

# DE LA *FINAL GIRL* A LA HEROÍNA EMANCIPADA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA SAGA [REC]

JUAN MEDINA-CONTRERAS

PEDRO SANGRO COLÓN

De todos los géneros cinematográficos, probablemente el terror sea el que conjuga con mayor acierto el paradójico placer que proporciona la vivencia de situaciones incómodas y el potencial liberador de experimentar, aunque sea de forma vicaria, lo prohibido. Apunta Miguel Ángel Huerta (2019: 175) la idoneidad del dispositivo cinematográfico para lograr cierta experiencia catártica a través de la exposición a los propios miedos y fobias desde la ritualidad de la sala oscura. Carlos Losilla suscribe la argumentación añadiendo que, además de las fobias, el espectador del cine de terror también se ve expuesto a sus propios instintos sádicos o turbadores (Losilla, 1999: 34). Desirée de Fez, en el prólogo del monográfico que dedica a los terrores femeninos, aporta otra perspectiva cuando declara adorar el cine de terror por haberle permitido observar sus miedos desde fuera para así poder interpretarlos (de Fez, 2020: 8).

A lo largo del presente texto analizaremos el arquetipo de la *final girl* enunciado por Clover

(2015) y su relación con la monstruosidad femenina a la que alude Creed (1993), tomando como caso de estudio la saga cinematográfica [REC] (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007-2014). Exploraremos el juego de referencias apuntadas por sus autores a partir del análisis de las protagonistas de la saga, la periodista Ángela (Manuela Velasco) y el personaje de la novia Clara (Leticia Dolera), además del resto de incursiones de caracteres femeninos que toman partido en la obra, con especial interés por la siniestra niña Tristana Medeiros (Javier Botet).

Si bien el rol femenino en las películas de terror ha estado tradicionalmente relegado al papel de víctima o superviviente, de un tiempo a esta parte está ganando relevancia un nuevo tipo de personaje femenino que asume el papel principal de una forma activa e independiente. La saga de Balagueró y Plaza, como argumentaremos, supone un precedente de este nuevo modelo de feminidad en el género.

## LA SAGA [REC]

Rodada en apenas veinte días, y con un presupuesto de dos millones de euros, [REC] (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) se convierte en la segunda película más taquillera de su año en España, con una recaudación que supera los 7,7 millones de euros. Su éxito de crítica y público le granjean tres secuelas —[REC]2 (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009), [REC]3: Génesis (Paco Plaza, 2012), [REC]4: Apocalipsis (Jaume Balagueró, 2014)—, dos *remakes* estadounidenses —*Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) y su secuela *Quarantine 2: Terminal* (John Pogue, 2011)—, así como una novela gráfica titulada [REC]: *Historias inéditas* (VV. AA., 2012), y una atracción en el complejo PortAventura, alcanzando toda la franquicia más de 61 millones de dólares de recaudación fuera de España (Lázaro-Reboll, 2017).

El argumento de la saga presenta continuidad narrativa en sus dos primeros títulos, comenzando el segundo prácticamente donde termina el primero. La presentadora de un programa de reportajes televisivos y su camarógrafo siguen al cuerpo de bomberos de Barcelona en una alerta nocturna. Este aviso les lleva a un edificio de la Rambla barcelonesa donde son atacados por los vecinos del lugar, que parecen tener una especie de infección contagiosa que les priva de voluntad y les hace comportarse de forma violenta. Cuando tratan de escapar del inmueble descubren que han sido confinados allí por las autoridades. Ansiosos por encontrar una salida, esquivan a los mortales atacantes hasta llegar al ático del edificio, donde hallan los vestigios de diversos experimentos realizados a manos de un sacerdote con una joven poseída por un ente sobrenatural, que parece ser la fuente del contagio.

Un grupo de GEOs, ya en la segunda entrega de la saga, se adentra en el edificio liderado por un funcionario de Sanidad que resulta ser también sacerdote. Buscan la fuente de la enfermedad para dar con una cura, pero los infectados, que ahora

empiezan a dar muestra de capacidades sobrehumanas, terminan por diezmar el comando. El sacerdote, junto a los agentes supervivientes, encuentra a la periodista, que parece ser la única que sigue indemne en el inmueble. No obstante, en el giro narrativo final de este episodio, ella misma se manifiesta como una nueva poseída que ansía ser liberada para propagar la enfermedad.

La tercera entrega supone una digresión con respecto a la historia principal. Si bien en su título parece querer referirse al origen de la infección, en realidad narra una historia paralela en la que uno de los infectados vinculado al edificio barcelonés termina por diseminar su enfermedad-poseición entre los invitados de una boda.

No será hasta la cuarta entrega de la historia cuando se dé cierre a la trama principal. Tras la intervención del ejército, llevan a la protagonista superviviente a un barco en alta mar para poder investigar el asunto con total aislamiento. La infección, como es de esperar, se desata entre la tripulación, manifestándose su fuente en un parásito que ha ido saltando de huésped en huésped a lo largo de la obra.

