



SCREAM, LA CULTURA POPULAR Y EL FEMINISMO DE LA TERCERA OLA: “YO NO SOY MI MADRE”

KATHLEEN ROWE KARLYN¹
Universidad de Oregon

La cultura popular es la política del siglo XXI.
Gale Weathers, *Scream*

La década de 1990 podría ser recordada como la década de la Girl Culture y el Girl Power. Nuevas frases empezaron a sonar y nuevas imágenes a emerger en nuestros medios, cambiando el rostro de la cultura popular en una dirección decididamente más juvenil y femenina. En 1994, el libro *Reviving Ophelia* de Mary Pipher ayudó a situar la cuestión de las chicas adolescentes en la agenda cultural nacional. Acusando a nuestra “cultura saturada por los medios” de “envenenar” a nuestras chicas, el libro vendió 1,6 millones de ejemplares. En el cine, las audiencias adolescentes femeninas emergieron como uno de los factores demográficos más poderosos de los últimos años de la década, convirtiendo determinadas películas en éxitos sorprendentes, desde la comedia romántica de bajo presupuesto *Fuera de onda* (1995) hasta la parodia “slasher”² *Scream* (1996). En 1997, las chicas salvaron a la romántica y épica *Titanic* del desastre financiero cuando acudieron en masa a los cines para verla una y otra vez. Al éxito de *Fuera de onda* le siguió un *spin-off* televisivo y una oleada de películas románticas de adolescentes, y el culto alrededor de *Scream* generó dos secuelas. En televisión, más programas que nunca empezaron a utilizar a chicas adolescentes como protagonistas de situaciones basadas tanto en la vida cotidiana (*Felicity* y *Dawson crece*)

¹ Artículo publicado originalmente en *Genders.OnLine Journal - Presenting innovative theories in art, literature, history, music, TV and film*. Issue 38,2003. Reproducido y traducido con permiso de la autora y la editora, Ann Kibbey. Traducción de Isabel Clúa. [<http://www.genders.org>]

² El “slasher” es un subgénero dentro del género de terror; se refiere a textos fílmicos en los que un psicópata persigue a adolescentes o jóvenes y en el que se incluirían películas tan famosas como *La matanza de Texas*, de Tobe Hopper; *Halloween*, de John Carpenter; *Viernes 13*, de Sean Cunningham o *Pesadilla en Elm Street*, del propio Wes Craven [N. de la T.]

como en el ámbito fantástico (la exitosa *Buffy cazavampiros*, basada en la película homónima de 1992). En la música, frases como “Girl Power”, acuñada por las subversivas “riot grrls”, fueron absorbidas por el discurso hegemónico gracias al internacional aunque breve fenómeno de las Spice Girls, adoradas por todas las adolescentes (si bien detestadas por el resto del mundo). “Por una simple cuestión numérica” de acuerdo con un ejecutivo, “las chicas jóvenes están conduciendo los gustos culturales ahora mismo. Son unas consumidoras sorprendentes” (Weinraub, 1998).

Las chicas, pues, controlan ahora el suficiente dinero como para llamar la atención en tanto que grupo demográfico. Esto puede representar, o no, un avance en términos del poder social que tienen actualmente, pero lo que sí indica es que los productores culturales están escuchando y tomando muy en serio a las chicas y sus gustos. Ése no es el caso, no obstante, de la gente cuyo interés en entender a las mujeres jóvenes y lo que las motiva está marcado por unos componentes bastante más políticos y personales: o sea, sus madres, sus profesoras, y las pensadoras feministas en general. Y mientras muchas académicas feministas están empezando a seguir la vía abierta por Angela McRobbie y sus estudios sobre la relación entre el feminismo y las culturas juveniles, estas investigaciones (en especial los números de *Hypatia* y *Signs*) se centran habitualmente en aspectos alternativos, independientes, como las riot grrls, más que en la cultura popular hegemónica. Como Mary Pipher, los adultos progresistas y de alto nivel cultural provenientes de contextos diversos han sentido frecuentemente un profundo malestar respecto a las conexiones entre las chicas y la cultura popular, en especial, en lo concerniente a los géneros cinematográficos y televisivos de corte juvenil.

Déjenme citar algunos ejemplos. Como profesora e investigadora en el ámbito de los estudios audiovisuales (cine y televisión) y como madre de tres hijas que están entrando en la vida adulta, he seguido la emergencia de la cultura juvenil femenina desde mediados de los noventa. Recientemente, di una charla a un considerable número de académicos y otros profesionales que trabajan con chicas adolescentes sobre las formas en qué iconos mediáticos como Buffy Cazavampiros, Xena la princesa guerrera o las Spice Girls cuestionan las representaciones familiares de la feminidad, afirmando la amistad femenina, la agentividad y el poder físico. Mientras mi público se mostraba entretenido por mis ejemplos, muchos no vieron más allá de la violencia, la patente sexualidad y el carácter descaradamente comercial de los clips que mostré y de hecho, se molestaron bastante con mi hipótesis. Al mismo tiempo, he enseñado a madres educadas y comprometidas, que han batallado con sus hijas a propósito de sus gustos en cultura popular. La película *Scream* ha sido un caso especial. A pesar de su influencia entre las adolescentes, estas mujeres han desaconsejado a sus hijas que la viesen, o incluso se lo han prohibido, y desde luego, han evitado verla con ellas.

Estas respuestas hablan de los miedos reales a los efectos nocivos de la cultura popular sobre la juventud, y de los deseos también reales de proteger a las chicas de esos efectos –miedos que han aumentado

dramáticamente después de la oleada de tiroteos en las escuelas durante los noventa, focalizando la preocupación en la violencia, en el caso de los chicos, y en el sexo, en el de las chicas. Más importante, sin embargo, es que las respuestas a *Scream* se alzan como patéticos ejemplos de las oportunidades perdidas por las mujeres de mi generación –las madres del feminismo contemporáneo, o feministas de la Segunda Ola– para aprender dónde están nuestras hijas y para reparar o, al menos, entender mejor algunas de las fisuras y grietas que nos separan. A pesar de las preferencias de muchos adultos educados por los más refinados ejemplos de la cultura –la *Emma* de Jane Austen antes que *Fuera de onda* de Amy Heckerling, *Frankenstein* de Mary Shelley antes que la trilogía *Scream* de Wes Craven– la cultura popular impregna el mundo en el que viven las mujeres jóvenes hoy, y el rostro del feminismo actual, para bien o para mal, está siendo escrito a través de la cultura de masas. Una asombrosa imagen en la portada de uno de los números de la revista *Times* (del año 1998) representaba varias generaciones del feminismo estadounidense mediante los rostros de Susan B. Anthony, Betty Friedan, y Gloria Steinem en blanco y negro, seguidas por el de Calista Flockhart en color (Flockhart es la actriz que interpreta Ally McBeal, el personaje femenino televisivo más popular de ese año). El título de la portada, “¿Ha muerto el feminismo?” sugiere que si el feminismo vive, lo hace en los personajes ficticios de la cultura popular.

La tensión que he observado entre madres e hijas en materia de cultura popular resuena en todos los rincones del movimiento feminista estadounidense actual. Carol Gilligan la describe como una “crisis relacional” (Gilligan, 1997: 25) sobre el modo de fomentar conexiones entre las diferencias reales de experiencia, valores e identidad; mientras Carol Siegel señala cómo las diferencias ideológicas y generacionales han erosionado el “compartido sentimiento de determinación” (Siegel, 2000: 3) propio del feminismo. El reto de hacer que el feminismo represente algo más que una clase de mujeres blancas privilegiadas no es nuevo, por supuesto, y de hecho inspiró productivos conflictos internos dentro del feminismo de la Segunda Ola. Lo que parece nuevo, no obstante, es la dimensión generacional de esta tensión. Por un lado, “Girl Power” o “Girls Kick Butt” son frases habituales en las cubiertas de las revistas, en las pegatinas de los parachoques o en las camisetas, un signo de las formas en que la Segunda Ola ha cambiado el mundo en que las jóvenes está creciendo. Por otro lado, el propio feminismo parece configurarse como una “ausencia estructurante” para las jóvenes de clase media a la hora de definir su identidad. “No soy una feminista, pero...” se ha convertido en una de las referencias al feminismo más ubicuas en la actualidad, oída en las aulas universitarias, en la prensa popular y en una ola de libros recientes sobre feminismo contemporáneo. Educadas durante un periodo de conservadurismo, las jóvenes actuales se resisten a identificarse con cualquier movimiento social, y en su lugar prefieren situar su fe en el libremercado del individualismo. Esta resistencia a pensar colectivamente, sin embargo, tiene unas consecuencias políticas serias en un tiempo en que las acciones colectivas siguen siendo necesarias, no solo para avanzar en

asuntos feministas en una era globalizada, sino también para proteger sus logros todavía vulnerables en las áreas del derecho al aborto, las acciones afirmativas, la educación y la sanidad. Por ejemplo, las feministas han fracasado a la hora de proteger la red de seguridad social para las mujeres pobres y las familias de los inmigrantes ilegales.

