ira asesina y la ira basada en el trauma, *The Watermelon Woman* representa la ira invisibilizada y racializada y *Bottoms* representa la ira desde la comedia. De esta manera, el estudio de estas tres películas se centrará en las protagonistas de estas películas, como personajes que ejecutan o actúan la ira, y en el análisis de una selección de escenas, en las que la ira aparece como una fuente productiva y de empoderamiento. En este análisis, se tendrá en cuenta las características textuales, contextuales (género cinematográfico y época) e intertextuales de las distintas películas. A la hora de realizar el ensayo, se verán reflejadas las teorías de los afectos, *queer* y cinematográficas (incluyendo la mirada) descritas en el marco teórico.

4. Estado de la cuestión

La ira en el cine ha sido objeto de numerosos estudios en diversas disciplinas, como el psicoanálisis, la sociología y los estudios audiovisuales (o Film/Media Studies, en inglés). Este abanico incluye estudios sobre cómo se representa la ira en el cine, su significado narrativo y simbólico y su impacto en el público. La rabia, tal y como se representa en el cine, sirve a menudo como un clímax en el desarrollo de los personajes y la progresión de la trama, ofreciendo una visión a través de la que se examinan los problemas sociales y los conflictos personales.

Dentro de los estudios de la rabia, se han escrito ensayos como “Introduction: Anger, Media, and Feminism: The Gender Politics of Mediated Rage” (2019) de Jilly

Boyce Kay, que explora la representación de la ira de las mujeres en los medios de comunicación y su intersección con el feminismo. La autora subraya el reciente aumento de la visibilidad de la ira femenina dado a acontecimientos sociopolíticos como la elección de Trump y el movimiento #MeToo. Kay afirma que “[o]ver the last few years, we have been witnessing an extraordinary new visibility of women’s anger” (Kay 2019, 591). Este resurgimiento de la ira no se limita a las vías tradicionales de activismo político, sino que es cada vez más visible en la cultura popular.

Además, el ensayo de Kay cuestiona las dimensiones interseccionales de la ira de las mujeres, reconociendo que no todas las manifestaciones de ira son igualmente valoradas o apoyadas dentro del discurso feminista. Cita las ideas de Audre Lorde, señalando que “anger can be energising—it is a resource for feminist activism and thinking” (Lorde en Kay 2019, 593). La ira y su capacidad para impulsar el cambio es un tema que Audre Lorde explora en profundidad. En su ensayo “The Uses of Anger: Women Responding to Racism” (1981), Lorde relaciona la ira como una respuesta al racismo. Este concepto, ya mencionado en el marco teórico y utilizado también por Sara Ahmed, es muy relevante en este trabajo. Lorde explica que:

Every woman has a well-stocked arsenal of anger potentially useful against those oppressions, personal and institutional, which brought that anger into being. Focused with precision it can become a powerful source of energy serving progress and change. And when I speak of change, I do not mean a simple switch of positions or a temporary lessening of tensions, nor the ability to smile or feel good. I am speaking of a basic and radical alteration in all those assumptions underlining our lives. (Lorde 1981, 280)

Dentro de las películas que analizaré, se observa este arsenal en sus protagonistas. Bajo su carácter plural y dependiente de los diferentes contextos, la respuesta de la ira se manifiesta en las tres películas como describe Audre Lorde. Dentro de las películas que analizaré, se observa este arsenal en sus protagonistas. Bajo su carácter plural y dependiente de los diferentes contextos, la respuesta de la ira se manifiesta en las tres películas como describe Audre Lorde. Las protagonistas de *Monster*, *The Watermelon Woman* y *Bottoms* encarnan la rabia desde diferentes perspectivas, pero todas utilizan esta emoción como una herramienta de resistencia y transformación. De hecho, sobre la actuación de la ira, Lorde añade que expresar la ira

es un acto liberador y fortalecedor, puesto que la ira está cargada de información y energía (Lorde 1981, 280). Las protagonistas de estas películas no solo expresan su rabia, sino que la transforman en acciones que desafían las estructuras de opresión que las rodean. Ya sea a través de la violencia directa, la crítica social o la subversión humorística, estas mujeres utilizan su ira como un medio para clarificar y enfrentar las realidades de sus mundos. Este análisis permitirá una comprensión más profunda de cómo la ira de las mujeres se representa y se utiliza como una herramienta poderosa en el cine.

La importancia del contexto a la hora de percibir la ira de las mujeres es una idea que Soraya Chemaly estudia en su obra *Enfurecidas* (2019). En este libro, Chemaly proporciona una herramienta para que las mujeres reinterpreten su propia ira. Soraya Chemaly también aporta, “[c]ómo reaccionamos ante las provocaciones, las valoraciones que hacemos y nuestras opiniones siempre implican un ir y venir entre el carácter y el contexto. Todo importa: dónde te encuentres y con quién te hayas enfadado, así como la construcción social general de la furia” (Chemaly 2019, 14). Esta característica se verá reflejado en la sección de los análisis de este trabajo, ya que la rabia que muestra cada protagonista es muy distinta dado su contexto.

Aplicando estos conceptos del poder transformador de la ira y la importancia de su contexto a los estudios cinematográficos, se han publicado varios estudios sobre la ira de las mujeres dentro del cine. Una de estas obras es *The Monstrous-Feminine* (1993) de Barbara Creed. En este análisis sobre el rol de los personajes de mujeres en el género del terror, Creed subvierte la idea de su victimización. Utiliza el concepto de lo “monstruoso” para explicar cómo el cuerpo de las mujeres aterroriza a los hombres por su capacidad de castración. Dentro de las películas que trata Creed, la rabia se menciona numerosas veces. Por ejemplo, con relación a la película *The Brood* (1979), la autora destaca como “[t]he idea that woman should give physical expression to her anger is represented as an inherently destructive process” (Creed 1993, 71). Sin embargo, y como explica Halberstam en su teoría antisocial, esta destrucción no tiene que ser necesariamente negativa.

En el contexto de los estudios cinematográficos y la rabia, otra obra destacable es *Unlikeable Female Characters: The Women Pop Culture Wants You to Hate* (2023) de Anna Bogutskaya, donde examina los arquetipos de mujeres en la cultura popular y

como rompen con el concepto de la trampa moral de la simpatía, o el ‘caer bien’. Uno de ellos, (además de figuras como la puta, la loca y la rara) es el de la mujer enfadada. La autora compara como la ira de los hombres y de las mujeres en el cine, y como destacaba Barbara Creed en su obra, Bogutskaya explica que las mujeres enfadadas “asustan” (Bogutskaya 2019, 112). Además, añade:

[W]e’ve got a real problem with allowing women to express that same range of emotion. We’re told there is something uncouth, unseemly, unladylike, or ugly about a woman enraged. Angry women onscreen are either cute anomalies (Kick-Ass), sexy assassins (La Femme Nikita), or righteous avengers (Revenge). These characters are always the exception instead of embodying a widespread, near universal feeling amongst women: simmering rage. Mostly their stories have been focused on the individual character. She’s never angry on behalf of other women, and there has definitely been little room for intersectional anger; it’s always a single bad apple or a traumatic event (usually a form of sexual assault) that has pushed a character to an emotional extreme. There needs to be an explanation; otherwise, it’s just “her problem.” Despite this, it’s the female rage films that strike a cultural chord. (Bogutskaya 2023, 113)

El problema de la ira de las mujeres en el cine no es la ira en sí, sino como esta es representada y, por lo tanto, percibida por la audiencia. En esta sección, Bogutskaya explora, desde un punto de vista crítico, cómo el público observa a las mujeres que muestran su rabia. La importancia de la percepción por parte de la audiencia es muy significativa a la hora de entender la industria del cine como un espacio politizado. En el ámbito de la literatura, Judith Fetterley describe en su obra *The Resisting Reader: A Feminist Approach To American Fiction* (1999) como la literatura es política. De manera similar y dado su impacto en la cultura y la sociedad, el cine también es política.

La revista digital Teknokultura ha publicado recientemente un número especial con artículos con temáticas similares en cuanto a la subjetividad de la ira y sus representaciones en los medios audiovisuales. Esta subjetividad es significativa a la hora de hablar de un medio como el cine, especialmente teniendo en cuenta la idea del cine como política. En su artículo, “El valor epistémico de la ira/rabia: De la ira psicologizada a la rabia politizada”, Dau García Dauder y Grecia Guzmán Martínez explican que

la ira [...] se convierte en feminista cuando el piropo no deseado que recibe y soporta una mujer se percibe como un patrón generalizado de acoso sexual. La ira feminista [...] puede permitir la percepción de dicho acto de forma no convencional: una ‘conciencia intestinal’ de que se trata de una situación violenta, que no está bien o es injusta. (García Dauder y Guzmán Martínez 2024, 8)

Una representación positiva de la ira de las mujeres, una rabia fundada en el feminismo es relevante a la hora de reducir el malestar y crear referentes para el público. Al presentar la ira como una respuesta válida y que empodera a las mujeres, se desafían las convenciones tradicionales, fomentando un entendimiento más profundo y matizado de las experiencias de las mujeres, en este caso, lesbianas.

Dentro de la importancia de estas representaciones inclusivas (en la que la mirada masculina no afecta a los personajes de mujeres), es importante destacar las películas que representan a las mujeres lesbianas. Dada su invisibilización, es necesario ampliar el campo de estudio de la ira de las mujeres en la cultura (en este caso, el cine) a la hora de visibilizar a las lesbianas. Entre los pocos ejemplos de estudios sobre las mujeres lesbianas, destaca el realizado por Lynne Harne y Elaine Miller, *All the Rage: Reasserting Radical Lesbian Feminism* (1996). Este libro trata varios temas sociales, desde la identidad y el individualismo hasta la representación de las mujeres lesbianas en los medios audiovisuales. Sobre esta representación, Elaine Miller comenta como “[t]he issue is [...] one of misrepresentation, omission and, in some instances, acceptance of, or at least collusion with, the male agendas of literary and historical texts” (Miller 1996, 148). De nuevo, resaltan la importancia de una representación de las mujeres lesbianas por parte de la mirada masculina.