Para interpretar a las dos protagonistas de la saga, los creadores confiaron en rostros conocidos por el gran público y que bien pueden formar parte de una suerte de *star system* televisivo nacional, en especial en lo referido al segmento de edad al que va dirigida comercialmente la saga. La actriz Manuela Velasco supone, en cierto sentido, un acercamiento de resonancias autobiográficas al personaje de la reportera. Descubierta, en su niñez, en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), Velasco desarrolla los comienzos de su carrera compaginando la aparición esporádica en series televisivas de máxima audiencia con la actividad de presentadora y entrevistadora de programas de televisión como *Los cuarenta principales* (Canal+, 2000-2005) o *Del 40 al 1* (Canal+, 1990-1998; LOS40TV, 1998-2017), lo que la convierte en una cara familiar para el público objetivo del filme. Por su parte, la actriz y directora Leticia Dolera también comienza su

andadura vinculada a los programas televisivos, aunque su estrellato entre el público juvenil se produce a partir de su participación en series de éxito como el producto de emisión diaria *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002), la serie de *prime time* *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), o largometrajes como *Semen, una historia de amor* (Daniela Fejerman e Inés París, 2005) o *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011), con roles protagónicos.

### EL ARQUETIPO DE LA FINAL GIRL EN LA SAGA [REC]

A lo largo de la primera parte de nuestro análisis vamos a centrarnos en el arquetipo de la *final girl* expuesto por Carol Clover en su obra de 1993 *Men, women and chain saws*. En líneas generales, se trata de una evolución del tópico de la «dama en apuros» que la autora reconoce en el subgénero *slasher* y que podría definirse como la última superviviente que, al finalizar la película, o bien logra mantenerse con vida el tiempo suficiente para ser rescatada, o bien confronta ella misma a su amenaza y le pone fin con sus propios medios, sin precisar la ayuda de ningún rescatador (Clover, 2015: 35). Se aprecian, en ambos casos, como rasgos distintivos la soledad del personaje ante el peligro y una mayor destreza y perspicacia para lograr sobrevivir. Esto a menudo se traduce en un perfil de mujer que, ante el acoso del villano, abandona la pasividad y se muestra resolutivo, manifestando transición en el personaje, que pasa de objeto a sujeto, y en el que se ha identificado una suerte de heroína para el feminismo de la segunda ola (Garland et al., 2018: 64-65).

Los casos paradigmáticos en los que se basa Clover para enunciar su teoría son las películas *Halloween* (John Carpenter, 1978), *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Pesadilla en Elm Street* (*A nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), así como la amplísima variedad de filmes que se adscriben a esta narrativa. Núria Bou y Xavier Pérez rastrear el origen

de esta forma de feminidad en el Hollywood clásico con el serial *Los peligros de Paulina* (*The perils of Pauline*, Louis J. Gasnier, Donald Mackenzie, 1914), e identifican como un punto de ruptura la llegada, ya en los ochenta, del personaje de Ripley (Sigourney Weaver), la protagonista de la saga *Alien*, que marca un antes y un después al prescindir de toda ayuda masculina para hacer frente al monstruo final —si bien hay que mencionar lo accidental de su sexo, pues se trataba de un personaje masculino en el guion— (Bou, Pérez, 2010: 45).

En la filmografía del terror español este perfil de mujer proactiva que busca la confrontación con el mal no es del todo extraño. Destaca Joan Hawkins el clásico *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) como un precedente que rompe con la tradición del género al mostrar a una protagonista femenina de mirada investigadora (Hawkins, 2000: 103) que, incluso, toma la iniciativa de ponerse a sí misma como cebo para atrapar al malvado doctor Orloff (Howard Vernon). Ibáñez Serrador, en su primera incursión en la gran pantalla con *La Residencia* (1969) también explora incipientemente el arquetipo a través del personaje de Irene (Mary Maude), antagonista al comienzo pero sagaz *final girl* en el último tercio del filme, cuando arranca una investigación particular que tiene por finalidad descubrir el misterio de las desapariciones de sus compañeras en una obra que sirvió de inspiración directa (Olney, 2014) a películas como *Suspiria* (Dario Argento, 1977), donde el arquetipo parece claramente consolidado.

La adscripción de la saga [REC] al arquetipo de la *final girl* se manifiesta a partir de las acciones de sus dos principales protagonistas, Ángela en las dos primeras entregas y en la cuarta, y el personaje de Clara en el episodio tercero. Como se puede observar, sus historias presentan rasgos coincidentes con las premisas de Clover aunque, como argumentaremos, también proponen divergencias que las anticipan como contenedoras de un nuevo modelo de heroína por completo emancipada.