Pensar colectivamente requiere modelos de relación productivos, tanto reales como imaginarios, lo que ha sido difícil de encontrar tanto para las jóvenes como para las adultas, tanto en la alta cultura como en la cultura popular. Mientras las representaciones de hermandad o amistad femenina han empezado a aparecer con más frecuencia en la cultura popular –especialmente con la nueva presencia de equipos deportivos femeninos después del Título IX–,³ el vínculo madre/hija, un modelo clave de conexión femenina permanece, tal y como ha argumentado Adrienne Rich, invisible, inexplorado o simplemente tabú. Con pocas excepciones importantes (la saga Alien, especialmente *Aliens* (1986) y *Alien Resurrection* (1997) y *Species II* (1998)), las películas tienden a “vengarse de las madres”, relegándolas al puro sentimentalismo (*Quédate a mi lado* [1998]), a la histeria (*American Beauty* [1999]), a la monstruosidad (*Titanic* [1997]), o a la mera invisibilidad (*Academia Rushmore* [1998]). Del mismo modo, como Lucy Fischer ha señalado en *Cinematernity*, la crítica cinematográfica misma se caracteriza por una especie de “amnesia” sobre lo materno. En consecuencia, las jóvenes han sido duramente presionadas para imaginar cómo debería ser y parecer la colectividad femenina, entre mujeres de su propia generación o a lo largo del tiempo. Sentimentalizar la hermandad femenina como una ideal o falsa solidaridad entre las mujeres no es la respuesta, en especial cuando este ideal oscurece las diferencias reales entre las mujeres y los diferenciales de poder que acompañan a estas diferencias. No obstante, sin modelos de propósitos y acciones comunes, la ideología liberal del poder del libre mercado individual puede prosperar y, de hecho, lo hace.

MI intención aquí no es orquestar una defensa incondicional de la cultura popular sino argumentar que las mujeres que se preocupan de la próxima generación de chicas necesitan aprender más sobre los textos populares que les atraen, sean Ally McBeal o Buffy, la revista Y/M o la MTV. Si ha de haber una conversación productiva entre mujeres de todas las edades sobre el futuro del movimiento feminista, tendrá que tener lugar en el terreno de la cultura popular, donde las mujeres actuales están remodelando el feminismo para conducirlo hacia sus propios fines. Como afirma la feminista australiana Catherine Lumby “si el feminismo ha de permanecer comprometido con la vida cotidiana de las mujeres y ha de ser relevante para ellas, entonces las feministas necesitan desesperadamente los instrumentos para conocer la cultura cotidiana. Necesitamos comprometernos con los debates sobre/en la cultura popular, mucho más

³ El Título IX [Title IX of the Educational Amendments] de 1972 es la histórica legislación que prohíbe la discriminación sexual en las escuelas, tanto a nivel académico como deportivo. (N. de la T.)

que tomar una actitud elitista y despreciativa respecto a lo que es el principal medio de comunicación hoy en día” (Lumby, 1997: 174). Catherine M. Orr advierte de modo similar que las académicas feministas pueden encontrarse a sí mismas “posicionadas incómodamente” contra el populismo implícito en la Tercera Ola (Orr, 1997: 41).

Este artículo da un paso en esa dirección, primero trazando el mapa de las conexiones entre el feminismo de la Tercera Ola y la cultura popular, e ilustran esas conexiones con una lectura de la trilogía de *Scream*. Tal y como mostraré, esas películas proporcionan una rica oportunidad para estudiar las contradicciones y las posibilidades del feminismo en la era postmoderna. *Scream* (1996) se alza como un texto clave a la hora de identificar a las chicas como un público poderoso, y como Jonathan Hool y Steven Jay Schneider han señalado, tuvo un enorme impacto en la industria cinematográfica de Hollywood. El culto que la siguió generó dos secuelas (*Scream 2* [1997] y *Scream 3* [2000]) así como las parodias *Scary Movie* [2000] y *Scary Movie 2* [2001] y contribuyó a la ola de películas y espectáculos televisivos dirigidos a las adolescentes durante los últimos años de los 90. Construida alrededor de los temas del *empowerment* femenino y conducida, narrativamente, por la ambivalente pero poderosa conexión entre madre e hija, la trilogía hace emerger la cuestión de los vínculos entre las mujeres a lo largo del tiempo, mostrando el camino para salir de las actuales “crisis relacionales” de las que habla el feminismo. Descaradamente postmoderna en su celebración de las películas de serie B, proporciona interesantes pistas sobre los gustos, deseos y materias que mueven a las mujeres jóvenes hoy en día, así como sobre el paisaje cultural del que el feminismo de la Tercera Ola, o el feminismo de nuestras hijas, está emergiendo.

Los vacío(s)

Uno de los elementos más extraños en las recientes discusiones públicas sobre el feminismo es el grado en que las mujeres jóvenes han repudiado un movimiento social pensado para beneficiarlas. Antes de ir más lejos, me gustaría definir algunos términos de mi argumentación así como sus límites metodológicos. Como Amanda D. Lotz y otros han señalado, el feminismo contemporáneo ha preferido el concepto “ola” (cuya concepción/acuñaición se atribuye a Rebecca Walker en 1992) antes que el de “generación” para discutir su historia, con la intención de evitar la proliferación de “generaciones” y las ambivalencias evocadas por la relación madre/hija, así como para sugerir el impacto acumulativo de estas fases. Generación, de todos modos, sigue siendo un concepto útil, especialmente cuando se considera no como un término biológico sino como un indicador de valores políticos sostenidos colectivamente. Yo no quisiera trazar parámetros estrictos alrededor de los términos “chica” o “mujer joven”, a pesar de que las investigaciones de mercado han creado numerosas y refinadas distinciones entre grupos de mujeres (como de 8-12, 13-38, 18-25, 18-34)

para determinar sus hábitos de consumo y política; se necesita hacer una investigación importante, institucional y etnográfica, sobre estos grupos, así como sobre el impacto global de ese tipo de fragmentación mercadotécnica que Joseph Turow analiza en *Breaking Up America*. En cualquier caso, dejando al margen las cuestiones que me interesan personalmente, invito a practicar un análisis de metodología cualitativa basado en la historia cultural y en la lectura crítica de los medios de comunicación y sus productos.

Es incluso más difícil precisar los significados de términos tan ampliamente debatido como “Girl Power”, “Girl Culture” y sobre todo, “feminismo”. ¿Qué es –o era– el feminismo? ¿Quién tiene la autoridad para definirlo? ¿Qué fue la Segunda Ola, y cuán fieles a sus principios son los significados actuales de ésta? ¿Qué es la Tercera Ola? Las generalizaciones que siguen no pretenden ser respuestas definitivas a estas preguntas sino herramientas utilizadas cautelosamente para explorar una tesis sobre el estado actual de lo que es ampliamente entendido como feminismo.

Finalmente, mientras me refiero anecdóticamente a las madres e hijas de hoy en día, uso estos términos metafóricamente. Primero, la relación madre/hija establece un nexo de representaciones culturales que “borra” a las madres y las disuelve en un orden político más amplio que borra la historia o la conciencia histórica. Segundo, teniendo en cuenta nuestra tradición cultural de “culpar a la madre” así como a la clásica expectativa de que las mujeres mayores “desaparecen”, las académicas feministas no deberían eludir esta metáfora a pesar de sus inadecuaciones, como modo de conceptualizar las relaciones entre mujeres a lo largo del tiempo. No todas nosotras somos madres, pero todas tenemos madres. Y todas tenemos un papel que jugar en el futuro de las adolescentes y las jóvenes, sean o no nuestras hijas.

