LESBIANAS MONSTRUOSAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO[1]

LLEDÓ MORALES ROIG

1. LA CREACIÓN DEL MONSTRUO LÉSBICO A TRAVÉS DE LA HERENCIA CLÁSICA

El terror como género cinematográfico permite presentar la monstruosidad y amenaza que supone el deseo lésbico a través de los estilemas propios del género. El monstruo es el contenedor formal (Navarro, 2022) del enigma y pone de manifiesto la diferencia de aquello humano (y masculino) —*mankind*— con lo *otro*. Mirar a las mujeres es un castigo para el héroe (Pedraza, 1991), ellas se posicionan como el obstáculo y la frontera, en el [O]tro frente a esta posición masculina heroica (De Lauretis, 1992) . El deseo femenino se propone desde el pensamiento como un enigma y un exceso que no se puede controlar: «esta multiplicidad y pluralidad del goce femenino no se comprende dentro de una lógica que es masculina» (Cardenal , 2012: 359). Es imposible articular un discurso representativo alrededor de este por su diversidad (Lacan, 1990) y es el enigma del goce lo que deviene monstruoso en la construcción de estos personajes. Creed (1993) formula que lo monstruoso en el cine surge de aquello que amenaza el orden simbólico patriarcal y que el cuerpo femenino es construido como alteridad radical frente al sujeto masculino. El enigma de lo femenino se ha presentado monstruoso bajo la mirada masculina canónica, pero ¿cómo opera el enigma de lo femenino en el mundo lésbico? En el género de terror encontramos una aproximación que explora el enigma a través del *mise-en-scène*, la narrativa y el uso del fantástico, que presenta el safismo de sus personajes principales como una feminidad que carece de necesidad hacia el hombre y, por tanto, una amenaza monstruosa al androcentrismo de la diégesis.

Estos personajes se construyen desde lo abyecto, cuya característica principal, para Kristeva (1982), es su ambigüedad: provocan atracción y repulsión. Desafían constantemente las normas sociales y la frontera inestable entre el bien y el mal, lo aceptable y lo inaceptable. Los cuerpos de

EL ENIGMA DE LO FEMENINO SE HA PRESENTADO MONSTRUOSO BAJO LA MIRADA MASCULINA CANÓNICA, PERO ¿CÓMO OPERA EL ENIGMA DE LO FEMENINO EN EL MUNDO LÉSBICO?

los personajes son leídos —por los otros personajes y por la audiencia— desde los márgenes y provocan tanto placer como amenaza. El deseo lésbico en el cine ha transitado lo abyecto desde una mirada masculina (Mulvey, 2013), pues amenaza el *statu quo* heteropatriarcal mientras, desde una mirada pornográfica y cosificadora —relacionada con la fetichización de las actrices— (Dworkin, 1981), le sirve como fantasía. El cuerpo cadavérico del monstruo, por su estado liminal entre la vida y la muerte, es para Kristeva la perfecta representación de lo abyecto. El monstruo femenino (*monstrous-feminine*) en el cine de terror es una imagen que recoge las ansiedades y los deseos de los hombres sobre las mujeres, su sumisión o su poder (Creed, 1993: 7). Desde la disrupción que supone lo abyecto, el cine construye a los personajes sáficos[2] (lesbianas y/o bisexuales) protagonistas, bien desde una diferencia física monstruosa o bien desde una diferencia psicológica amenazante. Esta característica de la construcción del personaje afecta directamente al subgénero del film. Tras una catalogación propia —siguiendo bases de datos abiertas— de films occidentales estrenados a partir de los años 2000 con protagonistas explícitamente sáficas, hemos mapeado 39 films pertenecientes al macrogénero de terror: 27 se inscriben bajo la etiqueta de terror sobrenatural, 12 bajo la de thriller psicológico[3].

I.I. La vampira: el arquetipo primario

Una de las vertientes más representadas y exploradas de la lesbiana asesina, como parte del arquetipo de la lesbiana monstruosa, es la vampira, pues «la percepción del lesbianismo como algo antinatural y perverso [...] ha sido representado en el cine popular ligado a la monstruosidad y la fantasía» (Ribes Pericàs, 2022: 276). La figura de la vampira lesbiana amenaza a la sociedad porque representa la atracción y el placer entre mujeres (Creed, 1993: 61). Los dos primeros films que introducen a la lesbiana como monstruo la presentaron como vampira: *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932) y *La hija de Drácula* (Dracula's Daughter, Lambert Hillyer, 1936), ambos basados en el libro *Carmilla* (1872) de Le Fanu. La estructura narrativa de *Carmilla* se convertirá en modelo para el cine de vampiras de los años setenta y sienta el precedente para esta investigación, pues presenta el arquetipo de la lesbiana monstruosa: bella, seductora y asesina, una *femme fatale* que actúa junto a las *otras* mujeres y contra los hombres. En la línea de investigaciones previas, «es importante situar los inicios del siglo XIX como la iniciación del vampirismo lésbico tanto en la literatura como en el arte [...] que quedaba al servicio del *voyeurismo* masculino» (Morales Roig, García-Catalán, Izquierdo Castillo, 2023: 802) y que servirá de base para la construcción del arquetipo también en el cine. Estas *lesbianas monstruosas* están construidas para contribuir al deleite de la fantasía fetichista masculina. La seducción entre ambas mujeres estimula su propio deseo sin representar una amenaza a la masculinidad fálica de la audiencia masculina canónica, pues los presenta como héroes mientras la penetración sigue presente en la muerte del monstruo a través de la daga. Este tropo refuerza la amenaza distópica de una sociedad dominada por lo femenino que, en el relato, terminará derrotada por el héroe. González Requena (2006) interpreta el retorno de figuras asociadas a lo materno o a la Diosa como un síntoma de la crisis de la *Ley simbólica del Padre* y, con ello, de la descomposición del orden social, entendiendo estas narrativas, desde una perspectiva opuesta, como relatos de decadencia que solo pueden resolverse mediante la restauración de un principio heroico masculino que reimponga la ley y el sentido.