---

**LAS PELÍCULAS PRESENTAN RASGOS COINCIDENTES CON LAS PREMISAS DE CLOVER AUNQUE, COMO ARGUMENTAREMOS, TAMBIÉN PROPONEN DIVERGENCIAS QUE LAS ANTICIPAN COMO CONTENEDORAS DE UN NUEVO MODELO DE HEROÍNA POR COMPLETO EMANCIPADA**

---

Dentro de los rasgos coincidentes, las protagonistas de la saga [REC] encajan en el arquetipo al ser las últimas supervivientes del escenario apocalíptico en que se encuadran y por cumplir, de distintas maneras, las posibilidades de ser rescatadas o de lograr rescatarse a sí mismas. Ángela, la principal protagonista de la narración, es la última superviviente de la infección que asola el edificio de la Rambla barcelonesa. En el primer filme es literalmente la última víctima del contagio, terminando la película con el misterio de su desaparición entre las sombras. En la segunda cinta, Ángela es encontrada con vida por el comando de GEOs, si bien ella misma participa en su eliminación al estar poseída por el monstruo, punto particular sobre el que trataremos más adelante. En la cuarta película es de nuevo rescatada, esta vez por el ejército, aunque pasa a un nuevo confinamiento donde sus perseguidores se multiplican: debe escapar de los nuevos infectados que van diezmando el carguero donde se encuentra, pero también de los científicos que quieren experimentar con su cuerpo. Será, en cualquier caso, la única mujer que logre sobrevivir. Clara, en la tercera entrega de la saga, logra escapar por sus propios medios del brote infeccioso que ha tenido lugar en su boda. No obstante, decidirá volver sobre sus pasos para salvar a su marido.

Clover apunta que el intercambio de protagonismo entre los personajes varones y la mujer viene acompañado de una masculinización simbólica de la *final girl*. Entendiendo el terror en general,

y el *slasher* en particular, desde la perspectiva de género, se simbolizan de forma generalizada conflictos contra el orden patriarcal. Las víctimas tradicionales del villano son mujeres y hombres que transgreden las restricciones sexuales derivadas de su género. En el *slasher* es, de hecho, habitual que las víctimas femeninas perezcan durante o inmediatamente después de un coito extramatrimonial, y que las víctimas masculinas lo hagan de forma poco viril y, en ocasiones, de manera ridícula. El ente maligno, por su parte, cuando tiene forma humana, suele identificarse siempre como masculino. Su ira asesina deviene de un trauma tradicionalmente de índole sexual, siendo relativamente frecuentes los conflictos de identidad de género, como en los casos de *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, Brian de Palma, 1980) o *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991).

La *final girl*, en cambio, presenta desde el comienzo una actitud bien virginal o célibe (Keisner, 2008: 418), o bien directamente asexual y andrógina (Rieser, 2001: 377), además de una serie de rasgos más cercanos a los tradicionalmente vinculados con el género masculino: habilidades mecánicas, pensamiento estratégico, capacidad de liderazgo... (Clover, 2015: 40). En último término, esta masculinización se simboliza en un sentido lacaniano a través de la apropiación del arma fálica del monstruo. La autora se apoya en declaraciones del director de *Halloween* para afirmar: «El *slasher* lo soluciona bien eliminando a la mujer (primeras víctimas), o bien reconstruyéndola como masculina (*final girl*). El momento en que la *final girl* es definitivamente “falitizada” es el momento en que se detiene la trama y cesa el terror. Amanece, y la comunidad regresa a su orden normal<sup>1</sup>» (Clover, 2015: 50). Rieser, por su parte, reconoce el empleo del arma fálica, si bien su interpretación la vincula más hacia la reafirmación de la heterosexualidad frente a la ambigüedad del monstruo antes que hacia una masculinización del personaje femenino: «En realidad, la lucha fálica entre el monstruo

y la chica puede ser vista como una aceptación de la sexualidad en términos heterosexuales [...] después de todo, ella no emplea esas armas contra masculinidades normativas sino hacia una monstruosidad ambigua que amenaza el orden de género hegemónico<sup>2</sup>» (Rieser, 2001: 377).

Esta apropiación simbólica puede encontrarse en la saga [REC] a través de las armas que terminan portando sus protagonistas, y que de hecho se disponen de forma notoria en los carteles de la tercera y cuarta entregas, llegando a suponer, si aceptamos la lógica de Clover, toda una hiperfalsificación. Como se puede comprobar, Clara, en su lucha contra los infectados que han dado al traste con su boda, se arma con una sierra mecánica de enormes proporciones que parece aludir al arma del villano de *La matanza de Texas*. Su marido, para el mismo fin, blandirá una espada que, en comparación, resulta pírrica y que además tiene reparos en emplear. Ángela, igualmente, aparece en el cartel portando un enorme motor fueraborda a la altura de las caderas, motor que, en el filme, solo ella logra arrancar en el instante final.

Esta masculinización del arquetipo de la *final girl* tiene relación con la propia mirada del espectador, que, tradicionalmente, se ha entendido en el género como fundamentalmente masculino (Chatterjee, 2018: 134). No es extraño que este tipo de relatos busquen predisponer al espectador desde la óptica del asesino en los primeros compases del filme para luego adoptar la óptica de la protagonista final, buscando así la identificación con el personaje. Rieser matiza este particular afirmando que no llega a haber una total identificación en tanto que la cámara rara vez ocupa el punto de vista de la protagonista femenina, siendo la mayor parte del tiempo «observada» en vez de «observadora» (Rieser, 2001:385), idea que también recogen Hajariah y Briandana al prefigurar a la mujer ante la cámara como «el objeto al que mirar» por el espectador masculino (Briandana y Hajariah, 2013: 191).