Como decía, uno de los elementos más misteriosos en el debate actual sobre el feminismo es el grado en que las mujeres jóvenes se han desentendido de un movimiento pensado para beneficiarlas. El feminismo se ha convertido en un blanco fácil para mujeres que no se sienten beneficiadas por el celebrado *boom* económico de los últimos años 90, y que de hecho están trabajando más duro que nunca para ir tirando, con menos tiempo para disfrutar de la vida familiar y doméstica. Al mismo tiempo, mientras las mujeres jóvenes de todas las razas y clases sociales parecen sentirse incómodas con el término “feminismo”, la mayor parte está de acuerdo con muchos de los principios asociados a él, como por ejemplo, misma retribución por el mismo trabajo. La mayoría de las jóvenes tienen pocos conocimientos de la historia de los movimientos de mujeres, o de las restricciones sobre la vida de la mujer que existían tan sólo una generación atrás.

Existen millares de explicaciones para este aparente giro contra el feminismo, desde la noción de “backlash”, respuesta violenta, identificada por Susan Faludi en 1991 para probar las críticas hacia el feminismo de la Segunda Ola hechas desde el mismo movimiento. En *Backlash: The*

Undeclared War Against American Women, Faludi afirma que el feminismo se convirtió en el objetivo a batir, durante los socialmente conservadores años 80 y 90, con el fin de dar marcha atrás en los logros conseguidos por los movimientos de mujeres desde mediados de los años 60. Desde su punto de vista, si las jóvenes de hoy en día creen en su libertad ilimitada y sus oportunidades individuales, rechazan los análisis estructurales del poder social, y evitan las cuestiones de los efectos desiguales de los períodos de crecimiento económico, es porque han crecido en un entorno político conservador. Este entorno también es importante por los conocidos y publicitados libros de mujeres como Naomi Wolf, Katie Roiphe o Rene Denfield, quienes se identifican como feministas pero de acuerdo a una nueva gama de definiciones construidas sobre una selección de términos retóricamente inteligentes y oposiciones falaces: “feminismo victimista” frente a “feminismo poderoso”, feminismo del “género” o “diferencia” frente a feminismo de la “igualdad”. Jóvenes, blancas, educadas en instituciones de élite, estas mujeres se adecuan a la elección de Ally McBeal en la portada de la revista *Time*; una mujer narcisista, formada como abogada en la Ivy League, como “rostro” del feminismo popular. Otras voces conservadoras, con credenciales académicas más sólidas, se han unido al coro, incluyendo a Elizabeth Fox-Genovese, Camille Paglia y Christina Hoff-Sommers. Mientras Debra Baker Beck, Alyson Cole y otras han rechazado sus ideas en términos más académicos, la prensa y los medios han acogido a estas autoras como las nuevas voces del movimiento feminista, usando su trabajo como base de discusiones sensacionalistas sobre el estado actual del feminismo. Mientras postulan que hay que apostar y modelar un “nuevo” feminismo, estas mujeres no han aprendido las lecciones sobre los privilegios de clase y raza tan duramente aprendidos y mostrados por las antiguas.⁴

Si Faludi ha dirigido su mirada a la formación social para explicar los retos actuales del feminismo, otras, como la psicóloga Carol Gilligan, se han enfocado en la mente. Gilligan señala que la socialización de las chicas, especialmente durante la adolescencia, provoca que desarrollen una “voz diferente” o un sentido de la identidad, la ética y los valores distinto al de los chicos. Su trabajo, influido por el bestseller de Mary Pipher, *Reviving Ophelia*, ha sido ampliamente criticado por su esencialismo, en especial en los inicios de su carrera, pero académicas como Cressida J. Hayes están llamando la atención sobre la conveniencia de reevaluar sus contribuciones en el ámbito del feminismo académico. En “Getting Civilized” Gilligan aplica su bagaje previo al impacto de las relaciones en la vida de las mujeres sobre un debate más amplio sobre el feminismo actual. La autora sugiere que los problemas que acosan al feminismo surgen de nuestro ethos de alienación y separación, tan extendido en nuestra cultura, y su efecto en las mujeres y las chicas, que aprenden mientras maduran que el éxito en

⁴ Véase Ann Oakley y Juliet Mitchell, Leslie Heywood y Jennifer Drake, y Nan Bauer Maglin y Donna Perry, y también trabajos de mujeres de color como bell hooks, Angela Davis y Rebecca Walker, particularmente afiladas en sus críticas.

nuestra cultura requiere “disociarse” o desconectarse de sus auténticas percepciones y deseos. La cuestión, señala, es cómo mantener nuestras conexiones con las estructuras de poder del mundo social, mientras permanecemos conectadas entre nosotras y con nosotras. La solución, para el feminismo y para la cultura, finalmente, es un modelo de “psicología relacional” que privilegie la conexión con nosotras mismas por encima de la conexión con los demás y con el mundo.

Este argumento resuena en varios niveles dentro del vacío que las mujeres jóvenes sienten entre el feminismo de la generación de sus madres y ellas mismas. Primero, identifica los elementos psicológicos subyacentes en el deseo de mantener conexiones con la estructura de poder existente, especialmente en la cumbre de la vida adulta cuando esa estructura de poder empieza a aparecer como una meta. Como Gilligan hace notar, esta identificación con el status quo es particularmente fuerte en el caso de las chicas privilegiadas en los aspectos de raza, clase, sexualidad o educación. En esta misma fase de desarrollo, las conversaciones entre madres e hijas aumentan su volatibilidad. Mientras las muchachas se sienten “agudamente preocupadas por lo que las mujeres saben”, o por la sabiduría y la historia de la generación previa, se resisten a la vez a oírla y a empezar su experiencia de la duplicidad y contradicción de la vida femenina bajo el patriarcado. Los americanos tienen, de por sí, una cierta falta de conciencia histórica, una condición que se ha agudizado por el borrado de la historia que propagado la postmodernidad; y las jóvenes no son una excepción en este aspecto.

De una forma más provocativa, Gilligan hace notar que en la psicología clínica “cuando se enfrenta a lo nuevo, la gente suele sentir la presión de lo familiar” y cuando los pacientes se sienten inmersos en grandes transformaciones, frecuentemente vacilan. El feminismo ha forjado cambios masivos en la sociedad occidental, y sus efectos, especialmente en los ámbitos de la vida doméstica y familiar, han sido complejos. Mientras para las generaciones precedentes de mujeres de clase media el trabajo representaba una libertad para participar en la vida pública esperada durante mucho tiempo, y la familia significaba un confinamiento forzado en la esfera de lo privado, estas categorías se han convertido en su contrario para muchas mujeres jóvenes: el trabajo es una necesidad y la vida familiar (o sus fantasías acerca de la maternidad y la domesticidad) es un “lujo” que parece fuera de su alcance y provoca frustración. Al mismo tiempo, ambas esferas permanecen cargadas con desigualdades que continúan depositando demasiada carga las espaldas de las mujeres, como Michelle Sidler ha señalado a propósito del trabajo, la clase y la Tercera Ola. Como resultado, el movimiento se ha convertido en el chivo expiatorio de problemas originados dentro y fuera de él, desde las reestructuraciones económicas asociadas a la globalización hasta la actualización incompleta del proyecto feminista.

El trabajo de Gilligan sugiere una base psicológica y ética para el tipo de política que se necesita para perseverar y avanzar en el movimiento de las mujeres. Para ella, los debates emergentes sobre y dentro del feminismo –o

“los conflictos relacionales entre mujeres”– no son preocupantes en sí mismos, sino sólo cuando son usados para prevenir o contrarrestar cambios sociales radicales. Como Gloria Steinem sugiere, con un uso apto de la metáfora, “Pasará bastante tiempo antes de que las feministas se den cuenta de que el feminismo no es percibido como una madre gigante y responsable de casi todo, mientras el patriarcado recibe una gratitud residual por los pequeños favores que concede” (Walker, 1995: xix).