Las mujeres sáficas son símbolo de peligro: lo antinatural (Signorotti, 1996) y lo perverso (De Lauretis, 1994). Su presencia explícita en el audiovisual se vuelve prominente en el género de terror popular durante la década de los setenta como seductoras y asesinas vampiras (Clover, 1992). Durante el s.XX en el cine occidental se estrenaron 47 films con protagonistas vampiras que, junto a las estrenadas a partir de los 2000, suman 71 películas que siguen —más o menos fieles— la narrativa de *Carmilla*. El cine europeo de los años sesenta recoge la temática de la sáfica vampira con 7 films, pero su auge llega en la década de los setenta con 26 títulos. Entre ellas: *Las amantes del vampiro* (The Vampire Lovers, Roy Ward Baker, 1970); *El rojo en los labios* (Les lèvres rouges, Harry Kümel, 1971); o *Las hijas de Drácula* (Vampyres, José Ramón Larraz , 1974). Ya entrados los ochenta, destaca *El ansia* (The Hunger, Tony Scott, 1983), que recoge la tradición vampírica de los años setenta desde una representación más modernista y no tan arraigada al mito. En todas estas películas una de las protagonistas actúa como mentora que convierte o contagia a la otra al vampirismo, como alegoría del lesbianismo. En ninguna de ellas, la lesbiana mentora se libra de la muerte a manos del héroe quien, al final, rescata a la otra chica, pues todavía tiene relación con el mundo de los hombres. La narrativa sigue la estela moralista punitiva del cine lésbico de los inicios sobre las consecuencias de la actuación del deseo que es el *otro* deseo y, por tanto, monstruoso e inaceptable, heredero del melodrama (Roig, 2025) y del síndrome de la lesbiana muerta (Guerrero-Pico et al., 2017).

A mediados de la década de los setenta y hasta la primera mitad de los noventa, los films sobre vampiras asesinas que dominaron el cine de terror popular se vuelven independientes y abandonan el cine popular. Aunque el cine de vampiras en sus inicios era comedido para pasar la censura, la corriente de cine *indie* comparte espacio con un cine vampírico sexual que se vuelve explícito e incluso pornográfico, siguiendo con la corriente del cine S —*sexplotaiton*— tras los movimientos de liberación sexual. Por ello, el cine de terror sobrenatural perdió seriedad y fuerza, y en la segunda mitad de los noventa, empieza a virar hacia la comedia sexual, como la saga de *Caress of the vampire* (Frank Terranova, 1996-1999). Entrados los 2000, también lo *camp* —amor a lo no-natural: al artificio y la exageración (Sontag, 1984)— como *Jesus Christ Vampire Hunter* (Lee Demarbre, 2001) o *Lesbian Vampire Killers* (Phil Claydon, 2009), las lesbianas se convierten en complementos narrativos y atractivos para los héroes masculinos. Este arquetipo de la lesbiana vampira clásica sirve al cine de terror contemporáneo para la construcción de la *lesbiana monstruosa* donde seguirá mostrando herencia y ruptura en sus tropos narrativos.

1.2. La lesbiana asesina en el *thriller* psicológico

La disrupción del género de terror sobrenatural con su hibridación cómica deja un espacio para que la lesbiana asesina se reinvente desde el thriller psicológico en los años noventa. La construcción de las lesbianas como asesinas en estos films se aleja de la vampiresa, pero el tropo persiste. Son altamente atractivas y siguen en el rol de *femme fatales* que seducen y asesinan a los héroes masculinos junto a sus parejas sáficas. En ellas se repite la historia de venganza y seducción del héroe masculino, pero se elimina el pretexto paranormal para centrarse en historias más realistas que explican la abyección y la perversión a través de problemas psicológicos. Su monstruosidad se

EL ARQUETIPO DE LA LESBIANA VAMPIRA SIRVE AL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LESBIANA MONSTRUOSA PUES SEGUIRÁ MOSTRANDO SU HERENCIA Y RUPTURA EN SUS TROPOS NARRATIVOS

construye entonces desde un prisma que no agrede al cuerpo en su transformación monstruosa, pero sin restar violencia. Las protagonistas de estos films son inestables o criminales, con historias más cercanas al drama. Su figura es explorada por Ribes-Pericàs (2022) y Smelik (2004), analizando la importancia del arquetipo en films de los años noventa. Algunos de ellos toman como punto de partida hechos reales o casos mediáticos, integrándolos en una estética y una narrativa propias del *thriller* psicológico: en *Criaturas celestiales* (Heavenly Creatures, Peter Jackson,1994), Juliet (Kate Winslet) y Pauline (Melanie Lynskey), asesinan a la madre de Pauline, el único obstáculo en su relación obsesiva; en *Mi querida hermana* (Sister my sister, Nancy Meckler, 1994) dos hermanas criadas desarrollan una relación lésbica obsesiva que culmina en el asesinato brutal de su patrona; narrativa que se repite tanto en *La ceremonia* (La cérémonie, Claude Chabrol, 1995) como en el cine contemporáneo en *Monster* (Patty Jenkins, 2004), *La doncella* (The Handmaiden, Park Chan-wook, 2016) y *El asesinato de la familia Borden* (Lizzie, Bryce Kass, 2018). También encontramos el tropo de la pareja de sáficas asesinas a sueldo como en *Besos de mariposa* (Butterfly Kiss, Michael Winterbottom, 1995) o *Lazos ardientes* (Bound, Lana y Lilly Wachowski, 1996).

A partir del siglo XXI, el arquetipo de la sáfica asesina en el subgénero de terror psicológico persiste, pero en lugar de asesinar a otros, en algunos casos, también terminan suicidándose o autolesionándose en medio de caídas delirantes o brotes psicóticos, como en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Chloe* (Atom Egoyan, 2010), *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010) o *La maldición de Thelma* (Thelma, Joaquim Trier, 2017). Pese a pertenecer al macrogénero del terror, los personajes protagonistas no son terroríficamente mostrados por la abyección corporal de su diferencia[4], sino como inestables psicológicamente y construidos desde el guion alrededor del misterio femenino como algo a resolver.