En la saga [REC] se aborda la identificación del espectador en la historia al tomar literalmente el

punto de vista de personajes masculinos, compañeros de aventura de la protagonista (Sánchez Trigos, 2013: 302; Rowan-Legg, 2013: 215). El *found footage*, seña de franquicia que conforma los primeros episodios de la saga, consiste en el empleo de la cámara subjetiva que se introduce en la propia diégesis y que se fundamenta a partir de un pretexto metanarrativo que incrementa el realismo sugerido: la suposición de que la obra filmada no es sino el material en bruto registrado realmente por la cámara y que ha sido perdido por los responsables de la filmación (Hardcastle, 2017). El concepto es ampliamente conocido y resulta muy popular en el cine de terror. Se pueden trazar precedentes de la filmación subjetiva en obras como *La dama del lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1946), *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powel, 1960) o el propio *Halloween*, y de la idea concreta de «filmación recuperada» en obras de género como *Holocausto Caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), *Muerte de una cazafantasma* (*Death of a Ghost Hunter*, Sean Tretta, 2007), *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) o *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010), entre muchos otros.

---

### EN LA SAGA [REC] SE ABORDA LA IDENTIFICACIÓN DEL ESPECTADOR EN LA HISTORIA AL TOMAR LITERALMENTE EL PUNTO DE VISTA DE PERSONAJES MASCULINOS

---

De este modo, a la reportera la seguirá su incansable camarógrafo, en la primera entrega, o las cámaras que portan los GEOs, en la segunda, sumergiendo al espectador en la obra con la pretensión, manifestada por los propios autores, de hacerle partícipe como si estuviera disfrutando de un videojuego (Hart, 2014). Así, cuando la pro-

tagonista mira a cámara o cuando se dirige a su compañero, rompe la cuarta pared e involucra directamente al espectador, que se siente interpelado. Se da el caso, de hecho, de que la cámara sigue grabando en ocasiones en las que no hay ningún sujeto sosteniéndola, como al final de la primera película, cuando el camarógrafo muere pero el dispositivo de grabación continúa registrando todo en primera persona, dejando en solitario a la protagonista «en compañía» del espectador (McKeown 2019: 212-213).

Sin embargo, a pesar de estos rasgos, las protagonistas de la saga [REC] presentan particularidades que trascienden los límites del arquetipo y que terminan por suponer un alejamiento marcadamente contrastado.

En primer lugar, la protagonista no suele estar nunca sola. Siempre va en compañía de otros personajes secundarios, en su mayoría masculinos, que adoptan un rol subalterno a ella. Ya se ha mencionado el caso del obediente cámara que acompaña a Ángela a lo largo de todo el desarrollo de la primera entrega excepto en breves minutos finales. En la segunda y tercera la veremos siempre en compañía de un equipo de hombres donde tendrá, como abordaremos a continuación, tanto

aliados como enemigos. El caso de Clara resulta más evidente en este sentido. A lo largo de su huida siempre estará acompañada del párroco que ha oficiado la ceremonia y/o de varios amigos a los que ella misma comanda. Posteriormente, ya en compañía de su marido, seguirá siendo ella quien tome la iniciativa de afrontar el mal cuando uno de los infectados la muerda y ella ordene a su esposo que le corte el brazo para detener la infección, a pesar de los escrúpulos que presenta él.

En segundo lugar, siguiendo la lógica de Clover del simbolismo de los elementos fálicos asociados con la *final girl* al terminar su periplo, éste se ve contrarrestado en la saga a través del empleo de marcas de feminidad, o a través de una colaboración a cuatro manos entre ambos sexos. Cuando Clara agarra la motosierra en la tercera película lo primero que hace es cortar la falda del vestido de novia que lleva puesto. Al hacerlo, deja al descubierto una pierna en la que destaca una liga de color rojo, prenda íntima marcadamente femenina en el contexto de la boda. Ángela, por su parte, el único momento en que sostiene el enorme motor fueraborda del cartel y lo emplea como arma lo hace junto al técnico de radio del barco, compañero de aventuras y superviviente junto a ella.