Quizás los análisis más desafiantes de los conflictos actuales del feminismo sitúan su superficie dentro de la Segunda Ola, especialmente en los aspectos que han sido percibidos como dogmáticos, censores o desvinculados de la vida cotidiana de las mujeres de hoy día. En *New Millennial Sexstyles*, un estimulante esfuerzo para cartografiar el territorio entre la Segunda y la Tercera Ola, Carol Siegel describe los efectos alienantes de las “concesiones a la moral convencional y su rol en la regulación de la sexualidad” (2) propios de la Segunda Ola y critica sus fallos y vacíos al abordar el amor y la sexualidad, en particular la heterosexualidad, de una forma en la que muchas mujeres no se reconocen. El análisis ortodoxo de la sexualidad llevado a cabo por la Segunda Ola no sólo no deja lugar para “una heterosexualidad que no sea cómplice”, sino que refuerza las grandes estructuras del capitalismo burgués al vigilar el poder anárquico del Eros. Para Catherine Lumby, por otra parte, los desacuerdos dentro del feminismo apuntan el fracaso de las feministas más antiguas para asumir que su propio poder como feministas ha sido absorbido por el “establishment” (tensiones concernientes a este asunto estallaron en la Women’s Studies Conference de 1995). Este arraigo en el sistema establecido, de acuerdo con Lumby, ha ayudado a que las feministas de segunda generación permanecieran ciegas ante cambios importantes producidos en el escenario de la política y la vida pública, que hoy en día están representadas en los ámbitos de la tecnología, la comunicación de masas y la cultura cotidiana. En particular, al fallar en el momento de articular una visión feminista del lugar que ocupan las nuevas tecnologías en nuestras vidas, las feministas se han alineado sin darse cuenta con las fuerzas sociales conservadoras.

Apoyándose en la tradición de los estudios culturales que examina las formas en que la clase y otras jerarquías sociales se mantienen a través de las categorías de alta y baja cultura, Lumby muestra como la alta cultura ha servido invariablemente a las necesidades de la élite y cómo nuevas formas de cultura, por ejemplo Internet, generan ansiedad porque –como el mismo feminismo– ayudan a desestabilizar las viejas estructuras de poder y las fronteras entre lo público y lo privado. Del mismo modo en que los movimientos de liberación (civiles) de finales de los 60 fueron precedidos por la entrada de la televisión en los hogares de clase media durante los años 50, la aparición de internet en el cambio de milenio, se ha convertido en un elemento clave de la lucha entre aquellos que ven el acceso a la información como un equivalente de poder social y aquellos que desean restringir su acceso. De hecho, como Henry Jenkins afirma, el asunto

candente de la pornografía ha sido usado en campañas de control de la red por parte de grupos interesados en atacar los derechos de gays y lesbianas.

Los libros de Siegel y Lumby, combinando la crítica y el manifiesto, tipifican un cuerpo de trabajo (nuevo, emergente) que en estos momentos se asocia a la Tercera Ola, un movimiento llamado así por primera vez en un artículo de Rebecca Walker publicado en *Ms.* (1992) ("Becoming the Third Wave"). Este trabajo, que incluye tanto recopilaciones y testimonios personales como antologías orientadas académicamente, es provocativo, amplio y difícil de caracterizar porque sus puntos de vista y sus modos de dirigirse difieren ampliamente.⁵ A pesar de esas diferencias, se pueden detectar varios hilos conductores. A diferencia de los feminismos popularizados por Roiphe y otros, la Tercera Ola tiende a ser racial y sexualmente inclusiva, con una perspectiva global y ecológica. Las jóvenes feministas de hoy en día ven las cuestiones ambientales e internacionales profundamente conectadas, y la anti-globalización y los movimientos por los derechos de los trabajadores como asuntos centrales del feminismo. La Tercera Ola también muestra la influencia de la teoría postestructuralista en sus nociones de identidad y subjetividad, un interés por el consumo y su funcionamiento, una orientación postmoderna hacia la cultura popular y una atención clara hacia la sexualidad. En este contexto, una película como *Scream* proporciona una oportunidad para poner orden en la relación entre una "Girl Culture" (de las revistas populares, TV, cine, música, internet...) convertida en bien de consumo y el poder real de las chicas.

La Tercera Ola y la Cultura Popular

En el feminismo de la Tercera Ola, la cultura popular es un lugar natural de formación de la identidad y *empowerment*, que proporciona un abundante almacén de imágenes y narrativas menos valiosas como representantes de la realidad que como motivos útiles para la contestación, la reescritura y la recodificación. Esta perspectiva se apoya en la crítica postestructuralista de la relación entre el lenguaje y lo "real". Si las jóvenes rechazan la etiqueta de "feminista", no es tanto por el significado del término propiamente sino por su escepticismo acerca de la capacidad del lenguaje para representar la "verdad" de quienes son. De acuerdo con los escritos de la Tercera Ola, las jóvenes feministas se resisten a la epistemología positivista de la Segunda Ola, y consideran categorías como "femenino" y "masculino", "blanco", "negro", "lesbiana" o "heterosexual" como bases pragmáticas para políticas identitarias más que como significantes transparentes de "lo real". Mientras existe cierta incomodidad respecto al abandono de estas categorías, muchas de las feministas de la Tercera Ola, las ven también como marcadores de identidad que pueden ser borrados, interpretados,

⁵ Para una panorámica útil sobre el asunto, véase Ednie Kaeh Garrison; Carlip; Green y Taormino; Walker; Heywood and Jennifer Drake; Maglin and Perry a propósito de feminismo de la Tercera Ola; y Gateward y Pomerance sobre el "cine para chicas".

fragmentados de un modo irónico, lúdico o político, de una forma típicamente postmoderna.

De acuerdo con críticos como Fredric Jameson, la cultura postmoderna carece de potencial para la crítica política porque su “pastiche” de significantes e intertextualidad ya no se refieren a una realidad histórica compartida. En cualquier caso, para la cultura juvenil, la apropiación de diversas etiquetas culturales, motivos o significantes puede expresar una política y una estética de la hibridez coherente con su conciencia de multiculturalismo y diversidad sexual. Y así, a pesar de que sus raíces se sitúan en un contexto urbano, masculino y propio de la cultura afroamericana, mujeres jóvenes de todas las razas y etnias toman prestados elementos del hip hop (el movimiento preeminente en la cultura juvenil actual) para apropiarse de su postura política hacia la injusticia racial (Neisel). Del mismo modo, las jóvenes se sienten libremente comprometidas con la masculinidad –tanto dentro de sí mismas como consumiendo música orientada al público masculino y filmes de acción violenta– con el fin de apropiarse del sentido de poder que nuestra cultura todavía identifica con los chicos y los hombres. Y la trilogía *Scream* capacita a las chicas para rechazar los códigos de la feminidad familiar que el género de terror adolescente, tan convencional, les ha enviado y para reescribirlo en unos modos mucho más poderosos.

Tal y como Nina Maglin y Donna Perry señalan en *“Bad Girls”/“Good Girls”*, la sexualidad se ha convertido en un “pararrayos para los descontentos y esperanzas de esta generación (y para sus visiones democráticas)” (Maglin y Perry, 1986: xvi) del mismo modo que los Derechos Civiles y Vietnam movilizaron a sus madres. La regulación de la sexualidad femenina está profundamente arraigada en nuestra cultura, sosteniendo las estructuras de patriarcado y heterosexualidad, con madres –incluso madres feministas– que han interiorizado esas lecciones enseñando a sus hijas, desde una edad temprana, sobre la necesidad de controlar su sexualidad. De hecho, la máxima preocupación de los adultos a propósito de los adolescentes y la cultura popular tiene que ver con los tratamientos de la sexualidad adolescente en las películas, la MTV, las revistas, los anuncios, la moda, la televisión. Como resultado, las feministas de la Tercera Ola centran su atención en las políticas sexuales así como en la producción cultural, contemplando la “construcción, control y explotación de la sexualidad femenina en los noventa como un modelo para las mujeres en general y en particular en términos de agentividad o victimización”, dos términos clave en el debate entre las feministas “populares” (Maglin y Perry, 1986: xvi).

Mientras la Segunda Ola generalmente asociaba la (hetero)sexualidad con la opresión, la Tercera Ola siente menos conflictos con cualquier forma de sexualidad. A través de sus propios encuentros con subculturas juveniles y lecturas provocativas de música alternativa, Siegel encuentra un movimiento a través de categorías fluidas y un amplio espectro de sexualidades. Este movimiento desafía las estructuras de poder

amenazadas por prácticas sexuales como el sado-masochismo o el fetish, que resisten los marcos ideológicos tanto de la cultura hegemónica como de la Segunda Ola. La insistencia de las jóvenes feministas en su derecho de definir su estrategia política como “un uso del poder y el peligro” (Howard y Drake, 3), o como guiada por el deseo, el placer y la angustia pueden perturbar a las mujeres mayores preocupadas por la vulnerabilidad de las jóvenes ante la explotación masculina o por la experimentación al margen de las normas sociales de la heterosexualidad. En cualquier caso, las mujeres adultas necesitan entender de una manera completa la intención que motiva esta estrategia, tanto si están de acuerdo con ella, como si no. Como Lisa Jones escribe acerca de la Tercera Ola, “somos unas listillas, con sentido del derecho; nos aprovechamos de los bienes de dos continentes, nos deleitamos en nuestra ‘bravura’ sexual y vivimos el ‘womanism’ como un placer y no como un mandato académico” (*To Be Real*, 255).