2. LA REAPROPIACIÓN Y SUBVERSIÓN DEL ARQUETIPO

El arquetipo de la *lesbiana monstruosa* ha servido como un espacio significativo para explorar las complejidades del deseo femenino y las creadoras *queer* se han reapropiado de lo monstruoso como reivindicación. Estos personajes no solo han servido como representaciones del terror y la seducción, sino que también han permitido la articulación de la experiencia sáfica en un medio y un tiempo frecuentemente dominado por narrativas heteronormativas. Sus implicaciones y connotaciones han evolucionado gracias a las perspectivas feministas, la teoría fílmica lésbica y la herencia del *New Queer Cinema* (*NQC*/Nuevo Cine Queer) iniciado en los noventa. El *NQC* supuso una ruptura con el paradigma identitario del cine gay y lésbico de décadas anteriores. Además de tramas alternativas, planteó una sugerente exploración formal dominada por la hibridación y el *pastiche* (Rich, 1992). Este se caracterizaba por la reapropiación de estereotipos sexualizados y homófobos del cine de los setenta hacia el colectivo, así como por la reversión a modo de respuesta radical a la mostración de la sexualidad normativa en el *mainstream*. No obstante, supuso una complejidad para el cine lésbico, pues «aquello catalogado como *Nuevo* y *Queer* se presentaba abrumadoramente masculino» (Pick, 2004: 105) . Llegado el nuevo milenio, las mujeres *queer* tuvieron mayor acceso a escribir, dirigir y producir cine, en continuidad con una genealogía previa que ya habían trabajado desde posiciones disidentes como Dorothy Arzner, Barbara Hammer o Su Friedrich. Esto desencadenó la reconstrucción del arquetipo en el que, desde una carga simbólica, se explora la (re) apropiación de la feminidad en colisión y conflicto con el propio deseo lésbico. El arco de transformación de estas *mujeres fatales* vira hacia finales climáticos que no persiguen el castigo o la muerte y, aunque la política del deseo es central en la trama, no se escribe desde un romanticismo normativo

sino desde una fuerza disruptiva, transgresora y muchas veces violenta.

El terror sobrenatural que había dominado los orígenes parece asentarse en el cine contemporáneo en su hibridación con la comedia: *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009), *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017) o *Bit* (Brad Michael Elmore, 2019). A partir de 2018 deviene una hibridación del personaje de la lesbiana asesina con el *body horror*, el terror psicológico y lo sobrenatural desde una mirada que vuelve al terror dramático y se acerca al *slasher*. Estos films nos muestran lesbianas asesinas, alejadas de la construcción vampírica y de la sexualización de sus cuerpos para el goce *voyeurista*. Son antiheroínas con psicologías complejas que toman decisiones cuestionables, pero que no cumplen la profecía: *La daga en el corazón* (Knife + Heart, Yann Gonzalez, 2018), *La perfección* (The Perfection, Richard Shepard 2018), *Muerte, muerte, muerte* (Bodies Bodies Bodies, Halina Reijn, 2022) o *Sangre en los labios* (Love Lies Bleeding, Rose Glass, 2024).

3. ANÁLISIS DEL ARQUETIPO EN EVOLUCIÓN

El análisis textual con enfoque semiótico-discursivo y psicoanalítico (Metz, 1974; Font, 2002; Casetti, 1991), combinado con aportes de la teoría feminista y *queer*, nos permite observar cómo el lenguaje audiovisual posiciona a estos personajes en un lugar reconocible ante el espectador desde los modelos de representación: la construcción de la mirada, la posición de la cámara, además de la construcción de los personajes y arquetipos. Serge Daney (en Font, 2002: 127) sugiere que «el cuerpo está al servicio de la historia y atraviesa el cine de una forma vampírica», pues para conseguir los resultados viscerales que el cine posmoderno demanda a la imagen, es la actriz quien debe beber del personaje para convertirse en agente de mutaciones históricas y encontrar los gestos, las miradas y los deseos de este. Hay algo intrínsecamente monstruoso en la construcción del personaje, pues no podemos entenderlo sin la identificación con quien le presta cuerpo, voz y gestos. Su construcción pasa indudablemente por el proceso de *casting* y la dirección actoral, que sugiere sedimentos de significación que se depositan en el cuerpo desde las escrituras del guion y la subjetividad en su posición agente en la actuación. A través del análisis textual y de construcción de personajes de tres films paradigmáticos de cada década del siglo XXI desgranaremos la herencia y la disrupción de los personajes protagonistas lésbicos del cine de terror contemporáneo en relación con el arquetipo: Jennifer en *Jennifer's Body*; Thelma en *La maldición de Thelma* y Jackie en *Sangre en los labios*.

3.1. Disrupción cómica de la vampira clásica

En *Jennifer's Body*, la protagonista es una adolescente a quien, tras un sacrificio fallido al demonio, convierten en súcubo, una variación del arquetipo vampírico. Desde una mirada heteronormativa, el film no entra dentro de los cánones del cine escopofílico. No satisface el deseo de mirar a la mujer como objeto del deseo masculino. Pese a estar protagonizado por Megan Fox, el personaje no está construido para un goce fetichista. El cine lésbico dialoga con una herencia visual en la que el cuerpo femenino ha sido históricamente construido como objeto de consumo escópico; sin embargo, la cualidad de *ser hecha para ser mirada, «to-be-looked-at-ness»,* (Mulvey, 1975) opera de forma irónica en la construcción del personaje de Jennifer, desplazando y problematizando esa lógica desde una perspectiva *queer*. El *casting* del monstruo, en este caso personaje que pone cuerpo y nombre propio al título de la película, no es baladí. Megan Fox protagonizó la primera entrega de la saga *Transformers* (2007) como Mikaela Banes, lo que en 2008 la llevó a presidir todas las *Top 100 Sexiest Women's List* de *FHM* (*For Him Magazine*)[5]. Desde la posición cosificada de mujer más sexy del mundo, el cuerpo de Fox se exhibe inaccesible en el film para los hombres de la diégesis a los que

seduce para comérselos mientras focaliza su deseo en Needy (Amanda Seyfried). El film rescata lo abyecto combinando la repulsión, por el rechazo de los actos del personaje hacia los hombres y el fetiche. Aunque la actuación realista en el cine posmoderno sirve como dispositivo de atenuación de la presencia de la actriz, en los arquetipos del *mainstream* no podemos articular la desvinculación del significante del cuerpo en su construcción. Megan Fox actúa como el icono de la *femme fatale* moderna y objeto de deseo de la audiencia atravesada por una posición diabólica, vampírica, con el objetivo de provocar hastío y contradicción en el goce del espectador.