Imagen 1. La novia se arma con una motosierra



Las protagonistas de la obra se distinguen de la *final girl* en una actitud más activa ante el peligro. Si bien hemos destacado que la adhesión al arquetipo se realiza por derivación de la voluntad del villano, que selecciona una víctima que es capaz de sobrevivir al activar en su desesperada huida su lado de héroe masculinizado (Clover, 2015: 60), el papel que juegan las protagonistas en la saga dista mucho de presentar actitudes pasivas desde el comienzo. Ángela muestra desde el primer instante una actitud de mando sobre su camarógrafo. Si bien el filme juega a disponerla en inferioridad física al mostrar, por ejemplo, un momento en que se prueba un uniforme de bomberos que le queda muy grande, durante toda la obra es ella la que marca el lugar hacia el que debe apuntar el objetivo de la cámara; es ella quien se enfrenta a las autoridades policiales y sanitarias que entran en el edificio, y es ella quien dirige la huida en el último tercio de la obra. Incluso durante los instantes finales del primer filme cuando, en plena búsqueda de una salida, alcanzan el ático del inmueble, ella insiste en filmar todo, deteniendo su escapatoria para indagar nuevas pistas, como la grabación del magnetófono que explica el origen de la infección. Clara, por su parte, presenta una actitud por completo heroica cuando, estando ya a las puertas del túnel de escape, opta por retroceder, armarse con la motosierra, y embarcarse en una trama de rescate de su marido al descubrir que se ha quedado atrás.

En última instancia, la saga rompe con la mirada masculinizada que ella misma plantea en sus primeras entregas a través del abandono explícito y remarcado del *found footage*. Esto se lleva a cabo a través de dos personajes instrumentales que vienen a reflejar en la pantalla *alter ego(s)* de los propios creadores y espectadores: el técnico de grabación de la boda en la tercera película y el técnico de comunicaciones del barco de la última entrega. El primero de ellos se presenta al espectador como un profesional de la realización audiovisual de eventos que verbaliza constantemente las marcas de estilo que ha adoptado la saga hasta ese instan-

te: el *cinema verité* de la cámara al hombro que es testigo directo de la realidad filmada. Cuando la película abandona la primera persona, se muestra mediante un elocuente plano detalle cómo la videocámara que porta el profesional es destrozada. En la cuarta película, el personaje del técnico de comunicaciones, que se declara fanático de la presentadora de reportajes, trata por un instante de espiarla a través del circuito de videovigilancia del barco mientras ella se desviste. No obstante, la propia protagonista provocará el cese de este espionaje a través de una recriminatoria mirada a cámara, primero, y posteriormente de forma más explícita cuando ella misma se dedique a romper uno por uno todos los dispositivos de grabación de seguridad del barco en su huida. Se explicita de este modo el paso de objeto observado a sujeto observador de las protagonistas, liberando la cámara de una mirada diegética masculina o voyerista, y pasando a tomar el relato la perspectiva femenina en alternancia con la del resto de personajes secundarios de la historia.

### LA POSESIÓN Y AUTONOMÍA DEL CUERPO/ MONSTRUO FEMENINO

El ente diabólico que parece ser la causa de la infección que asola el edificio de Las Ramblas en la saga [REC] tiene forma de gusano. Apenas se le ve un instante, pasando de un anfitrión a otro en la segunda y cuarta entregas, y al final del relato, cuando queda por fin expuesto. El *leucochloridium paradoxum* es un parásito con forma de larva que ataca a los gasterópodos con el objetivo de llegar al estómago de las aves, donde se reproduce. De este modo, el caracol infectado pierde el dominio de sus acciones motoras. Sus antenas inflamadas palpitan, dejando ver en su interior al feroz gusano que dirige su voluntad, por completo sometida, hasta la copa de algún árbol donde sea presa fácil del próximo anfitrión. En las películas de la saga, la acción del gusano sobre sus incubadoras se traduce, como en el caso del *leucochloridium*, en la



Imagen 2. El cuerpo fálico de la criatura pasa de boca a boca

anulación completa de la voluntad y la capacidad de transmitir la infección que enloquece a quien es mordido. A partir de la segunda película, además, parece poder conferirles diferentes habilidades sobrenaturales a los infectados.

Confluyen de este modo en la historia dos vertientes complementarias de posesión. La primera, física, infecciosa, parasitaria... que se manifiesta con la rojez de los ojos, llagas, pústulas, vómitos y otros síntomas que recuerdan a filmes como *Resident Evil* (Paul W.S., 2002), *28 días después* (*28 days later*, Danny Boyle, 2002) o *Soy leyenda* (*I am legend*, Francis Lawrence, 2007) o, de manera más cercana con la idea de la transformación de la conducta, las primeras obras de David Cronenberg *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975) o *Rabia* (*Rabid*, 1977). La segunda vertiente, demoníaca, se manifiesta en la posibilidad de cambiar el timbre de la voz, caminar por paredes y techo, así como la aversión hacia los crucifijos, y tiene su precedente más conocido en *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Ambas, a la postre, reflejan un mismo tema a lo largo de toda la tetralogía: la disposición del cuerpo femenino, tanto en su concepción de receptáculo de otra vida parasitaria como en su configuración

de objeto de experimentación por parte de la autoridad masculina.

El personaje de Tristana Medeiros es aludido como el paciente cero de la pandemia. Sólo puede ser vista a través de los dispositivos de visión nocturna, y su cuerpo deforme presenta las cicatrices y llagas de años de tortura y experimentos llevados a cabo por parte de un representante de la Iglesia Católica (Davies, 2019: 648). Poco más se conoce de ella, cuya historia pasada solo es referida en los filmes a

través de fugaces imágenes de recortes de prensa, pero se sugiere que gran parte de su tormento proviene, no tanto de la posesión demoníaca como de los intentos de exorcismo por parte de una fuerza científico-eclesiástica.