Parte de este placer atañe a reclamar no sólo el término “chica” sino también “placeres de chicas” trivializados por la cultura, como ir de compras o ir a la moda. De acuerdo con Susan Douglas, la cultura popular dirigida a las chicas, desde los grupos femeninos de los 50 hasta las Spice Girls en los 90, han proporcionado oportunidades placenteras de negociar las contradicciones de la cultura patriarcal. En una aguda y erudita investigación sobre la cultura de chicas en la revista *Spin*, Ann Powers describe cómo las chicas hacen una ostentación agresiva de rasgos vistos, en principio, como humillantes tanto por las feministas como por los misóginos: belleza, desparpajo y auto-afirmación sexual. Y por tanto, mientras retienen la crítica a la culto de la belleza y al abuso sexual señalado por la Segunda Ola, las mujeres jóvenes han complicado la crítica feminista a la mirada masculina como arma para poner a las mujeres en su lugar, y en cambio, han explotado el hecho de ser el centro de atención como fuente de poder y energía. Así, las jóvenes no ven ninguna contradicción entre el poder femenino y una sexualidad asertiva. Los iconos del Girl Power pueden vestir de un modo provocativo mientras demuestran su destreza física feroz (*Buffy*) o pueden cantar las virtudes del poder femenino y la solidaridad mientras llevan WonderBras (*Spice Girls*). La mirada afilada y perspicaz de Power sobre la nueva cultura femenina describe su estrategia no como racional o analítica, como la Segunda Ola, sino como “mítica”, manifestándose en símbolos, ritmos, motivos de una era eminentemente mediática.

‘Scream’

Si hay algún texto popular reciente que trabaje en un nivel más mítico que racional es, sin duda, la trilogía *Scream*, que está tan impregnada de culpa generacional, exceso, violencia y sexualidad como cualquier drama griego o renacentista al mismo tiempo que ejemplifica la estética postmoderna y los valores culturales de su tiempo. Y si hay algún texto popular que lleve

aparejados los asuntos del poder, el peligro, el deseo y la ira para las chicas de los noventa, es *Scream*. Entender el lugar que ocupan estas cuestiones para la vida cotidiana de las jóvenes proporciona un contexto muy útil para evaluar el significado de un material sensacional que los adultos podrían considerar inquietante. De hecho, las películas de *Scream* demuestran el potencial de los textos populares de la Girl Culture, convertidos en bienes de consumo, para producir significados coherentes con el fenómeno del Girl Power. Como la propia cultura popular, la trilogía está construida con narrativas familiares y antiguas, pero en su esfuerzo por dirigirse y captar el interés de audiencias cambiantes, conduce estas narrativas hacia nuevos caminos.

El argumento de *Scream*, como el de otras muchas películas para adolescentes, se sitúa en una comunidad bucólica y predominantemente blanca, que está siendo atacada por un asesino en serie enmascarado. Se inicia con el acoso y violento asesinato de una rubia adolescente y entonces dirige su atención hacia otra chica, Sidney, que se convierte en el siguiente objetivo del asesino. Sidney, cuya madre fue violada y asesinada un año atrás, se ha quedado sola durante el fin de semana. Al mismo tiempo, y a causa del dolor por la muerte de la madre, ella se resiste a la presión creciente de su novio para practicar sexo. Mientras tanto, Gale Weathers, una ambiciosa reportera de TV, sigue la historia de los nuevos asesinatos. La entrada en escena de Gale vuelve a encender la ira de Sidney contra la periodista y la cobertura que ésta hizo de los acontecimientos que rodearon la muerte de la madre de Sidney. Todas estas líneas argumentales culminan con una fiesta en la que Sidney decide mantener relaciones sexuales con Billy y en la que el asesino asedia a los adolescentes reunidos. Tras una violenta batalla, una Sidney herida y maltratada descubre que el asesino es Billy, quien también confiesa haber asesinado a la madre de la joven, pues la relación que ésta mantuvo el padre de Billy provocó que abandonara a su propia madre y a él mismo. Con la ayuda de una Gale también herida, Sidney acaba matándolo.

La trilogía de *Scream* hace emerger algunas cuestiones claves para la vida de las adolescentes: 1) la sexualidad y la virginidad, 2) la feminidad adulta y su relación con la agentividad y el poder, 3) la identidad y su formación a través de las narrativas culturales expresadas en la cultura popular. La trilogía confronta estas materias de un modo directo, resolviéndolas de una forma poderosa e innovadora que permite a la adolescente ocupar una posición central, defenderse a sí misma y afirmar su capacidad de acción y su identidad de acuerdo a su propio deseo.

Scream aborda la virginidad y la sexualidad como una fuente de ansiedad para las mujeres jóvenes. No reduce estos temas a la idea de que practicar sexo es peligroso y ligado a la violencia y el poder. [El sexo] puede causar que una chica o una mujer pierdan no solo su reputación (Sidney escucha en varias ocasiones la frase "tu madre era una puta") sino también su vida. Los perdurables mitos culturales alrededor del romance heterosexual, como en el film *Pretty Woman* (1990), también muy popular

entre las jóvenes, perpetúan las fantasías femeninas sobre los Príncipes Azules que las rescatarán. En cualquier caso, *Scream* revisa radicalmente ese mito. El reciente trabajo de Carol Gilligan sobre la feminidad adolescente⁶ explora cómo la entrada en la vida adulta y el desarrollo de la (hetero)sexualidad “mata” la confianza y fuerza de las jóvenes y sugiere cómo para las chicas el novio (o el deseo de un novio) es un asesino. *Scream* literaliza la metáfora. Recurriendo a la tradición literaria y cinematográfica del gótico, la película narrativiza la percepción que tienen las chicas de los chicos como entidades misteriosas y desconocidas, que como el asesino pueden llevar máscaras que oculten su verdadera identidad. Para una generación que dio un nombre a la “date rape” y a “acquaintance rape”,⁷ *Scream* muestra la facilidad con la que un amigo de confianza puede convertirse en un violador potencial. El director del instituto –interpretado por el antiguo ídolo juvenil Henry Winkler (“Fonz” de la sitcom de los 70 *Happy Days*), en lo que constituye uno de los aciertos del casting– toca a Sidney para tranquilizarla, pero al hacerlo transmite un desagradable sentido de proximidad sexual. La heterosexualidad puede ser mortal para las chicas que están creciendo, y la masculinidad adulta no sólo es misteriosa y desconocida sino capaz de manifestarse en formas que son potencialmente psicóticas. Sidney no sabe quién es el asesino y –como el inteligente personaje de Randy recuerda a los otros adolescentes– todos, incluyendo el padre ausente, están bajo sospecha.

Un trasfondo de peligro subyace en los esfuerzos de Billy para seducir a Sidney, que es virgen cuando el film empieza. En una escena, él invade su espacio cuando trepa hasta su habitación, una metáfora visual para su deseo de penetrar su cuerpo, primero sexualmente y después con un cuchillo, re-presentando las violentas penetraciones que infligió a la madre de Sidney para castigarla. Las necesidades sexuales urgentes y la agresión están implícitamente toleradas e incluso valoradas en los varones adolescentes, y no sabemos hasta los últimos momentos de la película si esa actitud de Billy refleja simplemente esa urgencia o si es algo mucho más terrorífico. A la vez, la película reconoce la ambivalencia del deseo femenino hacia el otro y la débil línea que separa el asesino enloquecido de *Scream* de los héroes románticos, protectores y *bodice-ripping*⁸ propios de los folletines para mujeres. Sidney, en cualquier caso, controla su sexualidad y elige cuándo tener relaciones sexuales con Billy. La película no le da ningún tono romántico o sensacionalista a este rito de pasaje, y

⁶ Véase también Mary Pipher y Joan Brumberg's *The Body Project*.