El film abre con el desencajado rostro de Needy con una mirada a cámara que revela, desde la enunciación, lo que más tarde entenderemos como la declaración del traspaso de aquello monstruosamente femenino del deseo lésbico de una protagonista a la otra. Ella es narradora y, con un *flashback*, nos presenta a Jennifer y su conjunta historia de terror y conversión. En el momento climático del film —como sus antecesoras vampíricas— Jennifer no escapa de la muerte, pero la justificación narrativa de quién la mata y por qué muere sí cambia significativamente el paradigma. Needy intenta frenar el deseo monstruoso de Jennifer y este se vuelve incontrolable. En una batalla cuerpo a cuerpo, Jennifer y Needy se enfrentan. El cuchillo se clava en el cuerpo de Jennifer, pero este se regenera. La herida —como símbolo de la cavidad, de la *falta* en su interpretación psicoanalítica— sirve de reafirmación de deseo fálico. El poder pierde su fuerza cuando el pacto de amor que las une se rompe. En su lucha, Needy se pone a horcajadas y le clava el cuchillo en el corazón. Jennifer disfruta de la penetración y la muerde en el cuello siguiendo la herencia vampírica de conversión y transferencia de poderes (Imagen 1). La muerte únicamente llega cuando Needy le arranca el colgante en forma de corazón que comparten y que inscribía su amor para siempre: *BFF* (*best friends forever*). Al romperse el amor, el cuchillo hiere y el monstruo muere junto a la mujer. Pero su legado monstruoso continúa en Needy como demuestra el movimiento de sus cuerpos en el plano, que inscriben la transferencia de poderes. Ella sirve tanto de amante del monstruo como de heroína final.



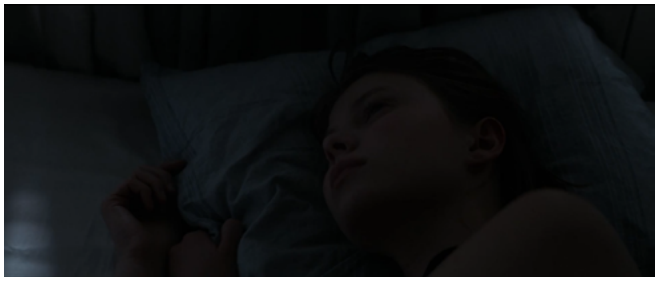
Imagen 1. Transferencia de poderes a través del mordisco

3.2. El monstruo desde lo psicológico

Thelma (Eili Harboe) no es consciente de su monstruosidad —representativa de su deseo lésbico—. Tiene poderes sobrenaturales que sus padres, como deja entrever el prólogo, temen y desean controlar. Desde la obertura del film se la presenta como una niña perdida en el bosque, amenazada de ser cazada por su padre: los atributos de su deseo son una amenaza insoportable. La película abre con un gran plano general aéreo, como un cuervo acechante que, lentamente, hace *zoom in* en Thelma perdida en medio del campus universitario. Ha salido de la adolescencia y entra a un entorno nuevo, incontrolado, abandonando el hogar donde la madre tenía al monstruo controlado. Las películas de terror con chicas monstruosas adolescentes protagonistas representan el proceso de maduración sexual como uno que es doloroso y peligroso (Renner, 2016). Este tiene mucho que ver con el proceso de autorrealización y aceptación con la destrucción del cuerpo de la mujer a través de la consciencia del deseo (Wittig, 1977), siendo esta deconstrucción abyecta del cuerpo completamente necesaria para articular el nuevo sujeto-cuerpo lésbico. Este proceso de reco-

nocimiento del deseo provoca el descontrol de sus poderes sobrehumanos que la acechan durante el segundo acto del film . El cuerpo de Thelma se deforma ante la desprotección de la madre. Los gestos comunican el dolor y la insatisfacción, la vida y la muerte, la fuerza y la debilidad (Guzmán, 2018). El monstruo se manifiesta en ataques de psicosis epiléptica que ponen su cuerpo rígido, tembloroso e incontrolado, síntomas que evidencian su deseo *otro* y que se desatan cuando Anja (Kaya Wilkins) está cerca de ella. La angustia de lo incontrolable del deseo para su madre católica procura el cautiverio del monstruo, pero cuando Thelma sale de la casa su cuerpo reacciona, el deseo se libera y desata con él su condición: aquello que Thelma desea en las entrañas, se cumple. El alcohol, las drogas y el goce aúnan en el plano los cuerpos de Thelma y Anja en montaje. El movimiento coreografiado, la continuidad de la cámara y el montaje los presentan como si fueran uno solo dividido en espacio y tiempo, hasta que el deseo de Thelma es tan fuerte que logra arrastrarla hacia ella (Imagen 2 -3).