Apunta Barbara Creed al abordar su concepto de la monstruosidad femenina que los filmes de posesiones suelen valerse de la excusa del exorcismo para que el espectador explore tabúes y comportamientos obscenos o contrarios a la regla patriarcal que suelen presentarse de forma monstruosa al tiempo que perversamente atrayentes para una mirada, de nuevo, eminentemente masculina. «No es distinto de un ritual de purificación en el que se permite al espectador retozar de forma vicaria en comportamientos considerados tabú antes de que se restituya el orden<sup>3</sup>» (Creed, 1991: 37). Esta deriva suele desembocar habitualmente en la exploración de temas de índole sexual. La propia *El Exorcista* resulta paradigmática al situar en el centro de la posesión a una adolescente en plena pubertad, lo que sirve de influencia a numerosos títulos que abordan el mismo tema hasta deformarlo en cliché, como *La monja poseída* (*To the devil a daughter*, Peter Sykes, 1976), o incluso llevarlo al te-

rreno pornográfico, como en *Malabimba* (Andrea Bianchi, 1979) y sus sucesivas reformulaciones. Sin embargo, como señala Monnet (2015), en el caso de *[REC]* se subvierte el estereotipo de la posesión sexualizada. La protagonista, aunque constantemente expuesta ante la cámara, apenas explora esta faceta; Medeiros, pese a aparecer semidesnuda, presenta un cuerpo antierótico que sugiere simultáneamente monstruosidad y vulnerabilidad, al igual que el resto de personajes secundarios femeninos, que presentan edades muy alejadas de la pubertad y que generan el terror no mediante la capacidad erótica o de seducción sino a partir del paso brusco de su presencia vulnerable a monstruosa: la anciana y la niña frágiles y necesitadas de ayuda en apariencia que se lanzan sorpresivamente al ataque de aquellos que se acercan a socorrerlas.

Destaca Clover que la posesión por vía oral es ya un cliché del cine de terror (Clover, 2015: 79). Al final de la primera entrega tienen su encuentro Ángela y Medeiros, y en el epílogo de la segunda película se le muestra al espectador el instante en que se produce el traspaso del parásito: el cuerpo fálico de la criatura pasa de boca a boca, aludiendo de este modo a una fuerza opresora de carácter masculino. Expone Monnet la idea de la conjunción de ambas mujeres en apariencia contrapuestas en ese instante de reconocimiento final que las iguala en la disposición de sus cuerpos ante la mirada del espectador:

«La escena final presenta a ambas mujeres extraordinariamente semejantes ante la cámara gracias al misterioso efecto de la visión nocturna. Las dos están en la oscuridad y son incapaces de ver, pero ambas están igualmente expuestas para la visión de la audiencia<sup>4</sup>» (Monnet, 2015, ebook). Ambas son,

al final, igualadas por la narración en su condición de anfitrionas del monstruo, hasta tal punto que, en la última entrega de la saga, Ángela pasará a convertirse en una potencial nueva Tristana de no ser por su negativa a someterse a la acción de los personajes masculinos sobre su cuerpo.

La cuarta película arranca cronológicamente tras el final de la segunda y, en ella, Ángela ya ha asesinado a la niña Medeiros para ocupar su lugar tanto desde el punto de vista del ente maligno que desea diseminar su infección, como desde la perspectiva temática del filme: el empleo del cuerpo femenino como campo de pruebas de los hombres. Tras el *shock* de su liberación, Ángela despierta maniatada en una camilla. Un doctor le inyecta un tranquilizante sin su consentimiento. En el barco-bunker donde se halla solo hay otra mujer, una anciana enloquecida que no tarda en caer víctima de la infección. Nada más descubrirse el contenido de la videocámara donde se observa el tránsito del parásito de un huésped a otro, Ángela se ve asediada por todos los hombres que conforman la tripulación —tanto amigos como enemigos—, quienes tratarán de disponer de su cuerpo contra su voluntad para extirparle el parásito que creen erróneamente que reside en ella. Destaca Christopher Sharrett, valiéndose como ejemplo de *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968) que, aunque el terror es el género más honesto a la hora de presentar la subversión de los valores

Imagen 3. Intento de extirpación del parásito contra la voluntad de la protagonista



patriarcales de la sociedad burguesa, el control del cuerpo femenino se plasma siempre como una constante (Sharrett, 2014).