⁷ Literalmente “violación (en) una cita” o “violación (por) un conocido”. Se trata de expresiones hechas, que se refieren a actividades sexuales no consentidas o forzadas entre personas que o bien las han mantenido anteriormente, o bien mantienen una relación social o sentimental.

⁸ Con el adjetivo *bodice-ripping*, la autora se refiere al tipo de protagonista masculino del *bodice-ripper*, un género específico de novela sentimental, cuya trama típica contempla que la heroína pierda su virginidad –frecuentemente forzada– a manos de un *bodice-ripper* (desgarrador de corpiño), del que acaba enamorándose. Son características de este género las portadas que muestran justamente la escena de la relación sexual forzada.

muestra sólo la agentividad de Sidney iniciándolo, así como sus habituales secuelas.

El tratamiento de la sexualidad que plantea *Scream* emerge no sólo de su condición de película para adolescentes sino también de su condición de película de terror. El género de terror ha generado una tradición de estudios escritos por académicos fascinados por los efectos poderosamente emocionales que estos films producen. El género revivió cuando empezó a absorber los asuntos (y las audiencias) de las películas adolescentes, empezando con *Halloween* (1978), *Viernes 13* (1980) y *Pesadilla en Elm Street* (1984) y todas sus secuelas respectivas. Barbara Creed y Carol Clover fueron las primeras en establecer la importancia del género de terror para la crítica feminista, una tarea desafiante teniendo en cuenta la aversión que muchas mujeres sienten hacia la violencia en el cine y la ubicación del tema en un ámbito que está fuera de una crítica académica más respetable debido a su asociación con películas de serie B. Para Clover, Creed, Linda Williams, Rhona Berenstein, Vivian Sobchack, Kate E. Sullivan y otras, los gráficos excesos propios del género proporcionan muchas oportunidades para explorar las conexiones entre la violencia y la diferencia sexual. Sus tesis sitúan a *Scream* en esta tradición de género a la vez que enfatizan su alejamiento de ésta. De acuerdo con Clover, en su libro *Men, Women and Chainsaws*, las películas de terror, como los cuentos de hadas, proporcionan destellos inmediatos y vívidos de miedos y deseos inconscientes, especialmente a propósito de la diferencia sexual. El asesino es invariablemente masculino, como Billy, y sus víctimas, mujeres “jóvenes, bonitas y sexuales (o sexualmente transgresoras)” como Casey (la primera víctima). El asesino es finalmente destruido por una “Final Girl” que, como Sidney, es “masculina” en el nombre, la apariencia o el comportamiento y que usa una mirada activa, masculina para cazar al asesino. Pero a diferencia de Sidney, la heroína de las películas de terror permanece virgen, y de algún modo se le permite matar al asesino porque todavía no ha descubierto el poder más perturbador que corresponde a su propia sexualidad adulta. Para Clover, el género de terror es básicamente un discurso masculino, siendo la chica superviviente un punto de identificación para el espectador adolescente masculino. En otros casos, críticas como Isabel Pinedo en *Recreational Terror*, ven en el género un potencial para la apropiación femenina y feminista, un potencial que *Scream* desarrolla.

Scream depende de esa familiaridad con las convenciones genéricas con las que el film está construido, y de hecho, la característica formal más marcada de la trilogía es su auto-reflexividad. En la película abundan las referencias y bromas sobre la cultura popular, desde las convenciones del *slasher* adolescente hasta los debates sobre la violencia en los medios de la comunicación pasando por las tendencias en sociología “pop” (“Los suicidios adolescentes ya no están de moda. El homicidio es más saludable”). Esta auto-reflexividad aumenta conforme la trilogía avanza y la película empieza a construir un denso entramado de narrativas-dentro-de-narrativas y de referencias intertextuales. En la primera película, el asesino

somete a sus víctimas a una sarta de preguntas sobre su conocimiento de las películas de terror: “¿Te gustan las películas de terror?” les pregunta. La pareja adolescente describe su grado de intimidad sexual en términos de clasificación cinematográfica (Sidney intenta mantener su relación en el grado de “PG-13”, mayores de 13 años) y cuando finalmente se produce la relación sexual, el montaje de la escena intercala planos de sus amigos viendo películas en el salón. La trilogía permite vislumbrar claramente el lugar que la cultura popular ocupa en la vida de los adolescentes haciendo que el conocimiento o desconocimiento de ésta sea lo que caracterice a los que viven y a los que mueren. De hecho, en un mundo tan determinado por los medios de comunicación, es difícil discutir o poner en duda que el conocimiento de cómo funcionan los trabajos de los medios es una habilidad de supervivencia crucial.

El uso de la auto-reflexividad en estos films los hace estar a la moda y a la vez ironizar sobre ese momento, habilitándolos para reforzar los vínculos subculturales entre sus públicos adolescentes enfatizando su conocimiento compartido sobre un género cinematográfico ajeno para otros espectadores, como la generación de sus padres. Las películas de *Scream* han devenido un alimento popular para las “fiestas del pijama” y como el fenómeno *Titanic*, refuerzan la posición del cine y el video como una experiencia colectiva y un ritual social para las adolescentes. *Scream* describe ese ritual mostrando a los adolescentes viendo videos juntos, reuniéndose alrededor de la televisión para verlos juntos. Este visionado colectivo se convierte en una ocasión para la interacción social y el comentario compartido. La trilogía también utiliza la auto-reflexividad para interrogarse sobre sus convenciones genéricas, examinando en particular cómo esas convenciones están vinculadas a ideales culturales de masculinidad y feminidad. En un momento de la película, un frívolo adolescente hace notar que en las películas “siempre hay una razón para matar a una novia”, poniendo así de relieve la misoginia de la cultura estadounidense y su reflejo en las películas de Hollywood.

Uno de los aspectos más problemáticos de la trilogía *Scream* para muchas mujeres adultas es su aparente aprobación de la violencia, especialmente en manos de la adolescente protagonista. Esta violencia no puede ser entendida, en ningún caso, al margen de las convenciones narrativas y genéricas que le dan significado y que las películas cuestionan de forma importante. Es probable que las jóvenes fans utilicen un enfoque autorial en su comprensión de estos films y que los interpreten en el contexto de toda la obra de Wes Craven, quien ha desafiado consistentemente las ideologías dominantes acerca del género y de la vida familiar burguesa (*Las colinas tienen ojos*, 1977) así como las que tienen que ver con la raza (*El sótano del miedo*, 1991).⁹ *Scream* está estructurada alrededor de dos tipos muy distintos de protagonista femenina, cuyas diferencias conducen unas narrativas totalmente diferentes. La protagonista

⁹ Véase Lehman y Luhr (1999), Heba (1995) y Markovitz (2000).

femenina en la mayoría de narrativas desempeña un papel familiar e invariable: es el objeto pasivo de una búsqueda activa por parte de un héroe masculino, o el premio al final de su viaje. Acción, agentividad, movimiento, cambio,... pertenecen al héroe masculino, y la acción –incluso la acción violenta– no sólo se le permite sino que también sirve como medio para probar su fuerza y su coraje. Las películas de terror exageran esta oposición de acuerdo a sus propias leyes genéricas, altamente estilizadas: víctimas femeninas y rubias (“una tía con grandes tetas” como uno de los personajes de *Scream* hace notar) y psicópatas masculinos. El miedo masculino a la sexualidad femenina queda codificado en la convención típica de este tipo de películas: solo las mujeres vírgenes sobreviven –una convención que *Scream* rechaza.

Scream empieza con una gráfica y exagerada puesta en escena de estas convenciones a fin de socavarlas y reescribirlas en el resto del film. Su primera broma con las expectativas del espectador es la aguda elección de Drew Barrymore –la estrella adolescente más conocida de todo el reparto– y el aprovechamiento de su historia personal de explotación y victimización para matarla en el primer cuarto de hora. En la secuencia más larga y sostenida de violencia y suspense, Casey Becker, el personaje que ella interpreta, es atrapada sin piedad por la mirada amenazadora del asesino y su burlescas intervenciones habladas, así como por la mirada cómplice y voyeur de la cámara. Más importante aún, la película vincula su muerte a su ignorancia de la cultura popular: cuando el asesino la interroga sobre su conocimiento de las películas de terror, ella duda, y su ignorancia de las reglas que dictan “dónde se esconde el asesino, cómo escapar de él, etc.” la llevan directamente a su cuchillo. Matando a este personaje de una forma tan tajante, la película también liquida cierto modelo de feminidad –muda, pasiva, dependiente, victimizada– para reemplazarla con otra que es mucho más informada, menos glamourosa pero desde luego, mucho más capaz. Sidney, interpretada por Neve Campbell, una modelo y estrella de televisión mucho menos conocida, conoce las reglas pero se resiste a vivir la parte que le corresponde y finalmente consigue desenmascarar al asesino y matarlo ella misma. En efecto, usurpa el papel tradicionalmente masculino y resiste la pasividad del papel protagonista femenino tradicional en el que se basa su personaje.