Otra obra relevante en el contexto del cine es la de Andrea Weiss, *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema* (1993). Weiss realiza sobre la identidad de las mujeres lesbianas en el cine, desde el Hollywood clásico (Hepburn y Garbo) hasta *El color púrpura*. Un aspecto que también menciona esta autora es el de la invisibilización, “[l]esbian images have been and continue to be virtually invisible” (Weiss 1993, 1). Dados estos factores, la invisibilización y la mala representación, es necesario ampliar el campo de estudio de la ira de las mujeres en la cultura (en este caso, el cine) a la hora

de visibilizar a las lesbianas. A su vez, como un aspecto distintivo de la ira de las mujeres, concepto que podría asumir la heteronormatividad.

Como ha demostrado esta revisión de estudios académicos acerca de la rabia en el cine, la ira de las mujeres es un tema profundamente interseccional y politizado que se manifiesta de manera diversa en función del contexto social y cultural. Mi trabajo se inspira en estos estudios y aporta un análisis detallado de cómo la ira de las mujeres, especialmente de las lesbianas, se representa en las películas *Monster*, *The Watermelon Woman* y *Bottoms*. A través de un enfoque interseccional, examinaré cómo estas representaciones ofrecen nuevas formas de resistencia.

5.1. *Monster* (2003) y la ira asesina

La primera película que se analizará en este trabajo es *Monster*, basada en la biografía de la asesina en serie Aileen Wuornos, una prostituta que asesina a siete de sus clientes entre el 1989 y el 1990. La película está protagonizada por Charlize Theron y dirigida por Patty Jenkins en su debut cinematográfico. *Monster* se estrenó en 2003 (un año después de que Aileen Wuornos fuese ejecutada por sus crímenes), en una época en la que la representación del colectivo LGBTQ+ en el cine convencional era aun relativamente escasa. La película explora la problemática vida de Aileen, sus experiencias de abuso, pobreza y marginación. Tras conocer a Selby Wall (su interés romántico, interpretada por Christina Ricci), Aileen encuentra consuelo y compañía en su relación. Sin embargo, a medida que su romance florece, la ira de Aileen se intensifica, lo que la lleva a asesinar.

Así, la ira que se presenta con esta protagonista es una ira asesina, arraigada en el trauma y cuyo contexto se sitúa en el dolor. Para analizarla y siguiendo el esquema dado en la sección de metodología, comenzaré tratando sus subversiones en el género cinematográfico y la mirada. Posteriormente, a Aileen, Selby y su relación. Finalmente, se hará referencia a cuatro escenas (ordenadas por orden cronológico en la narración): la escena de la violación, la escena en la que Aileen confiesa sus crímenes, su segundo asesinato y la despedida entre Aileen y Selby. Estas escenas han sido seleccionadas

debido a su importancia a la hora de comprender cómo la película subvierte la mirada masculina y representa los afectos y la ira.

Monster es interesante debido a sus diversas subversiones. En un género en el que los personajes de los asesinos suelen ser hombres y los personajes de mujeres en este género se caracterizan principalmente por ser o las víctimas del asesino o la *final girl*. En su artículo “How The Male Gaze Shapes Women Characters In Thrillers” (2022), Ria Tirkey destaca como el género del thriller fetichiza el malestar de las mujeres:

[a]ll the while, the female characters sink into paranoia, gaslighting themselves that nothing is terribly wrong or that they’re in danger. Thriller movies [...] end up using these tropes to doom women in order to alleviate their men. [...] Women [are] doubted and ignored by men even when their concerns have been valid. (Tirkey 2022)

Monster presenta una subversión de las narrativas típicas de las películas sobre crímenes. En este caso, la asesina es una mujer y sus víctimas son hombres. Aileen Wuornos es una mujer cuya vida ha estado marcada por la violencia y el abuso, reflejando este concepto de que los problemas de las mujeres a menudo son ignorados o minimizados por los hombres. Al invertir los roles tradicionales, la película no solo subvierte la idea de que las mujeres solo son las víctimas en los thriller, sino que también pone de manifiesto cómo las preocupaciones de las mujeres sobre la violencia que pueden sufrir son válidas y, a menudo, desestimadas.

Además, la caracterización de Aileen se presenta de una manera que no es erotizada. Aunque se pueden encontrar muchos artículos explicando y referenciando la sexualización de las mujeres en cine, pocos hablan de la sexualización de los personajes de mujeres asesinas. En su artículo “The Rhetorical Construction of Female Empowerment: The Avenging-Woman Narrative in Popular Television and Film” (2013) Lara Stache sitúa a las mujeres asesinas en el cine desde el contexto de la venganza: “[a]lthough the woman’s transgression suggests the opportunity for empowerment through subversion of social norms, I argue that the depiction of violence, a lack of homo-social relationships, a representation of sexualized feminine strength, and the objectification of the female body via fetishized technology complicate the

linking of women and power” (Stache 2013, 3). El aspecto físico de Aileen desafía los cánones de belleza convencionales perpetrados por la mirada masculina en el cine. Charlize Theron experimenta una notable transformación para encarnar a Aileen, con prótesis dentales, ganando peso... Esta subversión de los cánones de belleza tradicionales altera la mirada masculina, que, tal como explica Mulvey, reifica y fetichiza a las mujeres en función de su atractivo físico. En el caso de *Monster*, Aileen se aleja de los cánones de belleza más normativos que acompañan la caracterización de las asesinas como mujeres muy atractivas y sexualizadas (como por ejemplo el caso del personaje de Catherine en *Instinto básico* de 1992).

Más allá del físico de la protagonista, la mirada extradiegética (la cámara, o la directora) no observa a Aileen como un objeto de deseo o como una consumición. A pesar de ser una prostituta, la sexualidad de Aileen no es lo más importante en la película, sino su dolor, sus decisiones y sus errores. Esta mirada de la cámara se caracteriza por subvertir la fragmentación del cuerpo de las mujeres, ya que los planos en los que aparece Aileen son principalmente de cuerpo entero o primeros planos (para transmitir sus emociones). Un ejemplo de cómo la directora no reproduce la mirada masculina es el evitar sexualizar la relación de Aileen y Selby. En la escena de su primer beso, a través de un plano medio a contraluz, se produce una sensación de intimidad. La cámara no las observa desde una posición de voyeurismo y la audiencia apenas puede apreciar lo que hace la pareja más allá de besarse. Asimismo, la protagonista de *Monster* no es vista desde una mirada masculina en ningún momento y las escenas en las que aparece prostituyéndose, como analizaré en más profundidad más adelante, no se ven romantizadas ni erotizadas.

Otra subversión que realiza la directora en cuanto a otras películas de crímenes es el de los asesinatos en sí. Muchos asesinos en el cine presentan perfiles psicópatas que matan por el placer de matar, por ego. En su estudio sobre la representación de los asesinos seriales en el cine *Psycho Paths Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction* (2000), Philip Simpson destaca, “[t]he fictional serial killer, with a “motiveless,” idiosyncratic modus operandi, is only the latest manifestations of the homicidal maniacs that have proliferated in American literature and visual media such as cinema and television” (Simpson 2000, 14). Aileen, sin embargo, comienza a matar por una razón: uno de sus clientes abusa de ella sexualmente, representando esta idea de la ira (a través del asesinato) actuando como

una respuesta. La ira de la protagonista es constante a lo largo de toda la película, ya que ella se presenta como una persona generalmente asertiva, muy defensiva y temperamental.

Monster retrata a una mujer dañada de manera irreversible, una mujer que resulta perjudicada por su propio entorno (tal como muestra el inicio de la película, en la que se muestran los inicios en la prostitución de Aileen a una edad temprana y el maltrato que sufrió en su infancia). Es así como la película representa este daño y sus consecuencias: la historia de Aileen no comienza con ella asesinando a otra persona, sino con ella considerando su suicidio. Sin embargo, la protagonista decide ir a un bar de ambiente, donde usa el dinero que le queda en comprarse una bebida y donde conoce a Selby, su interés romántico. La conexión que eventualmente se forma entre las dos es lo que termina dándole a Aileen una razón para vivir. Después de conocer a Selby, todas las acciones de la protagonista (entre ellas huir de la justicia y confesar sus crímenes) tienen como objetivo proteger a su pareja.

El papel de Selby en la vida de Aileen cuando esta comienza a asesinar es clave. Selby y Aileen no podrían ser más diferentes. Mientras Aileen actúa de manera más activa y agresiva, Selby es pasiva y callada. La relación entre Aileen y Selby se caracteriza por importantes desequilibrios de poder. Aileen, como mujer mayor y con más experiencia, tiene inicialmente más poder y control en la relación. Selby, retratada como más joven e ingenua, confía en Aileen en busca de apoyo emocional. Sin embargo, es la soledad de ambas lo que las une. Aunque Aileen y su ira son el sujeto principal de este análisis, es importante comprender a su pareja y la relación entre ambas. La soledad que las une se presenta observando sus distintas experiencias (Aileen es una prostituta que ha sufrido múltiples abusos, y Selby es una mujer lesbiana en el armario que ha crecido en un hogar homófobo) y su primer encuentro en ese bar de ambiente (donde Selby expresa que solo quiere a alguien con quien hablar y Aileen demuestra tener mucho que decir, pero a nadie que la escuche). Eventualmente, ambas desarrollan una relación amorosa.

En la relación entre Aileen y Selby se reflejan patrones que se pueden observar en las representaciones de parejas de dos mujeres (entre ellos, los físicos, como la diferencia de altura y de edad, por ejemplo). Esta disparidad establece indirectamente una relación de poder, indirectamente. Sin embargo, *Monster* subvierte esta idea a

medida que la narrativa avanza. Aileen, a pesar de ser más mayor y experimentada que protege y cuida a Selby, no es simplemente una figura protectora o maternal; su relación con Selby es profundamente interdependiente y compleja. La película desafía la noción de una dinámica de poder unilateral al mostrar cómo Selby, a pesar de su aparente pasividad, ejerce una influencia emocional significativa sobre Aileen. Selby, aunque inicialmente dependiente, también representa una fuente de motivación y esperanza para Aileen, complicando la idea de que una parte de la pareja siempre tiene el control.