Este particular resulta especialmente destacable pues condensa todo el sentido de la obra y de la evolución de los arquetipos de la *final girl* y de la monstruosidad femenina. El relato adopta en este instante una perspectiva marcadamente ambigua en la que se contraponen la mirada de los hombres y la voluntad de la mujer con respecto a su propio cuerpo. Ellos, tanto los aliados como los enemigos, parecen estar de acuerdo en la necesidad de extirpar el parásito que piensan que hospeda Ángela. El espectador, que en este instante todavía no sabe que el parásito ha pasado de ella a otro anfitrión, y que guarda en su memoria el recuerdo de la Ángela poseída que asesinó a todos los rescatadores de la segunda película, no puede sino estar de acuerdo con la visión del sector masculino. Se hace de este modo evidente el posicionamiento de la mirada del público para a continuación romperlo de forma brusca: Ángela logra escapar de todos sus opresores, tomando control no sólo de su cuerpo sino de toda la narrativa; rompe las videocámaras de seguridad que están dispuestas para su observación como objeto de estudio, simbolizando así, en cierta forma, su emancipación de la premisa inicial de la saga —la factura *found footage* que disponía a la heroína como objeto observado y no como sujeto de la historia—; demuestra que no alberga al monstruo demoníaco dentro de sí, como todos —espectadores incluidos— sospechaban; en su confrontación final hace evidente que es capaz de repelerlo por sus medios, y termina por recuperar victoriosa su libertad y liberar con ella a su colaborador-fan.

## CONCLUSIONES

La obra de Balagueró y Plaza realiza una revisión del arquetipo de la *final girl* y lo adapta a una lógica emancipadora que gana representación en el cine de la segunda mitad de la década pasada. La Ángela de [REC] nace emparentada con las prota-

gonistas de *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015), *Rogue One* (Gareth Edwards, 2016), *La llegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) o *Aniquilación* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018) en otros géneros: personajes femeninos autosuficientes, sin intereses románticos, que subvierten los tópicos del género para establecer un protagonismo por derecho propio y que apelan a una mirada que huye de postularse masculina o femenina.

Se perfila, por tanto, en la obra de Balagueró y Plaza un nuevo arquetipo de personaje femenino que supone la evolución lógica de la *final girl*: una heroína emancipada cuyas virtudes no provienen de ninguna ascendencia heredada ni de ningún linaje mítico; mujeres que, sin perder sus rasgos de feminidad, confrontan los obstáculos con la misma determinación que los tradicionales héroes masculinos, y que ofrecen una representación más igualitaria de los roles de género. ■

## NOTAS

- 1 Traducción propia. En el original: «The slasher film resolves it either through eliminating the woman (earlier victims) or reconstituting her as masculine (Final Girl). The moment at which the Final Girl is effectively phallicized is the moment that the plot halts and horror ceases. Day breaks, and the community returns to its normal order».
- 2 Traducción propia. En el original: «Alternatively, the phallic struggle between the monster and the girl may be seen to signify that she has to accept sexuality on heterosexual and phallic terms [...] after all, she does not turn these weapons against normative masculinity but against a border-breaking monster that is threatening hegemonic gender relations».
- 3 Traducción propia. En el original: «Is not unlike a ritual of purification in that it permits the spectator to wallow vicariously in normally taboo forms of behavior before restoring order».
- 4 Traducción propia. En el original: «Yet the final scene presents these two women as made strangely equal before the camera by de eerie effects of the green ni-

ght vision glow. Both are in the dark and unable to see, yet both are visible to the audience and on display».