La película construye el personaje de Sidney con bastantes referencias visuales a los iconos del Girl Power, como el póster de las Indigo Girls que hay en su habitación; y muestra su confianza en la tecnología cuando utiliza su ordenador para pedir auxilio. Como Buffy cazavampiros o Xena, la princesa guerrera, Sidney es físicamente activa, fuerte, llena de recursos y capaz de cuidar de sí misma (Campbell es, de hecho, una atleta que interpretó algunas de sus propias escenas de acción). Mantiene relaciones sexuales de acuerdo con su “horario” y no con el de su chico, y la pérdida de su virginidad no significa “el final de la historia”, como suele pasar en las películas de terror así como en la persistente tradición de comedias románticas y melodramas, que concluyen la historia de la mujer cuando

alcanza el altar. En lugar de eso, marca el principio de su poder como mujer adulta. No depende de autoridades masculinas que la rescaten, sea el director del instituto, el policía, su padre o su novio.

Uno de los momentos más reveladores de la película sucede en un breve momento de calma cuando la batalla para matar a Billy y su compañero aparentemente ha acabado. Uno de los adolescentes supervivientes –Randy, el bufón de la película, que ha proporcionado metacomentarios sobre la acción a lo largo de todo el largometraje– advierte a Sidney que el asesino siempre se levanta de nuevo aún cuando está aparentemente muerto, y en efecto, Billy se alza para atacar una última vez. “No en mi película” dice Sidney justo antes de matarlo definitivamente. Con ese comentario, ella reclama su lugar no sólo como un nuevo tipo de protagonista femenina sino como autora de su propia película, o de hecho, de su propia vida, en una era en la que las películas y la vida no se pueden deslindar. Como dice el asesino “es sólo una peli, escoge tu género”. El final feliz de este guión no requiere la unión de una pareja heterosexual, algo básico en las películas de Hollywood y sus narrativas más tradicionales. Siguiendo el camino abierto por *Escuela de jóvenes asesinos* (1989) otro importante film sobre chicas adolescentes que rechaza el final romántico, *Scream* acaba con la heroína adolescente libre e independiente.

De acuerdo con la lógica realista, *Scream* puede ser vista como un apoyo a la violencia en manos de una chica. Pero cuando lo consideramos en su contexto formal y cultural, la película, como el género de terror en términos amplios, proporciona una oportunidad para examinar las fantasías individuales y culturales y su relación con el género y el poder. La particular revisión de las convenciones cinematográficas que la película desarrolla invita de una forma imaginativa a las espectadoras femeninas a “probar” un nuevo modelo de feminidad más adecuado a las mujeres jóvenes de la Tercera Ola. Más aún, su licencia genérica para el exceso y la exageración le permite ponerlo sobre la mesa con audaces pinceladas: el novio puede ser, literalmente, un asesino; la chica puede defenderse con valentía y alcanzar un poder, en principio, fuera de los límites de las chicas. Resulta muy interesante observar que nuestra cultura todavía no ha desarrollado este tipo de ejercicios en el ámbito de la imaginación femenina dentro de los géneros del realismo, que continúan asignando papeles tradicionales a las mujeres y las chicas. Superchicas como Buffy, Xena, Sabrina la bruja adolescente y Sidney sólo pueden ser pensadas en los reinos de la fantasía.

Las películas para adolescentes, desde *Rebelde sin causa* (1955) hasta *Fuera de onda* (1995) han tratado tradicionalmente el tema del conflicto generacional, pero esta tensión adquiere dimensiones nuevas en los noventa cuando se desarrolla sobre el telón de fondo del divorcio, los hogares monoparentales, y las casas vacías después del colegio. De hecho, una casa vacía significa algo más que una oportunidad para una fiesta salvaje; es también una ocasión para el terror, y los padres ya no están ahí como imponentes figuras de autoridad contra la que rebelarse, o incluso

como ausencias neutras, sino como ineludibles espectros de impotencia y pérdida. El título de la película está extraído del famoso cuadro expresionista de Munch, pintado en 1893, que evoca la angustia inarticulada de una era alienada; el asesino, además, lleva una máscara que se parece a la imagen de Munch. En cualquier caso, la trilogía *Scream* utiliza esa imagen para evocar la angustia de sus propios tiempos históricos, en los que se manifiesta a través de miedos profundos sobre los cambios en la familia y el deseo de culpar a las mujeres por las consecuencias de estos cambios, especialmente en lo que concierne a las consecuencias para los hombres y los jóvenes.

Estos temas ya se instalan en la escena de apertura, cuando Casey está sola en casa. Sus padres regresan, pero demasiado tarde, pues ella ya está agonizando. En una imagen espeluznante de comunicación fallida y de las limitaciones de la tecnología para sustituir el contacto real, los padres y la hija están relativamente cerca, llamándose unos a otros mediante teléfonos inalámbricos pero no pueden “conectar”. De un modo parecido, el padre de Sidney la ha dejado sola y la ha puesto en peligro. Él también representa, en cierto modo, una sospecha, explotando la reciente conciencia cultural de violencia y abusos sexuales en los hogares y los padres como figuras de riesgo potencial para sus hijas. Él vuelve durante el asedio, pero es incapaz de ayudar a su hija. En una imagen exagerada de debilidad paternal, el asesino lo ata con cinta adhesiva, representándolo, si cabe todavía más débil hasta que Sidney lo rescata. De hecho, la crítica de las idealizadas figuras de la masculinidad es tan reveladora como su reconstrucción de la feminidad: desde el padre hasta el director de instituto, desde el novio hasta el policía, las autoridades masculinas son sospechosas, ridículas o débiles. A lo largo de la trilogía, el policía se desarrolla como un modelo de masculinidad nuevo y más tierno, pero en la primera película, el único varón que es a la vez digno de confianza y capaz de acercarse al asesino en su propio terreno es Randy, el bufón adolescente que se apoya en su vasto conocimiento del cine de serie B para proporcionar metacomentarios de los hechos que se van desplegando, tanto para los personajes de la película como para los espectadores.

A pesar de la presencia de figuras paternas fallidas, son las madres ausentes las que proporcionan el enigma narrativo que subyace en la trilogía *Scream*. La primera escena acaba con Casey susurrando “mamá” mientras muere, y el resto de la trilogía se convierte en una investigación sobre el misterio de la madre de Sidney y los hechos de su vida y su muerte. Este misterio sólo queda realzado cuando el asesino descubre sus motivos y sabemos, entonces, que Billy se volvió loco cuando perdió a su madre por culpa de la madre de Sidney, cuya relación extra-matrimonial con su padre hizo que la madre de Billy los abandonara. La película insiste en la profundidad de la obsesión de Billy con su madre, haciéndole rechazar las explicaciones convencionales sobre lo que crea violencia y otras enfermedades sociales. No es una cuestión de películas, insiste, sino de madres. Las películas sólo hacen a los asesinos “más creativos”. Apelando

a la psicología popular, el chico informa a Sidney de que “el abandono materno crea psicopatologías”. Esta pérdida lo deja sumido en una locura para castigar a todas las madres y a las madres potenciales por su propia pérdida.

El “abandono materno” detonado por las mentiras maternas sobre el sexo subyace en el corazón de las películas, y ambos evocan potentes tabúes culturales. A nuestra cultura le gustan las madres “inmaculadas” y que la sexualidad materna permanezca desconocida o no representada; así la madre de Sidney se ha asegurado su propio castigo violento y su muerte al mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio (Las mismas reglas, por supuesto, no se aplican a los padres, y el padre de Billy ni siquiera es mencionado por su participación en el affair). A lo largo de la historia del cine, una madre mostrada como sexual, especialmente fuera del matrimonio, tenía bastantes posibilidades de sufrir e incluso morir al final de la película. Los 90 se han fijado particularmente en la madre ausente, quien como el mismo feminismo se convierte en el chivo expiatorio del malestar de una generación rota por el divorcio, las bajas expectativas económicas y las casas vacías. En cualquier caso, una mirada más detenida al tropo del abandono materno lo muestra como una inversión ideológica sorprendente de la realidad social de los adolescentes, pues en la mayoría de casos de divorcios, no es la madre sino el padre quien falta en casa.