La primera escena que analizaré es la del primer asesinato de la protagonista, que ocurre en contraposición a la felicidad que Aileen siente cuando está con Selby. Aileen comete este primer asesinato como defensa propia tras sufrir una violación por parte de uno de su cliente. La escena del abuso sexual ocurre en la primera parte de la película. Tras varios momentos y citas entre Aileen y Selby en las que se las retrata en un estado de su relación casi idílico, la protagonista es contratada por un cliente. La escena comienza de noche, con Aileen y el personaje del cliente, cuyo nombre no se da a conocer, en un coche. El hombre para el coche y, aunque Aileen se presenta asertiva a la hora de negociar cuánto dinero va a recibir, se puede percibir la incomodidad de esta. Mientras ambos personajes se encuentran en el coche, la cámara se posiciona sobre los hombros de Aileen y el cliente y es así como la directora posiciona a la audiencia. La mirada, tanto la ejercida a través de la cámara como la ejercida por los personajes, es muy importante en este intercambio: cuando la cámara se encuentra por encima del hombro de Aileen, el personaje del cliente se representa con un lenguaje corporal abierto, con confianza, siempre mantiene la mirada y observa a la mujer. Sin embargo, cuando la cámara enfoca a Aileen por encima del hombro del cliente, se puede observar que ella no le dirige la mirada, está tensa, su lenguaje corporal refleja su incomodidad. Los dos personajes mantienen una breve conversación, él confiesa “[hookers] I love them and I hate them [...] Better than my fucking wife” (*Monster* 2003). La incomodidad de Aileen se traslada al encuentro, los silencios se alargan, y la falta de música y de luz, a su vez, acompaña esta sensación ominosa. El conjunto de planos, el silencio y las actuaciones denotan una tensión que aumenta a medida que la escena avanza.

El desacuerdo entre ambos comienza cuando Aileen se mantiene, a pesar de su actitud tensa, asertiva. Tras discutir por el dinero, el cliente la golpea, dejando a la protagonista inconsciente. La escena de la violación a Aileen mantiene la previamente

mencionada poca iluminación, creando un escenario tenso que se acrecienta con una música de fondo que es repetitiva, crea una sensación de inquietud y de anticipación. A medida que esta música aumenta, también lo hace una sensación de suspense, de peligro inminente. La cámara está enfocada en Aileen, un primer plano a su rostro sangriento y su expresión desorientada. Aileen se encuentra atada en el interior del coche. El abuso que sufre la protagonista no es ni sexualizado ni romantizado, ya que la audiencia ni siquiera observa la violación (citando en contraposición a esta representación, los de *La violencia del sexo* de 1978 e *Irreversible* de 2002, ambas innecesariamente prolongadas, lo cual no ocurre en *Monster*). La acción está concentrada en Aileen, sus reacciones y su dolor.

Esta escena desemboca en el primer asesinato de Aileen, un cataclismo que resulta en el clímax de la ira de Aileen. Cuando ésta consigue zafarse de las cuerdas que la retienen, Aileen agarra una pistola y dispara al cliente que se había convertido en su violador.

La actitud defensiva y generalmente agresiva de Aileen se manifiesta durante toda la película como una respuesta a los abusos que ha sufrido durante toda su vida. No obstante, es esta escena que actúa como un giro en la vida de Aileen: su rabia llega a su clímax y defenderse del abuso, comete su primer asesinato. Aileen grita y, furiosa, se ensaña, golpea el cadáver del hombre con la pistola. La escena termina con la protagonista golpeando el coche, gritando y dejándose caer al suelo derrotada. Aunque siempre ha mostrado una rabia constante hacia el mundo, es esta explosión de ira fruto del abuso la que cambia para siempre la vida de Aileen.

Tras su primer asesinato, lo primero que hace la protagonista es ir a buscar a Selby, la única persona que la apoya y que la hace sentir bien. Aileen la convence para que huyan juntas y ambas comienzan a vivir en moteles. Ésta nueva e impulsiva dinámica entre ambas presenta otra gran diferencia entre ellas: el idealismo de Aileen y el realismo de Selby. Aileen promete no prostituirse y Selby le pregunta qué hará para mantenerlas, a lo que Aileen responde: “I’ll be a veterinarian...be president!” (*Monster* 2003). Aunque Selby le sigue la corriente, le recuerda que necesita tener un título para ser veterinaria. A pesar de los intentos de Aileen de cambiar y reformar su vida, la ira que siente de manera continuada hacia el mundo no hace más que aumentar. No puede

ser ni veterinaria ni presidenta, la única forma en la que Aileen puede ganar dinero es la prostitución, y eso es lo que la lleva a matar de nuevo.

Las escenas de Aileen y Selby antes del primer asesinato de Aileen son idílicas (el *honeymoon period*), pero todo esto cambia cuando ellas huyen y se ven enfrentadas con la realidad. Dada su situación precaria y la imposibilidad de llevar una vida normal, la protagonista siente un profundo sentido de fracaso. Esta impotencia que experimenta Aileen refleja la idea de la promesa de la felicidad (su infelicidad se produce al ser incapaz de adaptarse a la normatividad de la sociedad).

La manifestación de la rabia en la segunda escena no tiene nada que ver con la representada en la anterior. En este caso, la escena comienza con Aileen volviendo al motel tras darse cuenta de que ya no la están buscando por el asesinato del primer hombre. La cámara la observa llamando a su pareja mientras, fuera de plano se escucha a Selby llorando. Aileen se apresura al baño y se encuentra a Selby tratando de arrancarse la escayola. Cinematográficamente las diferencias entre ambas son claras: Selby viste con colores claros, tiene el pelo oscuro y corto, mientras que Aileen viste con colores oscuros y su pelo es rubio y más largo. La disparidad en la representación visual de Aileen y Selby resalta sus roles contrastantes dentro de la relación. Aileen, con su apariencia más oscura y su actitud agresiva, se presenta como la protectora o la figura dominante, mientras que Selby, con su apariencia más suave y su estado emocional vulnerable, parece necesitar consuelo y protección. Esta dinámica de poder y vulnerabilidad entre las dos se refleja tanto en su apariencia física como en sus acciones (aunque la película subvierte los roles entre ellas en numerosas ocasiones).

En este escenario del baño, cerrado y confinado, se posiciona a la audiencia desde el punto de vista de Aileen, preocupada por Selby, quien se encuentra muy alterada. Aileen y Selby discuten en una secuencia en la que la cámara alterna entre ellas, con planos cortos para mostrar las emociones de ambas (rabia, tristeza, decepción... todas ellas una respuesta ante su situación precaria). Estos planos se mantienen a medida que el clímax de este desacuerdo llega, y la protagonista confiesa que la razón por la que dejó de prostituirse fue porque asesinó a alguien. Aileen explica lo sucedido y añade: "I didn't want to lose you. [...] I didn't want to die thinking that maybe you could have loved me" (*Monster* 2003). Enfurecida, creyendo que Selby la va a dejar, Aileen golpea la puerta y trata de echarla, diciendo, "[o]f course you're gonna

leave, they all leave” (*Monster* 2003). Pero Selby no se marcha, se queda a su lado y abraza a Aileen cuando esta empieza a llorar. La emoción que se representa en esta escena, y que va muy unida con la ira tal como explica Sara Ahmed, es el dolor.

En su obra *La política cultural de las emociones*, Ahmed habla de la socialidad del dolor como una experiencia que “[aunque] se describe como privada, esa privacidad está ligada a la experiencia de ser con los demás. En otras palabras, la soledad aparente del dolor es lo que hace que haya que revelárselo a otra persona que sería testigo” (Ahmed 2017, 61). En el contexto de Aileen, que nunca ha tenido a alguien a su lado, la propia falta de empatía y de un testigo de este dolor acrecienta este malestar y, antes de conocer a Selby, la empuja a considerar el quitarse su propia vida. La ira de Aileen se manifiesta como una reacción al dolor, manteniéndola siempre a la defensiva, lo cual también se puede apreciar en esta escena: ante el dolor de pensar que Selby la va a dejar como todos lo han hecho antes, Aileen muestra su rabia.

Más allá del aspecto fisiológico del dolor, Ahmed entiende el dolor emocional y el dolor afectivo como unas sensaciones que “pueden reorganizar los cuerpos, que se acurrucan o se estremecen adoptando formas diferentes [...]. De modo que la experiencia de dolor no desconecta al cuerpo en el presente, sino que vincula a este cuerpo con el mundo de otros cuerpos, un vínculo que depende de los elementos que están ausentes en la experiencia vivida del dolor” (Ahmed 2017, 59). De esta manera, podemos comprender la sensación del dolor como un afecto marcado por la empatía. A pesar de los desequilibrios de poder, Aileen y Selby comparten momentos de auténtica intimidad y conexión. Su relación proporciona a ambas una sensación de plenitud emocional y de pertenencia en un mundo que las ha marginado. En esta escena, se puede apreciar la corporeidad del dolor y la unión entre ambas, que se visibiliza a través de la cercanía de los cuerpos de Selby y Aileen, quienes acaban unidas en un abrazo.