## REFERENCIAS

- Bou, N., Pérez, X. (2010) Épica y feminidad en el Hollywood contemporáneo. En P. Sangro y J. F. Plaza (eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 39-58). Barcelona: Laertes.
- Briandana, R., Hajariah, S. (2013). Gender and the Action Film: Questions of Female Heroism (Analysis of Female Masculinity of the Female Heroic Character), *Jurnal Visi Komunikasi*, 12, 183-198.
- Chatterjee, A. (2018). Forgive me father, for I have sinned: The violent fetishism of female monsters in Hollywood horror culture, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 10(2), 129-135. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v10n2.13>.
- Clover, C. J. (2015). *Men, women and chain saws. Gender in the modern horror film.* (e.o. 1993). Princeton: Princeton University Press.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis.* London-New York: Routledge.
- Davies, A. (2019). Women and Haunted Houses in the Films of Jaume Balagueró: The Nightmares of Presence, *Bulletin of Hispanic Studies*, 96(6), 641-653. <https://doi.org/10.3828/bhs.2019.38>.
- De Fez, Desirée (2020). *Reina del grito. Un viaje por los miedos femeninos.* Barcelona: Blackie Books.
- Garland, T. S., Phillips, N., Vollum, S. (2018). Gender Politics and The Walking Dead: Gendered Violence and the Reestablishment of Patriarchy, *Feminist Criminology*, 13(1), 59-86. <https://doi.org/10.1177/1557085116635269>.
- Hardcastle, A. (2017). Why They Film: The Camera and Viewer Address in Found Footage Horror Films from Spain, En J. Marí (ed.), *Tracing the borders of Spanish Horror Cinema and Television* (Edición Ebook), Routledge.
- Hart, A. C. (2014). Millennial Fears. Abject Horror in a Transnational Context. En Harry M. Benshoff, *A Companion to the Horror Film* (pp. 329-344). Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, <https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch19>.
- Hawkins, J. (2000). *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde.* Minneapolis: Minnesota Press.
- Huerta Floriano, M. Á. (2019). *Los géneros cinematográficos. Una introducción.* Valencia: Tirant Humanidades.
- Keisner, J. (2008). Do you Want to Watch? A Study of the Visual Rhetoric of the Postmodern Horror Film, *Women's Studies*, 37(4), 411-427. <https://doi.org/10.1080/00497870802050019>.
- Lázaro-Reboll, A. (2017). Generating fear: from Fantastic Factory (2000-2005) to [REC] (2007-2014). En J. Marí (ed.), *Tracing the borders of Spanish Horror Cinema and Television.* (Edición Ebook), Routledge.
- Losilla, C. (1999). *El cine de terror: una introducción* (e. o. 1993). Barcelona: Paidós.
- McKeown, W. (2019). What happened to her eyes?: Self-sacrifice in [REC]', *Horror Studies*, 10(2), 209-226. [https://doi.org/10.1386/host\\_00005\\_1](https://doi.org/10.1386/host_00005_1).
- Monnet, A. S. (2015). Body genres, night vision and the female monster. En Fred Botting y Catherine Spooner *Monstrous media/spectral subjects* (pp. 143-156). Manchester University Press. <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719089770.003.0011>.
- Olney, I. (2014). Spanish Horror Cinema. En H. M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film.* (ebook). Wiley Blackwell.
- Rieser, K. (2001). Masculinity and Monstrosity, *Men and Masculinities*, 3(4), 370-392. <https://doi.org/10.1177/1097184X01003004002>.
- Rowan-Legg, S. M. (2013). Don't Miss a Bloody Thing: [REC] and the Spanish Adaptation of Found Footage Horror, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 10(2), 213-223. [https://doi.org/10.1386/slac.10.2.213\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.10.2.213_1).
- Sánchez Trigos, R. (2013). Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga REC de Jaume Balagueró y Paco Plaza, *Brumal*, 1, 285-307.
- Sharrett, C. (2014). The Horror Film as Social Allegory (And How it Comes Undone). En H. M. Benshoff, (ed.), *A Companion to the Horror Film* (pp. 56-72). Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, <https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch4>.

## DE LA FINAL GIRL A LA HEROÍNA EMANCIPADA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA SAGA [REC]

### Resumen

La saga [REC] es una de las franquicias de mayor éxito en la historia del terror español. En este artículo argumentamos que sienta el precedente de un nuevo arquetipo femenino que va más allá de la clásica *final girl*. La representación de protagonistas femeninas decididas que se enfrentan solas a sus enemigos, de forma voluntaria y sin necesidad de ayuda masculina aporta una nueva visión de la feminidad que acompaña a otras producciones de la segunda mitad de la década de 2010. [REC] es, de esta manera, una franquicia que rompe con los estereotipos tradicionales del terror al tiempo que honra su influencia y legado.

### Palabras clave

[REC]; *monstrous feminine*; *final girl*; terror español; Jaume Balagueró; Paco Plaza.

### Autores

Juan Medina-Contreras (Huelva, 1985) es profesor contratado doctor en el área de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pontificia de Salamanca, donde dirige el Máster en Guion de Ficción para Cine y Televisión. Contacto: jmedinaco@upsa.es.

Pedro Sangro Colón (Madrid, 1968) es catedrático de Lenguaje y Narrativa Audiovisual en la Universidad Pontificia de Salamanca, donde ejerce el cargo de Vicerrector de Investigación e Innovación educativa. Contacto: psangroco@upsa.es.

### Referencia de este artículo

Medina-Contreras, J, Sangro, P. (2021). De la *final girl* a la heroína emancipada: arquetipos femeninos en la saga [REC]. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 79-90.

## FROM THE "FINAL GIRL" TO THE EMANCIPATED HEROINE: FEMALE ARCHETYPES IN THE [REC] SAGA

### Abstract

The [REC] saga is one of the most successful franchises in the history of Spanish horror. In this article we argue that this saga sets the precedent for a new female archetype that goes beyond the traditional "final girl". The depiction of resolute female protagonists who confront their enemies on their own, voluntarily and without the need of male help, offers a new vision of femininity similar to those offered by other films of the late 2010s. In this way, [REC] is a franchise that subverts traditional horror tropes while honouring their influence and legacy.

### Key words

[REC]; *Monstrous Feminine*; *Final Girl*; Spanish Horror; Jaume Balagueró; Paco Plaza.

### Authors

Juan Medina-Contreras is Associate Professor of Audiovisual Media Studies at Universidad Pontificia de Salamanca, where he also coordinates the master's programme in Screenwriting. Contact: jmedinaco@upsa.es.

Pedro Sangro Colón is Professor of Language and Audiovisual Narrative and Vice-Rector of Research and Educational Innovation at Universidad Pontificia de Salamanca. Contact: psangroco@upsa.es.

### Article reference

Medina-Contreras, J, Sangro, P. (2021). From the "Final Girl" to the Emancipated Heroine: Female Archetypes in the [REC] Saga. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 79-90.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)