Imágenes 2 y 3. Atracción de cuerpos en el montaje

Su deseo sexual se muestra en la contorsión del cuerpo, pero es cuando por fin consigue controlarlo, que sus poderes se manifiestan. Los gestos intervienen en la imagen y promueven las relaciones entre los dos personajes, dotando de intención a la organización narrativa de la acción y sirviéndose de la violenta y estranguladora posición de la cámara en primerísimos primeros planos que enfrentan el cuerpo con su alteridad. La puesta en escena y la puesta en cuadro reducen al cuerpo a un lugar abyecto, comprimido y reprimido, alejado en el gran plano general, lleno de líneas amenazantes en la composición, una profundidad de campo oscura e inmensa que reduce su peso en el plano. Su contacto con Anja se registra en primerísimos primeros planos que no ahogan, ojos que miran, bocas entreabiertas, planos detalle o manos que se deslizan delicadamente sobre el cuerpo, seguido de paneos desenfocados inscritos en deseo, planos que tiemblan y se nublan, siguiendo la corriente del cine háptico lésbico (Marks, 1998). Ante el tacto de Anja, Thelma intenta controlar sus espasmos, que producen movimientos y sonidos casi orgásmicos, pero Anja la besa y ella corre a refugiarse en casa, bajo el ala de la religión. Su deseo está tan reprimido que sus poderes sobrenaturales hacen desaparecer a Anja en su intento de suprimir el goce. Con la confesión de su otredad recupera la posición y el espacio en el encuadre, la cámara obedece al movimiento de su cuerpo y no al revés. En las miradas y los gestos del personaje encontramos inscrito el poder de su sexualidad desbordada de *deseos*, que intenta explicar de forma sintomática el trauma y la pulsión a través de un goce intrínsecamente sensorial.

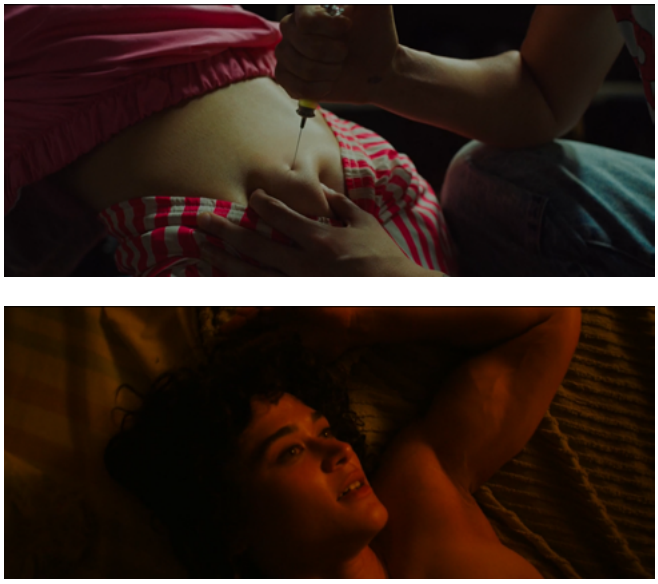
3.3. Cuerpo monstruoso excesivo

Sangre en los labios abre con un *travelling in* cenital en medio de un acantilado rugiente. El movimiento de cámara, la música y la luz roja que inunda la lente nos abisman hacia la bajada a los infiernos. A través de un fundido encadenado, al fondo del acantilado —vertedero de cadáveres— en lugar de la muerte, lo que espera a la cámara más allá, para inscribir los créditos iniciales, es un cielo nocturno estrellado en un contrastado plano nadir. En un *tilt down*, descubrimos la ciudad de nuestras

protagonistas, y ese cielo nocturno que la guarda premoniza el final liberador y esperanzador del amor que libera al monstruo. El film juega, desde su apertura en el gimnasio, con los códigos del *body horror*, mostrando cuerpos en tensión, sudor y fuerza, transgrediéndolos en una puesta en escena que apuesta por el placer háptico de la imagen y una aproximación desde el culto al cuerpo, el exceso y la sobreestimulación.

La lesbiana monstruosa se ha construido desde un arquetipo sexualizado, atractivo y canónico, con rasgos altamente feminizados y aceptados socialmente como deseables. En *Sangre en los labios*, la construcción de ambos personajes protagonistas rompe con la mostración de sus cuerpos y nos descubren a dos mujeres en la frontera de la norma heterosexual. Presenta a Lou (Kristen Stewart) de espaldas, tras la escena de créditos iniciales, como un contraste, una alienación del mundo diegético en el que se encuentra y al que la *otra* sí pertenece. Está en cuclillas frente al inodoro hurgando dentro del agujero que alguien ha dejado atascado. Lou introduce la mano en un orificio de valor simbólico que señala su posición y que encuentra un correlato en la escena en la que penetra a Jackie (Katy M. O'Brian) con los dedos, gesto que detona su monstruosidad a través del goce. Su corporalidad andrógina, construida mediante la puesta en escena del cuerpo, el vestuario y el gesto, la sitúa en una posición fálica, entendida como función simbólica y no como identificación con lo masculino. A lo largo del film, esta posición se desvincula de cualquier lectura esencialista: frente al entorno del gimnasio, Lou no encarna una figura de dominio o violencia, sino que se muestra vulnerable y reflexiva ante la violencia del padre, evidenciando el carácter relacional y no identitario de dicha función. El montaje reúne y nos presenta a las futuras amantes en una simetría corporal, en la que Lou se masturba boca abajo en el sofá y, por corte, Jackie termina un encuentro sexual transaccional en el coche con JJ (Dave Franco), un hombre del que espera conseguir trabajo y al que más tarde asesinará en su forma monstruosa, por agredir a su esposa.

Jackie es altamente femenina en sus gestos, su vestuario y también en su forma de actuar. No obstante, su cuerpo de culturista es un desborde. Jackie confiesa desearlo todavía más excesivo, por lo que Lou la ayuda suministrándole una dosis de esteroides, inscribiendo su cuerpo en una lógica de prótesis químico-políticas propia de la era farmacopornográfica, donde el deseo y la identidad se producen y regulan mediante tecnologías bioquímicas (Preciado 2008). A la penetración de la aguja, le sigue el beso que Jackie inicia y una escena de sexo que despierta sus músculos mutantes. (Imagen 4, 5).