Tras la confesión de Aileen, esta finaliza con la protagonista aceptando su fracaso a la hora de llevar una vida normal, y dice, “I’m a hooker” (*Monster* 2003). La escena que la continua, es la de su segundo asesinato. En este punto de la película, Aileen se distancia de su motivo original por el que mató, y comienza a cometer más crímenes por su ira. Realizando una comparativa de esta escena con la del primer asesinato de Aileen, se puede apreciar una escenografía similar: planos cortos (un poco más alejados, pero aún cortos) y con poca iluminación. Aileen se ve nerviosa al

principio, aunque la ominosidad que rodeaba la primera escena no se traslada a esta, ya que la protagonista devuelve la mirada, su lenguaje corporal no transmite nerviosismo, y una música de fondo (no es intrusiva, sino más leve) acompaña a la acción. El cliente, en esta ocasión, no es tan agresivo y asertivo en cuanto a su propio lenguaje corporal y diálogo, aunque sí que incomoda a Aileen, como cuando él pregunta, “you like to fuck?” y ella responde cruda y tensa, “sure” (*Monster* 2003). A diferencia del miedo que Aileen siente hacia el cliente que abusó sexualmente de ella, la ira de la protagonista se manifiesta rápidamente en cuanto este cliente le pide “Call me daddy” (*Monster* 2003). Mientras él se prepara, la música aumenta en volumen e intensidad, representando la determinación de Aileen, que supera sus preocupaciones, hasta que finalmente dispara a su cliente. Es una escena, en especial estos segundos, muy cargada de rabia: la protagonista murmura “fucking child molester” (*Monster* 2003) en un plano corto lleno de ira, una ira que no reprime ni esconde, pues inmediatamente se gira hacia el cliente herido y le dispara de nuevo.

Es así como la rabia de Aileen se expresa a través de actos de violencia, obteniendo por primera vez su capacidad de acción y de poder. Los crímenes de la protagonista se representan sin sensacionalismo o romantización. Aileen es un personaje profundamente inestable y problemática. La película no rehúye de mostrar las acciones violentas que comete Aileen ni sus consecuencias ya que eventualmente la acaban condenando por estos crímenes, pero tampoco trata de justificar o idealizar su comportamiento. Al retratar la historia de Aileen de manera empática y compleja, la película subvierte la tendencia de la mirada masculina a fetichizar y erotizar a los personajes femeninos, optando en su lugar por un retrato más matizado y compasivo.

Esta empatía y complejidad se representan vívidamente en la escena de su separación. Una vez se hacen públicos los retratos robots de Selby y Aileen, la protagonista decide comprarle un billete de autobús a Selby para que vuelva con su familia y pueda escapar de las consecuencias de los crímenes de Aileen. En esta escena muy cargada de emociones, Aileen se sienta al lado de Selby (ambas aisladas y solas en un callejón al lado de la parada de autobús). Se presentan planos con mucha luz y colores muy claros como los blancos de la pared, en contraposición a sus ropas más oscuras. En un plano corto, se muestra a la audiencia como el malestar de Aileen aumenta e, incapaz de devolverle la mirada a Selby, se derrumba y comienza a llorar. En este momento de la película, casi al final de la misma, Selby es la testigo del dolor

de Aileen, y la protagonista, a pesar de su incapacidad de mirar a Selby, no duda en mostrar su dolor. A través de planos cortos en los que Selby sí mira a Aileen, la protagonista le expresa su arrepentimiento, “I wanted to tell you that maybe I [...] fucked up a little bit” y añade, “maybe you could help me [...] because I don’t know if I can forgive myself” (*Monster* 2003). Durante toda la película, lo único que revela Aileen sobre sus sentimientos acerca de sus asesinatos es miedo al ser arrestada (como durante la escena de su confesión a Selby, en la que explica que tenía miedo de volver a la prostitución por esta misma razón), y en este breve monólogo Aileen expresa la profundidad de sus verdaderas emociones y su capacidad para reprimirlas. Al final, la protagonista también siente rabia hacia ella misma.

De nuevo, y siguiendo las teorías de la socialización del dolor de Ahmed (la vinculación de los cuerpos a través del dolor), Selby es la única que escucha y apoya a Aileen, y quien la abraza cuando esta llora. La película describe sus momentos íntimos con vulnerabilidad, desprovista de la tendencia de la mirada masculina a erotizar y explotar las relaciones lésbicas para el placer voyerista. En su lugar, *Monster* se centra en la conexión emocional entre Aileen y Selby, humanizando su historia de amor y presentándola como una expresión genuina de deseo e intimidad.

Finalmente, para Aileen, Selby es la única persona a la que ha amado y cuidado. Incluso cuando Selby tiene que colaborar con la policía para incriminar a Aileen, ella confiesa haber cometido los asesinatos sola para protegerla. *Monster* es una película sobre una asesina en serie consumida por la rabia y el odio hacia el mundo, pero este no es el tema principal del filme. La relación de Aileen y Selby se prioriza por encima del resto, resultando así una historia más trágica y empática.

Para concluir, la ira que manifiesta Aileen es una respuesta a la soledad, el abuso, el trauma y la marginación que ha sufrido a lo largo de su vida. Estas experiencias alimentan su profundo sentimiento de ira y resentimiento hacia el mundo y, en particular, hacia los hombres. Dentro de esta manifestación de ira en la película, la presencia de Selby y la relación afectiva entre ambas añade una dimensión emocional más profunda a la protagonista. Selby no sólo humaniza a Aileen, sino que también destaca la complejidad de sus emociones y la intersección de la ira con otras experiencias humanas fundamentales, como el amor y la necesidad de conexión.

Para Aileen, la productividad de su rabia se manifiesta a través de la destrucción, empujándola a tomar medidas drásticas para defenderse y encontrar algún tipo de poder en un mundo que la ha despojado de casi todo. Sin embargo, esta misma ira también revela su vulnerabilidad y su deseo de ser escuchada y comprendida, lo que se refleja en su relación con Selby.

5.2. *The Watermelon Woman* (1996) y la ira invisibilizada

The Watermelon Woman es una película de 1996 dirigida por Cheryl Dunye, que interpreta a una versión ficticia de sí misma. Destaca por ser uno de los primeros largometrajes dirigidos por una mujer lesbiana afroamericana y por su innovadora mezcla de técnicas cinematográficas documentales y narrativas. La película sigue la historia de Cheryl, una joven cineasta lesbiana y negra que trabaja en un videoclub y vive en Filadelfia, mientras investiga para descubrir la historia de una actriz negra de los años treinta conocida como la “mujer sandía.” Inspirada por sus propias experiencias de marginación e invisibilización como mujer negra y *queer*, Cheryl se obsesiona con descubrir las historias no contadas de las mujeres negras en el cine clásico. A través de una mezcla de grabación tradicional y de grabaciones caseras, *The Watermelon Woman* forma un *mockumentary* (falso documental).

El estreno de esta película en el año 1996 se produjo en un momento histórico y cultural significativo, especialmente en el contexto del cine *queer*. En la década de 1990 surgió lo que se conoció como “New Queer Cinema”, un término acuñado por la académica B. Ruby Rich en la revista de 1992 *Sight and Sound* y es caracterizado por su énfasis en los temas LGBTQ+, las técnicas narrativas experimentales y el rechazo de las convenciones dominantes. Para analizar la ira de Cheryl y siguiendo el esquema de la sección de metodología de este trabajo, comenzaré esta sección explicando la representación de la ira en la película, continuaré con las subversiones de género cinematográfico y en relación con la mirada en *The Watermelon Woman*, y, finalmente, utilizaré tres escenas para un análisis en más profundidad: la discusión con su amiga Tamara, la entrevista de Cheryl a la hermana de la directora de *Plantation Memories* (una película ficticia ambientada en los años treinta que refleja el cine que investigaba Dunye) y la escena final.

Dentro de la película, la ira no se representa a través de actos de violencia y no se basa en la soledad y el abuso, como es el caso de *Monster*. En su lugar, la rabia que exterioriza Cheryl (y otros personajes como Tamara, la amiga de la protagonista) es más sutil y mantenida, una frustración que parte del silencio histórico al que son sometidas las mujeres negras y lesbianas. Como asocia Sara Ahmed asocia con la misoginia, Audre Lorde explica:

My response to racism is anger. I have lived with that anger, ignoring it, feeding upon it, learning to use it before it laid my visions to waste, for most of my life. Once I did it in silence, afraid of the weight. My fear of anger taught me nothing. Your fear of that anger will teach you nothing, also. Women responding to racism means women responding to anger; Anger of exclusion, of unquestioned privilege, of racial distortions, of silence, ill-use, stereotyping, defensiveness, misnaming, betrayal, and co-optation. (Lorde 1981, 7)

La ira de Audre Lorde se aplica a la ira que expresa Cheryl a lo largo de *The Watermelon Woman*. Cheryl agente de su rabia y a su vez es objeto de la rabia de otras personas. En primer lugar, la protagonista expresa su ira en la película como una respuesta ante la invisibilización (*erasure*), la homofobia y los ataques a su identidad (un tema muy significativo en *The Watermelon Woman*). A su vez, Cheryl también sufre la ira de otros personajes, como con los ataques a su autopercepción e identidad. A través de su documental, la protagonista trata de encontrar su lugar y posicionarse como mujer negra y siempre defiende su visibilización sin dudar.

Asimismo, tanto *The Watermelon Woman* como su protagonista presentan subversiones en diversos aspectos. En cuanto al género cinematográfico, su estructura fragmentada crea un ambiente en el que distinguir la realidad de la ficción se vuelve cada vez más difícil (la película utiliza recreaciones de fotografías y de grabaciones antiguas para recrear *Plantation Memories*).

La película también subvierte la estructura de la comedia romántica, partiendo de la base de que las únicas relaciones románticas son lésbicas, que apenas tenían representaciones en los medios durante la época de los noventa. Este aspecto de la película sumado al archivo histórico ficticio que rodea la investigación de Cheryl y que en ocasiones se traslada a su propia vida, convierte a *The Watermelon Woman* en una

obra posmoderna en la que la idea de la identidad y la autopercepción desde las experiencias de mujeres lesbianas negras son el centro de la película. Otro aspecto en el que se subvierten las representaciones tradicionales es en la investigación de Cheryl, puesto que el rol que interpreta la mujer sandía en la película ficticia *Plantation Memories* es de “mammy”. Estos papeles y otros similares y su problemática (que las personas negras aparecen con físicos rasgos exagerados y conformes y felices con ser sirvientas o esclavas de personas blancas) se ven subvertidas. En su artículo de la BBC, “From Mammy to Ma: Hollywood’s Favourite Racist Stereotype” (2019), Ellen E. Jones explica:

[t]he history of black women on screen is closely tied up with the mammy figure, a racist caricature divorced from the reality of US race relations during slavery and afterwards. Traditionally depicted as a dark-skinned, overweight woman, wearing a headwrap and shawl, the mammy is employed by a white family to care for their children and is utterly devoted to her charges. (Jones 2019)

Fae Richards, el nombre real de la mujer sandía, y muchas otras actrices negras de la época se ven encasilladas en papeles de servitud, pero Cheryl siempre trata de ver más allá en su investigación. De esta manera, traza una genealogía de Fae Richards matizada y compleja.