Imágenes 4 y 5. La aguja y el sexo como detonantes del monstruo

Jackie entrena, folla, muerde, mata, lame y vomita de forma salvaje. Bebe un preparado proteico rojizo y denso, similar a la sangre. Su monstruoso cuerpo no es vampírico, ni demoníaco, ni embrujado, sino que lo es la fuerza de sus músculos como antítesis de lo estereotípicamente femenino. El *mise-en-abyme* la posiciona gigantesca mientras sus músculos no paran de crecer y la puesta en escena la muestra cada vez más monstruosa. Su cuerpo

desafía las normas de género y la presenta como amenazante, capaz de una violencia extrema.

En el desenlace, ambas han sido nombradas *monstruosas* por sus familiares, Jackie por su madre y Lou por su hermana. Lou salva a Jackie del secuestro de su padre, pero entonces él tortura a Lou, lo que impulsa a su cuerpo a mutar en su forma final (Imagen 6). El amor provoca el cambio superlativo de su abyección corporal monstruosa, gigantesca, una mutación nacida del desborde y del exceso, forjada desde la rabia contenida y que se vuelve bella ante las estrellas de los créditos iniciales. Su cuerpo es imposible de detener y la posee una fuerza primigenia que la hace habitar entre la frontera de lo humano y lo indomable, lo sobrenatural y el rugido del deseo. Pero la imagen muestra su exceso como bello y el cuerpo monstruoso demuestra ser uno simplemente femenino en los bordes de lo normativo rodeado de la preciosidad del cosmos, inscrito en el plano/contraplano subjetivo de Lou.



Imagen 6. El cuerpo en transformación

4. CONCLUSIONES

En el cine de terror protagonizado por mujeres sáficas observamos dos tendencias con relación al subgénero y directamente afectadas por la creación del personaje: *thriller* psicológico y terror sobrenatural. Mediante el corpus analizado, observamos que estos films actualizan el realismo político del deseo que proponía el NQC desde el horror corporal y la estética del exceso, abrazando el fantástico de su herencia clásica para reinterpretar espacios fílmicos de creatividad simbólica y sensorial. En consonancia con la reivindicación de Butler, «conceptualizar el cuerpo en el ámbito de la política» (2010: 82), el cuerpo lésbico del monstruo contemporáneo es un territorio político que se construye desde la reivindicación del sujeto en cuanto a su posición de alteridad y el desborde del deseo. Estos films reinventan el género de terror desde la narrativa, donde este terror no proviene de *lo otro*, sino de la fractura interna del *yo* y las consecuencias de su confrontación. Sus protagonistas son mujeres *queer* que no buscan amar según el canon, sino que son consumidas y exaltadas por un deseo que las desborda. El cuerpo se convierte en una superficie de inscripción del deseo, pero también del trauma, del goce extremo y del colapso de la identidad. La perspectiva lésbica interroga al personaje femenino como territorio de deseo autónomo y no reducido al objeto de deseo masculino ni a mero fetiche, por lo que el uso del cuerpo monstruoso implica de forma explícita a la cámara y a la narrativa para no victimizarlo ni demonizarlo, sino para celebrar sus contradicciones y hacerlo responsable de ellas.

Los tres films paradigmáticos muestran a la *lesbiana monstruosa* desprendida del remordimiento o la reconducción. La sexualidad desbordada del monstruo no sucumbe a la posición moral de lo establecido por el poder hetero-masculino y acepta su naturaleza *otra* para encajar en su propio relato, que no intenta normalizar la homosexualidad de las protagonistas de forma consciente, sino que integra ese aspecto del personaje de una forma transversal y orgánica. El cuerpo femenino *queer* ya no es solo un campo de disputa política, sino también una oportunidad para abrazar lo monstruoso, lo mágico y lo sublime desde una alienación psíquica y vulnerable que colapsa ante el deseo y lo acoge sin remordimientos. Este colapso suspende los marcos normativos que organizan la subjetividad y el cuerpo permitiendo que el exceso se inscriba como forma de agencia y no como fallo moral (Bersani, 1995; Edelman, 2014). En este gesto, el monstruo no es reconducido ni castigado, sino que

REINVENTAN EL GÉNERO DE TERROR DESDE LA NARRATIVA, DONDE ESTE TERROR NO PROVIENE DE *LO OTRO*, SINO DE LA FRACTURA INTERNA DEL 'YO' Y LAS CONSECUENCIAS DE SU CONFRONTACIÓN

habita una experiencia de goce que desarticula la lógica disciplinaria del relato y habilita una figuración *queer* del cuerpo como espacio de transformación, riesgo y afirmación de lo otro (Creed, 1993; Kristeva, 1982). El cine lésbico, gracias al terror, no solo se narra desde la confesión o el descubrimiento, sino desde el estallido y la catarsis del exceso, de un deseo incontenible y mágico.

La vulnerabilidad perdida de los cuerpos lésbicos consumidos y asesinados por el cine de los setenta se traduce en los films contemporáneos desde víctimas del sistema que se resignifican a través del monstruo para vengar la violencia de los hombres y la sociedad sobre las mujeres, protegerse y crear espacio para el goce. En este sentido, el goce no solo excede la economía normativa del placer, sino que activa una dimensión potencialmente *queer* en su carácter (ego)disolutorio, que implica una suspensión de la integridad del *yo* (Bersani, 1995), al asociar la negatividad *queer* con la pulsión de muerte y la resistencia a los regímenes reproductivos del sentido (Edelman, 2014-[2004]). Mientras el deseo remite a una lógica de falta y desplazamiento, el goce, en su acepción lacaniana, se sitúa más allá del principio del placer, vinculándose a una experiencia de exceso que compromete la estabilidad del sujeto. Sus cuerpos son a la vez, víctima y arma, objetos de control y sujetos de violencia transformadora. Para Clover, «el monstruo femenino arquetípico se encarna en la figura de la violada-vengativa. Este personaje aparece como protagonista de la estructura narrativa del *rape & revenge*, que suele representar la transformación de una mujer normal e indefensa en una asesina despiadada» (1992: 95)[6]. Según ella, dado que la gran mayoría de los monstruos vengativos femeninos están creados desde la mirada masculina siguen perpetuando estándares de sexualización y espectacularización del cuerpo femenino, en la representación de personajes fetichizados, pues se constituyen discursivamente desde la forma en la que la individualidad de la actriz fetiche es representada (Holmes, 2005: 10) . Para Doménec Font, «uno de los más angustiantes ejercicios de tortura sobre la personalidad que nos ha dado el cine de los últimos decenios es [...] la condición del autómata como una figura ampliamente convocada en el cine moderno, a medio camino entre el estado puro del cuerpo actoral y la imposible anatomía del personaje» (2002: 148). Por eso, en *Jennifer's Body*, *Thelma* y *Sangre en los labios* el cuerpo abyecto del monstruo se construye con el reconocimiento del *star system* y se apoya en los cuerpos *queers* del reparto, como Kirsten Stewart o Megan Fox. La narrativa visible y personal de la sexualidad de las actrices fuera del film se inscribe dentro y adquiere un valor simbólico tanto en los personajes como en el argumento. El cuerpo se convierte en un médium entre lo visible y lo invisible, lo racional y lo incontrolable.