En cuanto al carácter de Cheryl y su exteriorización de la ira, estas se muestran en la primera escena que se analizará en este trabajo, su discusión con su amiga Tamara. Tanto Tamara como Cheryl se presentan como mujeres ambiciosas, aunque no con el mismo fin: Cheryl tiene ambición por su investigación y su película, y Tamara busca una estabilidad romántica y doméstica con su novia Stacy. Además, mientras que a Cheryl le fascina su investigación y las películas del Hollywood clásico, Tamara opina todo lo contrario: “I can barely stand the stuff Hollywood puts out now, let alone that [...] mammy shit from the 30s.” Como describe bell hooks en su ensayo “The Oppositional Gaze”, el cine independiente negro nace en oposición al Hollywood de los años treinta y los años cuarenta. Este desdén hacia el trabajo de Cheryl también provoca tensión entre las dos amigas. Sin embargo y siguiendo esta idea de bell hooks, el documental que pretende hacer la protagonista es oposicional a su manera. Como Cheryl explica, “I don’t know what I want to make a film on. I know it has to be about black women, because our stories have never been told” (*The Watermelon Woman*

1996). A través de su pasión por su proyecto documental, Cheryl demuestra una forma de resistencia que está enraizada en la ira y la frustración frente a la exclusión histórica de las mujeres negras en el cine. Su comentario en el que expresa no saber sobre que realizar su película representa la misión de Cheryl de corregir esta omisión y de dar voz a aquellas que han sido sistemáticamente ignoradas. La ambición de Cheryl no es simplemente personal o profesional, sino que es también una lucha política y cultural para reescribir y reclamar una historia que ha sido borrada.

Este conflicto entre Cheryl y Tamara pone de manifiesto la diversidad de perspectivas dentro de la comunidad negra sobre cómo enfrentar y responder a la herencia del racismo en la cultura popular. Mientras que Tamara representa una postura más crítica y desilusionada con respecto al legado de Hollywood, Cheryl encarna un enfoque más constructivo y afirmativo, utilizando su ira como una fuerza motivadora para crear un nuevo espacio de representación para las mujeres negras.

Durante toda la película y dada a esta brecha en sus ambiciones, la audiencia puede observar como la amistad de Tamara y Cheryl se degrada con el tiempo a partir de que Cheryl empieza a salir con Diana, una chica blanca (una en las maneras en las que la vida de la protagonista refleja la de la mujer sandía, Fae Richards, que, como Cheryl descubre, también estuvo en una relación lésbica interracial) que conoce en el videoclub. Aunque al principio Tamara actúa de manera neutral y casi cordial en cuanto a Diana, su actitud cambia completamente tras una cita doble en la que Diana actúa con superioridad y arrogancia al mencionar sus estudios y sus viajes, lo cual causa muy mala impresión en Tamara y Stacy.

Este conflicto refleja las tensiones raciales y de clase que pueden surgir a raíz de relaciones interraciales. La primera escena que analizaré en este trabajo representa esta tensión y como se manifiesta a través de la ira. En un plano entero que muestra a las dos amigas tras haber discutido durante un trabajo grabando un evento. Sentadas en unas escaleras, con Tamara posicionada un escalón por encima de Cheryl (representando una superioridad moral), comienzan a hablar sobre su compañera de trabajo Annie. Tanto el lenguaje corporal como la actitud de ambas mujeres es muy defensiva. En ningún momento se devuelven la mirada, un factor que indica a la audiencia que, en este punto (poco más de la mitad de la película), la amistad entre Tamara y Cheryl está comprometida. Esta defensividad nacida de una evidente brecha de ideas entre ambas,

una defensividad que produce una respuesta basada en este tipo de ira más sutil, aumenta por parte de Tamara cuando esta confiesa que “there’s stuff going on with Stacey that’s got me a little stressed” (*The Watermelon Woman* 1996). Al tratar Cheryl de razonar con Tamara, esta menciona a Diana. Tamara explica: “all I see is that once again you’re going out with a white girl who acts like she wants to be black, and you’re here acting like a black girl acting like she wants to be black” (*The Watermelon Woman* 1996). Esta idea es una que bell hooks explora en su colección de ensayos *Black Looks: Race and Representation* (1992), en la que explica cómo:

Black progressives suffered major disillusionment with white progressives when our experiences of working with them revealed that they could want to be with us (even to be our sexual partners) without divesting of white supremacist thinking about blackness. We saw that they were often unable to let go the idea that whites are somehow better, smarter, more likely to be intellectuals, and even that they were kinder than black folks. (hooks 1992, 34)

Este lado ‘supremacista’ de Diana es uno que Cheryl aún no ha visto, pero Tamara opina que defenderlo y apoyarlo significa que Cheryl traiciona su propia experiencia como sujeto racializado y se odia a sí misma. Le pregunta, “you hate your own skin, Cheryl?” (*The Watermelon Woman* 1996). Además, Tamara expone a través de sus palabras la existencia de una intolerancia hacia las relaciones interraciales por parte de las lesbianas negras. Aunque no representa a toda la “familia” de lesbianas negras, Tamara no duda en tratar de presionar a su “hermana”. Cheryl defiende su identidad y su autonomía al plantear la pregunta “Who’s to say that dating somebody white doesn’t make me black?” (*The Watermelon Woman* 1996). Dada que esta es la última vez que aparecen juntas fuera del trabajo, se puede inferir que su amistad acaba muy dañada tras esta conversación.

Cheryl no solo se defiende a sí misma, sino que también se manifiesta a favor de otras mujeres cuando su posición y su espacio se ven atacados, y, de nuevo, la ira de Cheryl como respuesta a la invisibilización se hace ver. La segunda escena que analizaré en este trabajo, la entrevista a Page Fletcher, la hermana de Martha Page, ocurre una vez Cheryl descubre que Fae Richards y Martha tuvieron una relación romántica. Con esta revelación, Cheryl puede observar como la biografía que ella está recopilando se parece cada vez más a su propia vida: Fae vivió en Filadelfia, tenía una

carrera en la industria del cine, era una lesbiana negra y tenía una relación interracial con una mujer blanca. Esta escena está grabada al estilo *found footage* (la parte *mock* documental de *The Watermelon Woman*), con un plano general del salón de la casa de Page Fletcher. Desde un comienzo, se establece una clara división entre los personajes de Diana y Page (ambas blancas y sentadas en un sofá blanco) y Cheryl (quien está sentada en un sillón estampado). Mientras Page habla, únicamente le dirige la mirada a Diana y ni siquiera considera a Cheryl, que reacciona con aspavientos, su lenguaje corporal. La protagonista explica a través de una voz en off lo que Page dice, “the whole thing was quite disturbing. First, she started by describing Fae all wrong. She started talking shit about Fae and all the ‘coloreds’ her sister employed” (*The Watermelon Woman* 1996). La respuesta de Cheryl ante el racismo de la hermana de Martha (y la homofobia), es la ira. De manera defensiva ante la invisibilización que trata de imponer y desacreditar la importancia de Fae en la vida de Martha. Cheryl, confiada en su propia versión tras sus muchas entrevistas e investigaciones, rápidamente se enfrenta a Page. En una voz en off, la protagonista comenta, “I think Diana knew what was up, but she kept quiet most of the time. I wasn’t gonna be quiet, no way. I went off on that old woman” (*The Watermelon Woman* 1996). Mientras tanto, se puede observar la dicotomía del lenguaje corporal entre Diana y Cheryl. Por un lado, Cheryl se presenta asertiva, enfadada y defensiva de una relación con la que se siente identificada y de una mujer, Fae, a quien Cheryl admira. Por otro lado, Diana se presenta encogida, pequeña y avergonzada de que Cheryl le responda a Page. Al final de la escena, cuando Page las echa de su casa, Diana se disculpa con la hermana de Martha, y el descontento de Cheryl hacia su novia aumenta.

La autora Thelma Wills Foote destaca en su artículo sobre *The Watermelon Woman*, “Hoax of the lost ancestor. Cheryl Dunye’s *The Watermelon Woman*” (2007) como se representa la admiración de Cheryl hacia Fae:

Two video diary scenes suggest that Cheryl begins to over-identify with the object of her documentary film project to the point of nearly losing her own identity or, at least, her self-control. In the first of these scenes, Cheryl appears before the camera wearing a handkerchief mammy-style and lip-syncing the mammy’s lines from *Plantation Memories*. Cheryl’s performance of the mammy role oscillates between hysteria and parody, between obsessive identification with the mammy figure — a racist myth, a sexist stereotype, a Hollywood

formula, not a real person — and satirical imitation of that icon of U.S. popular culture. (Wills Foote 2007)

La reacción de Cheryl, la ira, cuando se cuestiona la importancia de Fae en la vida de Martha no solo es una defensa de su investigación, sino también una defensa de su propia identidad y de las historias de las mujeres negras que han sido sistemáticamente invisibilizadas. La respuesta de Cheryl se basa en la necesidad de afirmar y validar las experiencias de las mujeres negras en la historia y la cultura, en un contexto donde estas experiencias a menudo han sido negadas o distorsionadas. Las acciones de Diana en esta escena comienzan a distanciarla de Cheryl, ya que se muestra reacia a defender la validez de una situación (las relaciones lésbicas interraciales) en la que Diana también se encuentra.

La decepción que Cheryl siente hacia Diana explota rápidamente en la escena de su ruptura. En un plano medio en el que se muestra a Diana y a Cheryl en la cama juntas y hablando, Diana confiesa que ha tenido tres novios negros. Es así como Cheryl comienza a sospechar que Diana la desea porque ella (Cheryl) es negra. Esto expone a Cheryl a una realidad en la que se convierte en un objeto fetichizado al deseo blanco y ‘supremacista’ de Diana. Diana revela haber tenido varias amantes negras y que su tía estuvo casada con un ex *Black Panther*. Cheryl parece tomar estas noticias como una confirmación de la fetichización de su pareja e inmediatamente se retira de la cama de Diana mientras dice tener que irse a trabajar. Esta escena revela una dinámica compleja de poder, deseo y fetichización racial en su relación. La reacción de Cheryl de retirarse de la cama de Diana transmite una profunda incomodidad y rechazo ante la fetichización de su identidad. Al comprender que su relación con Diana está marcada por la fantasía y la objetificación, Cheryl se ve obligada a confrontar la realidad de que su pareja no la ve como un individuo, sino como una representación de una fantasía. A diferencia de sus respuestas habituales de ira ante situaciones que amenazan su identidad y autopercepción, Cheryl no responde con furia a la fetichización de su identidad racial por parte de Diana. Esta falta de ira puede interpretarse como una resignación por parte de Cheryl ante la realidad de las relaciones interraciales marcadas por el desequilibrio de poder y la fetichización racial.

La implicación de esta escena es contigua a las propias experiencias de Fae Richards. Al someterse Cheryl a una relación en la que es fetichizada por su novia,

reduce su propia identidad como mujer negra a un objeto de placer para una mujer blanca. Cheryl no enfrenta esta revelación con ira, como suele hacer cuando algo o alguien (como Tamara o Page) atentan con su autopercepción y su identidad. Además, esta es la última escena en la que Cheryl y Diana aparecen juntas. Su historia, siguiendo el estilo posmoderno que caracteriza a la película, finaliza sin resolución. Aunque Cheryl huye de su situación con Diana, le es imposible evitar el tema de las relaciones interraciales. La última escena de este trabajo, el final de la película trata esta idea, entre otras. La relación interracial entre Fae Richards y Martha Page se convierte en un conflicto entre Cheryl y el personaje de June Walker (quien fue pareja de Fae durante más de veinte años y quien le revela a Cheryl que Fae ha fallecido). Al oír el nombre de Martha durante su conversación telefónica, June responde con su ira.

Esta escena subraya la forma en que las relaciones interraciales pueden ser percibidas como una forma de traición hacia la propia comunidad racial, como Tamara expresa previamente.

El conflicto con la negatividad alcanza su clímax cuando, finalmente, tras ir a casa de June y descubrir que está hospitalizada, una vecina le entrega a Cheryl unas fotografías de la vida de Fae. La fantasía que tenía la protagonista sobre la mujer sandía se rompe ante la realidad, Fae no era una actriz glamurosa, o una cantante de jazz perfecta, sino una mujer negra, trabajadora y lesbiana más. La siguiente escena incluye fotografías y videos de la vida de Fae con June, y también muestra a Cheryl deambulando por las calles de Filadelfia mientras una voz en off lee la nota de June. Primero se escucha la voz de Cheryl, luego una voz que representa a ambas June y Cheryl, y después la voz de June. En su carta, June explica:

All that talk about Fae and that white woman got me to remember some unpleasant things about the past. Things that upset me and things that had upset Fae when she was alive. I was so mad that you mentioned the name of Martha Page. Why did you even want to include a white woman in a movie on Fae's life? Don't you know she had nothing to do with how people should remember Fae? I think it troubled her soul for the world to see her in those mammy pictures. She did so much, Cheryl. That's what you have to speak about. She paved the way for kids like you to run around making movies about the past and

how we lived then. Please, Cheryl, make our history before we are all dead and gone. (*The Watermelon Woman* 1996)

Más allá de la crítica que hace la directora ante la ética de las películas documentales, Dunye destaca una idea posmodernista a través de esta carta: ¿cómo se debe representar la historia? Linda Hutcheon destaca en su obra *A Poetics of Postmodernism* como tanto la historia como la ficción constituyen sistemas de identificación con los que se crea un acercamiento al pasado. Plantea además otra pregunta que Dunye explora en su película, ¿existe la verdad histórica?

En esta escena final, Cheryl se sienta en frente de la cámara, con este estilo de filmación casera que caracteriza los fragmentos documentales en *The Watermelon Woman*. La rabia, el carácter defensivo de Cheryl y su determinación de continuar con el documental no desaparecen (aunque sí se ven comprometidos al romperse la fantasía que la protagonista crea alrededor de Fae Richards, sumada a la noticia del fallecimiento de Fae). Su asertividad se manifiesta una vez más mientras ella expresa su conclusión. A pesar de las quejas de June, Cheryl incluirá imágenes que documentarán la relación de Fae con Martha Page. Cheryl explica, “I know she meant the world to you, but she also meant the world to me! And, those worlds are different. But what she means to me, a twenty five-year-old black woman means something else: it means hope; it means inspiration; it means possibility. It means history” (*The Watermelon Woman* 1996). La determinación de Cheryl de incluir imágenes que documenten la relación entre Fae y Martha a pesar de las quejas de June refleja su compromiso con su visión del pasado y su resistencia a ceder ante las expectativas y demandas de otros. Cheryl defiende su decisión al afirmar la importancia de Fae para ella y se niega a poner la visión de Fae de otras personas por encima de la suya. Al incluir la relación entre Fae y Martha en su documental, Cheryl no solo busca representar la complejidad y la diversidad de las experiencias, sino también desafiar las ideas en la cultura que han excluido las relaciones interraciales.

Para Cheryl, la utilidad de su rabia se encuentra en el poder que le otorga a la hora de posicionarse y oponerse. Incluso dentro del colectivo de mujeres negras, Cheryl se aleja de la idea de que son una “familia” que, como June insiste “will only have each other” (*The Watermelon Woman* 1996). La protagonista nunca niega ni castiga las realidades de otras mujeres negras y lesbianas, sino que permite visibilizar la suya

propia. A través de la vida de Fae y tras haber conocido la realidad tal y como se la presenta June, Cheryl se ve motivada a continuar afirmándose como sujeto autodeterminado incluso en una sociedad heteronormativa, racista y en la que las propias lesbianas negras, como Tamara, determinan qué o qué no puede ser Cheryl.

Para concluir, *The Watermelon Woman* es una película única en el panorama del cine *queer*, en la que Dunye ofrece una exploración de la identidad, la autorreflexión y la reivindicación histórica. Su directora elabora una narración que profundiza en las complejidades de ser una mujer lesbiana negra que navega entre la opresión, y su ira constituye un apoyo a la hora de la ocupación de su espacio.

5.3. *Bottoms* (2023) y la Ira en la Sátira.

Bottoms es una película de comedia satírica estadounidense de 2023 dirigida por Emma Seligman y coescrita por Seligman y Rachel Sennott. La película está protagonizada por Rachel Sennott y Ayo Edebiri y cuenta la historia de PJ y Josie, dos estudiantes de secundaria que son mejores amigas, lesbianas y vírgenes. Ambas están enamoradas de dos animadoras, una de ellas heterosexual; la otra, al reciprocarse el interés romántico de Josie a medida que avanza la película, es bisexual. Tras un incidente con el quarterback del instituto, corre el rumor de que PJ y Josie pasaron el verano en un centro de menores, las chicas aprovechan la oportunidad para fundar un club de defensa personal con el pretexto del empoderamiento feminista. Sin embargo, su verdadera intención es acercarse a las animadoras. La película destaca por su visión subversiva del género de la comedia ambientada en el instituto. Combina el humor satírico con el comentario social sobre la sexualidad adolescente, el empoderamiento y las jerarquías de los institutos.

Bottoms retrata la rabia a través de la creación del club de la lucha, formando así una parodia de la película *Fight Club* (1999). La creación de este club por parte de PJ y Josie sirve como válvula de escape para las frustraciones y la ira de las distintas estudiantes que lo conforman/que forman este club. La rabia representada en la película no es sólo una respuesta a sus problemas personales, sino también un comentario más amplio sobre la posición de los personajes femeninos en su contexto, un instituto de Estados Unidos. El club de lucha se convierte en un espacio donde las protagonistas y las otras estudiantes pueden expresar su rabia, afirmar su fuerza y defenderse a sí

mismas. Para analizar *Bottoms* y, siguiendo el esquema de la sección de metodología de este trabajo, comenzaré remarcando las subversiones que se encuentran en la película y continuaré analizando tres escenas: la creación del club de la lucha, la pelea en el durante el *pep rally*² y la escena final.

Bottoms utiliza la exageración de los arquetipos característicos de las películas ambientadas en institutos norteamericanos para resaltar la absurdez de estas dinámicas estereotípicas. Utiliza de esta manera a sus personajes para burlarse de las etiquetas rígidas y a menudo superficiales asignadas a los estudiantes. Esta representación hiperbólica sirve para subrayar la postura crítica de la película sobre cómo estos estereotipos limitan la expresión individual y perpetúan las divisiones sociales. Incluso el propio concepto de un club de la lucha femenino pretende dar un giro satírico a la idea de que las chicas deben ser pasivas y evitar el conflicto. La película presenta a sus personajes femeninos como fuertes, agresivos y sin complejos, desafiando las representaciones convencionales de la feminidad. Además, subvierte la mirada masculina en el cine al centrarse en las perspectivas y experiencias de sus protagonistas femeninas, especialmente a través de su apariencia física y su sexualidad.