El argumento construye el cuerpo desde una mirada femenina que apela a la conciencia y orgullo de lo abyecto como contenedor de placer. El goce de lo háptico es propio de lo lésbico y se manifiesta en contorsiones corporales y texturas de la piel, en el montaje, las fusiones o el difuminado que caracterizan todo el arte cultural feminista, pero tiene una connotación especial en el trabajo lésbico, que se articula mediante metáforas corporales llevadas al extremo: posesiones demoniacas, la represión sobrenatural y el éxtasis religioso. Los cuerpos se retuercen, vomitan o levitan, henchidos de un goce escrito desde los márgenes, que no se muestra a través del deseo *voyeurista*, sino que se construye a través de la hapticidad con planos detalle de cuerpos desmembrados y cosidos, pero no cosificados. Con ellas, el cine se convier-

te en una herramienta de resistencia, memoria y (re)imaginación de lo *queer* desde lo abyecto y lo monstruoso. Desplazan el arquetipo y contestan al cine anterior por su forma de invisivilización y sexualización de las lesbianas desde *otro* lugar que permite la fantasía. Estas películas asumen su herencia, pero no requieren la explicitación del conflicto social para articular su relato, sino que lo desplazan hacia un registro simbólico y perceptivo de la imagen, articulado a través de procedimientos formales y narrativos que operan sobre la corporalidad. El cuerpo femenino *queer* se configura como político, a la vez que desborda y cuestiona los marcos normativos de la fantasía que lo contienen. ■

NOTAS

1 Financiación: «Las creadoras en el audiovisual y sus redes. Un estudio de los vínculos como elemento de transformación y consolidación en la industria» concesión GVA, IP Jessica Izquierdo-Castillo, Código: 25I449.01/1.

2 Término paraguas, derivado de Safo de Lesbos, que abarca las sexualidades de mujeres (cis y trans) atraídas por otras mujeres: lesbianas, bisexuales y no binarias.

3 Los datos de categorización de los films se han obtenido de bases de datos abiertas [*IMDB*, *Filmaffinity* y *Letterboxd*]. Aunque hay disparidad teórica en cuanto a los subgéneros, se ha decidido utilizar como fuente homogénea la categorización de dichas bases. Para la catalogación se han utilizado listas temáticas etiquetadas como películas LGTBIQ+ protagonizadas por mujeres sáficas (lesbianas y/o bisexuales), que se han verificado a través de visionados, y de las cuales se han extraído: año, género, dirección, producción, recaudación y nacionalidad. La base de datos propia cuenta con los largometrajes estrenados entre los años 2000-2025, en Occidente (Norteamérica y Europa). Para la elección de los tres films paradigmáticos en el análisis, se ha optado por recoger aquellos pertenecientes a la corriente más *mainstream*/accesibles por datos de producción, recaudación y audiencias, procedentes de estas bases de datos y pertenecientes a cada una de las tres décadas recogidas en el corpus.

4 Diferencia entendida como aquella sexual que engloba la otredad a lo masculino y la alienación por homosexualidad.

5 Revista destinada a un público masculino que, a través de macroencuestas a subscriptores, ha generado listas de "Mujeres más sexys del mundo" año tras año.

6 Traducción propia: «the archetypal female monster is embodied in the figure of the rape-avenger. This character appears as the protagonist of the rape-revenge narrative structure, which usually depicts the transformation of a normal and defenceless woman into a ruthless murderer» (Clover, 1992: 95).

REFERENCIAS

Bersani, L. (1995). *Homos*. Harvard University Press.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Salvador: Ministério Público do Estado da Bahia.

Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray. *THÉMATA. Revista De Filosofía*, (46) 353-360. Recuperado a partir de https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/408

Casetti, F. (1991) . *Dentro del relato: El análisis cinematográfico*. Cátedra.

Clover, C. J. (1992). *Men, women and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres: Routledge.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, vol. 9. Valencia: Universitat de València.

De Lauretis, T. (1994). *The practice of love: Lesbian sexuality and perverse desire*. Bloomington: Indiana University Press.

Dworkin, A. (1981) . *Pornography: Men Possessing Women*. Putnam.

Edelman, L. (2014). *No future: Queer theory and the death drive* (Ed. rev.). Duke University Press.

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad: Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones..

Guerrero-Pico, M., Establés, M. J., Ventura, R. (2017). La síndrome de la lesbiana morta: Mecanismes d'autoregulació del "fandom" LGBTI en les polèmiques fan-productor de la sèrie *The 100*. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, *57*, 29-46. https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/330245

Guzmán, A. (2018). *Revelación del cuerpo: La elocuencia del gesto*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Holmes, S. (2005). 'Starring... Dyer?': Re-visiting star studies and contemporary celebrity culture. *Westminster Papers in Communication and Culture*, *2*(2), 6-21. http://dx.doi.org/10.16997/wpcc.18

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1990). *La ética del psicoanálisis. Seminario VII*. Paidós.