La subversión de la película en cuanto a su género cinematográfico ocurre a través de la sátira y el humor negro para parodiar las jerarquías estereotípicas que también aparecen en las comedias de adolescentes. A través de protagonistas como PJ y Josie, lesbianas e impopulares, y las otras chicas del club de la lucha, se forma una oposición a los personajes masculinos populares y adorados por su masculinidad, principalmente el personaje de Jeff. En cuanto a subversiones, el ejemplo de Jeff es relevante. En *Bottoms*, donde la masculinidad se representa a través del fútbol americano y sus jugadores, este este *quarterback* es popular y glorificado, un arquetipo que en otras películas de institutos es el interés romántico de la protagonista, como por ejemplo el personaje de Aaron Samuels en *Mean Girls* (2004).

En contraposición a esta idea del *quarterback* de las películas de institutos, el personaje de Jeff es infantil, caprichoso y tratado como un niño por todos a su alrededor, una parodia muy exagerada con el fin de ridiculizar la idea de que él es superior al resto

² Según diccionario Collins, “*pep rally* es un término usado en Estados Unidos para referirse a las concentraciones que se realizan antes de la celebración de un partido de fútbol americano o baloncesto en los institutos de enseñanza secundaria o en la universidad” (Collins Dictionary).

por su posición dentro de la estructura social del instituto. El comportamiento de Jeff es apoyado y normalizado por todos los personajes, salvo por las dos protagonistas, que no consideran un objeto de deseo. La importancia de Jeff más allá de cómo subvierte el estereotipo del deportista popular se encuentra en el principio de la película, cuando PJ y Josie accidentalmente tocan su pierna con el coche. Es el ego herido de Jeff el que da comienzo a la historia y al rumor de que las protagonistas estuvieron en un centro de menores durante el verano. Sin embargo, son sus protagonistas las que aprovechan esta situación para su beneficio. PJ y Josie, marginadas en el contexto de la jerarquía escolar, utilizan el rumor para crear un club de lucha, canalizando su propia ira y frustración hacia una forma de resistencia activa. En este contexto, la ira se convierte en un motor de acción y transformación. Las protagonistas, lejos de ser víctimas pasivas del rumor y la hostilidad social, toman el control de la narrativa y la utilizan para su ventaja.

La primera escena que se analizará en este trabajo es la de la presentación del club de la lucha y representa claramente como las estudiantes del club de la lucha tratan su propia ira. Tras decidir fundar con el club para poder acercarse a las animadoras, el club tiene una reunión inicial. Esta escena es muy relevante, ya que establece el tono y objetivo del club. A través de este discurso inicial por parte de PJ, que adopta la posición de un militar, de nuevo, como una exageración y parodia al concepto tradicional de disciplina y agresión, que es asociado con un espacio dominado por hombres. La película presenta a la audiencia las distintas integrantes del club, todas ellas muy diferentes entre sí. Entre estas estudiantes, se unen dos animadoras, los intereses románticos de PJ y Josie, que destacan entre el resto por ser más femeninas. Dentro del club, se incluyen tipos de chicas muy distintas entre ellas. Las protagonistas destacan por ser las marginadas, vírgenes, no atractivas ni normativas. Representan durante toda la película las ideas de Halberstam, quien explora cómo las personas *queer*, al no cumplir con las expectativas heteronormativas, son percibidas como "fallidas" dentro de la sociedad. PJ y Josie son presentadas como fracasadas en el instituto, ya que no encajan en los estándares de belleza y comportamiento esperados.

La inclusión de estas diversas figuras en el club de la lucha y la subversión de roles tradicionales proporcionan una perspectiva crítica sobre cómo la ira puede ser reconducida y utilizada como una herramienta de empoderamiento y unión. En lugar de perpetuar la violencia y la agresión masculina típica de los espacios de lucha, el club se

convierte en un lugar donde las jóvenes pueden expresar sus frustraciones y enojos de una manera que las fortalece y las une.

La principal manifestación de la rabia femenina en *Bottoms* es la violencia física del club de lucha. Inicialmente, todas ellas vacilan a la hora de empezar a golpearse. La película posiciona a la audiencia dentro de un plano medio, como parte de un círculo de estudiantes que rodea a dos chicas tratando de luchar. Esta pareja de chicas varía entre tres dúos diferentes, pero todas ellas se caracterizan por la duda a la hora de golpearse. Esta duda resalta el conflicto interno de todas las integrantes entre las expectativas sociales de feminidad y el nuevo espacio del club que fomenta la agresión. Su reticencia es una manifestación del condicionamiento social que disuade a las mujeres de expresar su ira o de involucrarse en la violencia física. Este momento de vacilación también sirve para humanizar a los personajes, mostrando que su participación en el club de lucha no tiene su origen en un deseo de violencia, sino más bien en la necesidad de aprender a defenderse y de dar salida a sus emociones.

La violencia física representada en la escena del club de la lucha en *Bottoms* sirve como una manifestación de la rabia. Eventualmente, las chicas comienzan a golpearse mientras aquellas que forman el círculo las animan y apoyan. Independientemente de las intenciones originales de PJ y Josie en cuanto al club, tanto ellas como las otras chicas transforman la escena en una muestra de rabia y solidaridad. El acto de pelearse, incluso en un entorno controlado y consensuado, se convierte en una forma de que las chicas liberen su rabia contenida y se unan en torno a sus experiencias compartidas. El club de la lucha les proporciona un espacio seguro para explorar y expresar su rabia, rompiendo con las normas sociales que normalmente las limitan. La escena pone de relieve el potencial transformador de canalizar la rabia hacia una salida constructiva. A pesar de sus dudas iniciales, las chicas se sienten empoderadas por su capacidad de imponerse físicamente. Este empoderamiento no se deriva de la violencia en sí, sino del acto de tomar el control de sus propios cuerpos y emociones.

El empoderamiento del club de la lucha femenino se puede observar en la escena del *pep rally*, cuando otro jugador de fútbol americano y el principal defensor de Jeff, Tim, engaña a Hazel, una de las fundadoras del club de la lucha junto con Josie y PJ para que se pelee con, “Tucker, the school’s number one monster.” En tono

condescendiente, Tim añade, “don’t be alarmed. Girls can do anything guys can do, right?” (*Bottoms* 2023). Esta escena representa muchos de los temas clave de la película. En primer lugar, el *pep rally*, acontecimiento por excelencia de los institutos, suele ser un espacio para exhibir el espíritu escolar, a menudo dominado por equipos deportivos masculinos. Al elegir este escenario, la película subvierte las expectativas y sitúa la agresividad y el empoderamiento de Hazel en el centro del espectáculo. Aunque Tim hace pensar a Hazel que se va a pelear con PJ y pretende humillarla a ella y al club de la lucha delante de todo el instituto, Hazel recibe el apoyo de las otras compañeras del club y consigue defenderse.

Tim, el instigador de la confrontación, utiliza un tono condescendiente al insinuar que “las mujeres pueden hacer lo que los hombres pueden hacer”, como si fuera una novedad o una hazaña extraordinaria. Esta actitud refleja la misoginia internalizada que pervive en la sociedad, donde los logros y las habilidades de las mujeres aún se perciben como inferiores o menos significativos que los de los hombres. Sin embargo, la escena subvierte esta idea, ya que Hazel recibe el apoyo de las otras compañeras del club de la lucha. Este momento resalta la solidaridad entre las mujeres y su capacidad para enfrentar los desafíos juntas.

La escena continúa con la pelea. Al principio de la pelea, Hazel se ve asustada dada la diferencia física entre ella, más delgada y pequeña, y su oponente, más alto y robusto. Desde una perspectiva cómica, la disparidad en la apariencia física de los contendientes puede generar un efecto humorístico para la audiencia, aunque también representa la normatividad en cuanto a la fuerza y la agresión. Desde una perspectiva convencional de género, se espera que los hombres sean físicamente más fuertes y dominantes, mientras que las mujeres son vistas como más frágiles y delicadas. Sin embargo, el verse animada y capaz, su ira se manifiesta rápidamente. Tras levantarse del suelo y a través de un zoom a su rostro, la rabia de Hazel estalla y corre hacia Tucker, gritando y agresiva. De esta manera la escena representa la agresividad femenina, a menudo vista como inaceptable, al enmarcarla como una forma legítima y necesaria de autodefensa y empoderamiento. La agresividad de Hazel no se presenta como un defecto, sino como una fuerza que le permite enfrentarse a la dominación masculina y al engaño que ha sufrido. Durante la pelea, se muestra a Hazel capaz, fuerte y llena de ira.

Tucker tira a Hazel al suelo. Mientras tanto, Tim revela la verdadera razón por la que PJ y Josie crearon el club de la lucha. La decepción de las otras integrantes, especialmente la animadora Isabel, se hace ver rápidamente. A pesar de que la fantasía en cuanto al club se rompe con esta admisión, la solidaridad entre las estudiantes se mantiene. Al finalizar la pelea, todas ellas se apresuran a ayudar a Hazel.

Esta solidaridad y hermandad entre las componentes del club de la lucha es la que las vuelve a unir al final de la película. De nuevo, subvierten la idea que se presenta en la película *Fight Club*, cuyo foco es la agresión y la competencia entre sus integrantes, las chicas de *Bottoms* cuando se unen para proteger a Jeff y enfrentarse al equipo de fútbol americano del instituto rival representa un momento clave de solidaridad y hermandad entre las mujeres. Esta escena, la tercera que se analizará en este trabajo, es un momento climático que representa, de nuevo, los temas de la rabia de las mujeres, el empoderamiento y la subversión de los roles de género, a la vez que ofrece una crítica satírica de la dinámica y el heroísmo del instituto. Esta escena subvierte los roles de género tradicionales al presentar a las mujeres como las protectoras y las líderes de la acción, en lugar de ser las víctimas que necesitan ser rescatadas por los hombres. En lugar de depender del equipo de fútbol masculino para proteger a Jeff, son las integrantes del club de la lucha quienes se unen para enfrentarse al peligro.