Le Fanu, J. S. (1961). *Carmilla*. París: E. Losfeld. (Trabajo original publicado en 1872)

Marks, L. U. (1998). Video haptics and erotics. *Screen*, *39*(4), 331-348.

Metz, C. (1974) . *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Gustavo Gili.

Morales Roig, L., García-Catalán, S., Izquierdo Castillo, J. (2023). La vampira lesbiana "mainstream" en *La primera muerte* (VE Schwab, Netflix, 2022). En S. Rebollo-Bueno et al. (coords.), *Género y educación ante la manipulación de la comunicación* (pp. 781-801). Madrid: Dykinson.

Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. En S. Thornham (ed.), *Feminism and film theory* (pp. 57-68). Londres: Routledge.

Navarro, A. J. (2022). En la oscuridad... Estética cinematográfica del monstruo. *Solaris: Textos de cine*, (8), 2.

Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla: (Esfinge, medusa, pantera)*. Barcelona: Tusquets.

Pick, A. (2004). New queer cinema and lesbian films. En M. Aaron (ed.), *New queer cinema: A critical reader* (pp. 103-118). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Renner, K. J. (2016). Monstrous schoolgirls: Casual sex in the twenty-first-century horror film. *Red Feather Journal*, *7*(1), 31-49.

Ribes Pericàs, F. (2022). *Ausencia y exceso: Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Madrid: Dos Bigotes.

Rich, B. R. (1992). New queer cinema. *Sight and Sound*, *2*(5), 30-35.

Signorotti, E. (1996). Repossessing the Body: Transgressive Desire in 'Carmilla' and 'Dracula'. *Criticism*, *38*(4), 607-632. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/pdf/23118160.pdf

Smelik, A. M. (2004). Art cinema and murderous lesbians. En M. Aaron (ed.), *New queer cinema: A critical reader* (pp. 68-79). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sontag, S. (1984). Notas sobre lo "camp". En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 337). Barcelona: Seix Barral.

Wittig, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-Textos.

LESBIANAS MONSTRUOSAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO

Resumen

El arquetipo de la *lesbiana monstruosa* se ha construido a lo largo del cine de terror. El cine lésbico contemporáneo lo hereda desde cierta distancia. Se encuentra, dependiendo del subgénero del film, en el terror sobrenatural como una villana monstruosa, heredera de la vampira de los años 70 o en el thriller psicológico como una *femme fatale* asesina. En el cine de terror, las protagonistas sáficas se construyen evolucionando el arquetipo desde autoconsciencia creativa e influencias de los estudios culturales. A través del análisis textual de tres películas paradigmáticas: *El cuerpo de Jennifer* (2009), *Thelma* (2017) y *Sangre en los labios* (2024), con una perspectiva interdisciplinaria desde la teoría fílmica lésbica, que combina aspectos de la teoría fílmica *queer*, el psicoanálisis y la teoría fílmica, se examinan las dinámicas narrativas y de construcción de personajes que configuran el cuerpo femenino del monstruo como un espacio de transgresión, abyección y poder. Proponemos la construcción de lo monstruoso como reflejo de una escisión interna con lo femenino, donde lo abyecto del cuerpo pasa por el rechazo al deseo, con figuras protagonistas que subvierten la narrativa tradicional y redefinen los límites de su agencia.

Palabras clave

Arquetipo lésbico; Análisis fílmico; Construcción de personaje; Lesbiana monstruosa; Cine Queer.

Autor/a

Lledó Morales Roig (Almenara, 1999) es doctoranda en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I, PDI en el grado de Comunicación Audiovisual y miembro de los grupos de investigación OBCOP [Observatorio de Contenidos y Plataformas Mediáticas] e IRMA VEP [Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras y Psicoanálisis]. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de la construcción de personajes lésbicos en narrativas contemporáneas de ficción cinematográfica y televisiva. Es autora de artículos publicados en revistas científicas como *Fotocinema* o *Asparkía*.

Referencia de este artículo

Morales Roig, Ll. (2026). Lesbianas monstruosas: la construcción del personaje en el cine de terror contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 208-220. https://doi.org/10.63700/1342

MONSTROUS LESBIANS: CHARACTER CONSTRUCTION IN THE CONTEMPORARY HORROR FILM

Abstract

The *monstrous lesbian* archetype has evolved over course of the history of the horror film genre. Contemporary lesbian filmmakers engage with this heritage at a certain distance. The approach to this archetype depends on the subgenre: in supernatural horror it appears as a monstrous villain in the tradition of the vampiress of 1970s cinema, while in psychological thrillers it is depicted as a murderous femme fatale. In horror films, the construction of sapphic protagonists reflects an evolution of the archetype based on creative self-awareness and influences from cultural studies. Through the textual analysis of three paradigmatic films—*Jennifer's Body* (2009), *Thelma* (2017) and *Love, Lies, Bleeding* (2024)—with an interdisciplinary perspective combining lesbian film theory, aspects of queer film theory, psychoanalysis and film theory, this article examines the dynamics of narrative and character construction that establish the female body of the monster as a site of transgression, abjection and power. The construction of the monstrous is posited as a reflection of an internal break with the feminine, where the abject nature of the body involves the rejection of desire, with protagonists who subvert the traditional narrative and redefine the limits of their agency.

Key words

Lesbian archetype; Film analysis; Character construction; Monstrous lesbian; Queer Cinema.

Author

Lledó Morales Roig is a PhD student in Communication Sciences at Universitat Jaume I, a faculty member in the Audiovisual Communication degree program and a member of the OBCOP (Observatorio de Contenidos y Plataformas Mediáticas) and IRMA VEP (Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras y Psicoanálisis) research groups. Her lines of research focus on the analysis of the construction of lesbian characters in contemporary film and television fiction narratives. She has also authored articles published in scholarly journals such as *Fotocinema* and *Asparkía*.

Article reference

Morales Roig, Ll. (2026). Monstrous Lesbians: Character Construction in the Contemporary Horror Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 208-220. https://doi.org/10.63700/1342

recibido/received: 22.09.2025 | *aceptado/accepted:* 15.01.2026

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com