Mientras que toda la película se caracteriza por sus escenas muy iluminadas y con colores muy brillantes, esta última es mucho más oscura y saturada. Este clímax narrativo a través de la película no es sólo un enfrentamiento físico, sino la culminación de las tensiones, frustraciones y aspiraciones que se han ido acumulando a lo largo de la película. Es una escena sangrienta y violenta en la que todas las integrantes del club se pelean con los distintos jugadores de fútbol. Josie lleva a Jeff sobre su hombro, de nuevo posicionando a este personaje como el “hombre niño”. Esto añade un elemento de ironía y humor, ya que los personajes femeninos, tradicionalmente débiles y dependientes, son ahora las protectoras.

La unidad mostrada por las chicas del club de lucha en su esfuerzo coordinado contra los jugadores de fútbol pone de relieve el tema de la solidaridad. Su acción colectiva contrasta fuertemente con la naturaleza individualista del equipo de fútbol que idolatra a Jeff. Un concepto relevante sobre la comedia, la ira y el feminismo es el de

fumerism. Kirsten Leng utiliza las figuras de las Lesbian Avengers (un grupo de activistas lesbianas de los años noventa) para explicar:

Humour was central to the ‘imagination and vision’ offered by the Avengers. A commitment to humour was present from the group’s beginning. Co-founder and veteran activist Wolfe recalled: ‘People are always saying that lesbians don’t have a sense of humour. [...] We wanted to prove them wrong’. Yet, the Avengers’ humour was not always so buoyant: their actions bore an angrier edge when protesting issues such as sexual violence, or dabbled in the grotesque in order to target misogynistic horror at the female body. Their zaps were frequently charged with a sense of righteous fury: they could be viciously playful and vengefully absurd. [...] Stand-up comedian and writer Kate Clinton created a neologism to capture precisely this blend of humour, feminism and anger: ‘fumerism’. As Cynthia Willet and Julie Willet observe, fumerism ‘captures the idea of being funny and wanting to burn the house down all at once.’ (Leng 2020, 109)

Esta idea del *fumerism* se manifiesta en toda la película, pero especialmente en esta última escena. A través de una mezcla del humor y la violencia, se crea una escena caótica, sangrienta y en ocasiones absurda (como cuando una de las integrantes del club atraviesa a un jugador de fútbol con una espada). Para PJ, Josie, Hazel y las demás integrantes del club, esta pelea representa un momento de profundo crecimiento personal y colectivo. Su éxito consolida su empoderamiento y refuerza su creencia en su fuerza y capacidad de acción. Dentro de esta agencia, la ira a través de la violencia juega un papel clave.

Para concluir, *Bottoms* es una película innovadora que combina comedia satírica con el comentario social, centrándose en temas de rabia en las mujeres, identidad *queer* y la subversión de los arquetipos tradicionales en el instituto. Las manifestaciones de rabia en la película se retratan vívidamente a través de la creación del club de la lucha, donde PJ, Josie y sus compañeras canalizan sus frustraciones y su ira en enfrentamientos físicos. Estos actos de violencia no ocurren sin razón, sino que están arraigados en profundos agravios personales y sociales, y ofrecen a los personajes un medio para reclamar su autonomía y desafiar las estructuras opresivas a las que se enfrentan a diario, entre ellas la mirada masculina que las intenta destruir y posicionar

como objetos de deseo. El club de la lucha se convierte en un espacio de solidaridad y empoderamiento, demostrando cómo la rabia puede ser a la vez una fuerza destructiva y constructiva, capaz de fomentar el crecimiento personal y la acción colectiva.

6. Conclusión

La exploración de la rabia de las mujeres lesbiana en *Monster* (2003), *The Watermelon Woman* (1996) y *Bottoms* (2023) ofrece una gran variedad de elementos narrativos y temáticos que manifiestan la intersección entre género, sexualidad e ira. Estas películas, aunque diversas en sus géneros cinematográficos y sus enfoques narrativos, proporcionan colectivamente una comprensión matizada de cómo la rabia es tanto una respuesta como una herramienta contra la opresión y la marginación sistémicas.

En *Monster*, la rabia se retrata a través de la trágica y violenta vida de Aileen. Su rabia tiene sus raíces en toda una vida de abusos, traumas y marginación, lo cual la lleva a cometer los asesinatos. Su relación con Selby Wall sirve como conmovedora exploración del amor y la dependencia en contraposición a la soledad de la vida de Aileen.

The Watermelon Woman presenta una descripción diferente, pero igualmente poderosa, de la rabia. Aquí, la rabia es más sutil, una parte del viaje de autodescubrimiento y reivindicación histórica de Cheryl. La ira de la protagonista se manifiesta en base a su frustración por la invisibilización de las historias de lesbianas negras y sus luchas personales. La rabia de Cheryl es transformadora y la lleva a descubrir y documentar la vida de Fae Richards, la mujer sandía, afirmando así su propia existencia y legado.

Finalmente, *Bottoms* aborda el tema de la rabia desde una perspectiva satírica y cómica. Las protagonistas de la película, PJ y Josie, canalizan su rabia en la formación de un club de la lucha que se convierte en un espacio para expresar sus frustraciones y reclamar su agencia. *Bottoms* utiliza hábilmente el humor negro para manifestar lo absurdo de los roles tradicionales de género, al tiempo que celebra la fuerza y la solidaridad entre mujeres.

Juntas, estas películas representan la naturaleza polifacética de la rabia de las mujeres lesbianas. La describen como una respuesta a las injusticias personales y sociales, un medio de supervivencia y una poderosa fuerza de cambio y autoafirmación. Ya sea desde el trágico punto de vista de Aileen Wuornos, la reivindicación histórica del viaje de Cheryl o el empoderamiento satírico del club de la lucha de PJ y Josie, estas narraciones subrayan la importancia de la rabia para desafiar y redefinir los límites de la identidad femenina y *queer*. Destacan cómo la rabia, a menudo vista negativamente, puede ser una profunda fuente de fuerza y transformación en la lucha contra la opresión.

En general, estas películas destacan la importancia de reconocer y validar la ira como una respuesta legítima a la opresión. La rabia de las mujeres lesbianas no solo es una fuerza de resistencia individual, sino también una herramienta para desafiar y transformar estructuras sociales injustas. Esta investigación podría ampliarse explorando cómo la representación de la rabia en el cine puede inspirar y empoderar a las audiencias, así como su relevancia en la lucha continua por la igualdad y la justicia social. Además, sería interesante examinar cómo estas narrativas pueden influir en la forma en que la sociedad percibe y valora la expresión de la ira femenina y *queer*.

En última instancia, comprender la rabia en el contexto de la experiencia de las mujeres lesbianas en el cine no sólo es relevante para la cultura contemporánea, sino también para promover una mayor inclusión y representación en la pantalla.

7. Bibliografía

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham and London: Duke University Press.
- . 2017. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- . 2024. *The Feminist Killjoy Handbook*. Penguin.
- Bogutskaya, Anna. 2023. *Unlikeable Female Characters*. Naperville: Sourcebooks.
- Bottoms*. 2023. Dirigida por Emma Seligman. Rachel Sennott, Ayo Edebiri, Ruby Cruz, Havana Rose Liu. Metro-Goldwyn-Mayer
- Butler, Judith. (1990) 2011. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

- Chemaly, Soraya. 2019. *Enfurecidas: Reivindicar El Poder de la Ira Femenina*.
Barcelona: Paidós
- Collins English-Spanish Dictionary, s.v. “pep rally,”
<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles-espanol/pep-rally>.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*.
London; New York: Routledge.
- Ellis, Rowan. 2015. “No, You Can’t Watch: The Queer Female Gaze on Screen.”
Rowanellis.com. September 10. <https://www.rowanellis.com/blog/2015/9/10/no-you-cant-watch-the-queer-female-gaze-on-screen>.
- Fetterley, Judith. 1981. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Garcia-Dauder, Dau y Grecia Guzmán Martínez. 2024. “El Valor Epistémico de La Ira/Rabia: De La Ira Psicologizada a La Rabia Politizada.” *Revista Teknokultura* 21 (1): 7–17.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- hooks, bell. 1999. “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” *Feminist Film Theory: A Reader*, 307-320. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jones, Ellen E. 2019. “From Mammy to Ma: Hollywood’s Favourite Racist Stereotype.”
BBC.
- Kay, Jilly Boyce. 2019. “Introduction: Anger, Media, and Feminism: The Gender Politics of Mediated Rage.” *Feminist Media Studies* 19 (4): 591–615.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Leng, Kirsten. 2020. “Fumerism as Queer Feminist Activism: Humour and Rage in the Lesbian Avengers’ Visibility Politics”. *Gender & History*, 32(1): 108–130.
- Levitin, Jacqueline, Judith Plessis, & Valerie Raoul. 2003. *Women filmmakers: Refocusing*. Vancouver: UBC Press.
- Lorde, Audre. 1997. “The Uses of Anger: Women Responding to Racism.” *Women’s Studies Quarterly* 25 (1): 278–285.
- Monster*. 2003. Dirigida por Patty Jenkins. Charlize Theron, Christina Ricci.
Newmarket Films, Bontonfilm A.S., Media 8 Entertainment.
- Moral, José, Mónica Teresa González, and René Landero. 2011. “Estrés Percibido, Ira y Burnout En Amas de Casa Mexicanas.” *Revista Iberoamericana de Psicología y Salud*, 2 (2): 123–143.
- Mulvey, Laura. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. London Afterall Books.

- Patton, Cindy, Stuart Marshall, Judith Mayne, Richard Fung, Kobena Mercer, & Teresa de Lauretis. 1992. *How do I look? Queer Film and Video*. Seattle, WA: Bay Press.
- Simpson, Philip L. 2000. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- The Watermelon Woman*. 1996. Dirigida por Cheryl Dunye. Cheryl Dunye, Lisa Marie Bronson, Valarie Walker, Guinevere Turner. First Run Features.
- Traister, Rebecca. 2019. *Buenas & Enfadadas: El Poder Revolucionario de La Ira de Las Mujeres*. Madrid: Capitán Swing.
- Wills Foote, Thelma. 2007. "Hoax of the Lost Ancestor. Cheryl Dunye's *The Watermelon Woman*." *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*.