Inicialmente, las películas proporcionan muy poca información sobre la madre de Sydney. Billy acusa a Sidney de ser una “puta” como “su madre” y Sidney reconoce su confusión sobre quién era su madre y su miedo a ser como ella, sugiriendo su propia vulnerabilidad al poder del doble estándar, especialmente tal y como éste se aplica a las madres. Su lucha, como la de todas las chicas, es reconocer que su madre no es sólo su madre sino una persona en su derecho, y conforme avanza la trilogía, se focaliza más intensamente la búsqueda de la identidad de Sidney en relación con su madre.

La trilogía da el primer paso hacia el entendimiento con la relación entre Sidney y Gale Weathers, interpretada por otra popular estrella de TV, Courteney Cox. El personaje de Gale une los estereotipos de la mujer ambiciosa en su carrera profesional con el periodismo sensacionalista, ambos objetos de irrisión en nuestra cultura, pero los revisa de forma innovadora redimiendo a esta figura culturalmente tan impopular sin llegar a domesticarla. A Gale se le permite el único romance que acaba bien en toda la película, al enamorarse de Dewey, el limitado pero entrañable policía. Ella, y no Sidney, tenía razón en las sospechas acerca del primer juicio sobre el asesinato de la madre, que dejó al verdadero asesino en la calle y a un hombre inocente en la prisión. Y al final del film es Gale –y no cualquiera de los hombres y chicos bien intencionados pero incapaces– quien acude a ayudar a Sidney.

Como mujer resuelta, una década mayor que Sidney, Gale se erige como una figura materna desplazada, un lugar para los conflictivos sentimientos que las adolescentes sienten con frecuencia hacia sus madres.

Esto se ve claramente cuando Sidney la golpea la primera vez que las dos se encuentran, a principios de la película, y de nuevo cuando se encuentran en *Scream 2*. La relación de Sidney con Gale, en cualquier caso, no sólo allana el camino para su renegociación de la compleja relación con su madre, sino que también modela un tipo de solidaridad entre mujeres que, a pesar de sus diferencias, pueden unirse para lograr metas comunes. En las dos primeras partes de la trilogía, Sidney y Gale nunca llegan a gustarse. Pero desarrollan una vacilante alianza en la medida en que reconocen como meta común la supervivencia, y de ese modo sugieren una especie de política de coalición para la Tercera Ola.

‘Scream 2’

Scream 2 se desarrolla un año después, en un campus universitario donde Sidney está estudiando Arte Dramático e intentando dejar atrás su pasado. Tiene un novio nuevo y una amiga cercana que la anima a unirse a una hermandad femenina. Por otra parte, está preparando su actuación como Casandra en el montaje universitario de Agamenón, la sangrienta tragedia griega que, como *Scream*, enlaza los temas de la rebelión materna y el adulterio, la primacía de los vínculos madre/hija y la lucha entre el orden patriarcal y matriarcal. La película empieza en una sala de cine, donde se estrena *Puñalada*, la película basada en el libro de Gale Weathers sobre los asesinatos de Woodsboro. A partir de ahí se desencadena una serie de crímenes que acaba cuando Sidney mata al asesino, que no es otro que la señora Loomis, la vengativa madre de Billy (una alusión a *Viernes 13*, donde la asesina es la madre del hijo muerto).

Scream 2 es más sombría y oscura que la primera película, con Sidney y otros personajes supervivientes cargando con las heridas emocionales dejadas por los hechos de la primera entrega. Tiene también una perspectiva más ambiciosa, reclamando que el cine popular sea considerado un medio serio para poner en escena las ansias y mitos más profundos de la cultura. De un modo más dramático, en su uso de la mitología y los dramas griegos conecta el género de terror adolescente con una larga tradición de respetados antecedentes narrativos y dramáticos. Críticos como Northrop Frye y otros han mostrado que las audiencias populares siempre se han sentido atraídas por los tratamientos sensacionalistas de materias altamente densas sea en la escena, en el texto o en la pantalla, desde las tragedias y comedias de la antigüedad hasta los dramas del Barroco, la ficción melodramática de Dickens o el cine de acción, emocionalmente cargado de Spielberg.

Siguiendo la regla de las secuelas, enunciada en una de las primeras escenas, situada en una clase de estudios cinematográficos, no sólo aparecen los asuntos en juego en *Scream 2*, sino que la auto-reflexividad es todavía más enrevesada y compleja. La película incluye abiertas alusiones visuales a clásicos del género como *Nosferatu* (1922) y *Psicosis* (1960). *Puñalada* reproduce los eventos de la primera película, con sus personajes

interpretados por otro elenco de actores. Cuando empieza, un público revoltoso, rodeado por enormes posters de *Puñalada* y blandiendo falsos puñales (que recuerdan a los sables láser de La guerra de las galaxias), señala las formas en que la cultura popular convierte las tragedias de la vida real en bienes de consumo y entretenimiento. Los primeros personajes que se presentan en la película son una joven pareja de afroamericanos que discuten sobre la política racial del cine de Hollywood a propósito de *Puñalada*. La mujer, una estudiante de cine, critica el género de terror por su exclusión del colectivo negro y su violencia contra las mujeres. Como para subrayar esta idea, la pareja se convierte en la primera víctima del nuevo asesino, reafirmando violentamente como el género y la industria privilegian a los personajes blancos, al mismo tiempo que expone estos mecanismos cinematográficos de racismo a una audiencia adolescente ya familiarizada con el tratamiento de la raza que hacen los primeros films de Craven. El reparto profundiza aún más en la cultura popular, incluyendo estrellas de éxitos televisivos juveniles como *Dawson crece* y *Felicity*, con iconos adolescentes como Tori Spelling (que hace de Sidney en *Puñalada*) y Sarah Michelle Gellar, la protagonista de *Buffy Cazavampiros*, que interpreta un papel totalmente opuesto como indefenso miembro de una hermandad femenina.

Las máscaras –tanto literales como figuradas– se convierten un motivo visual y narrativo prominente, llevadas, con siniestro efecto, no sólo por el asesino sino también en las dos esferas de la cultura griega evocadas por la película: la esfera teatral, donde los actores interpretan *Agamenón* de acuerdo al estilo tradicional, y el mundo social “griego” que es el campus, que connota un obsoleto sistema de género basado en actuaciones ritualizadas de feminidad y masculinidad. Las chicas de la hermandad se “ponen” una máscara de estupidez, superficialidad y deseo de agradar a los hombres a toda costa. “Todo el mundo piensa que las hermandades femeninas van sólo de mamadas, pero no es verdad”, le explica a Sidney una jovencita de apariencia frívola. Los chicos de la fraternidad ejemplifican un tipo de masculinidad definida por el desorden doméstico, la violencia y la lealtad sin condiciones a los otros miembros de ese exclusivo grupo de hombres. De hecho, ellos llevan máscaras reales cuando “secuestran” al nuevo novio de Sidney, Deerick, uno de los hermanos, para castigarlo por darle a su novia el símbolo de su hermandad. Derrick representa una masculinidad en evolución que debe ser excluida por el viejo orden, y el castigo ritual que recibe por parte de sus “hermanos” le deja magullado y ensangrentado, atado, a modo de crucifixión, en una de las tramoyas que están suspendidas sobre el escenario.

Utilizando a la madre de Billy, la señora Loomis, como nueva asesina la trilogía profundiza su investigación sobre el lugar de la maternidad en los mitos y narrativas culturales de los 90, sugiriendo una vez más que incluso antes de que las películas fueran culpadas del comportamiento de los adolescentes, había madres. Planeando por toda la trilogía está la figura de Clitemnestra, la trágica reina, esposa de Agamenón que es recordada por

sus muchas transgresiones: rebelión contra su marido por matar a su hija, adulterio, muerte a manos de su hijo y maldición que éste debe cargar de por vida por haberla matado. “Estoy harta de que todo el mundo le eche la culpa a los padres” ruge la señora Loomis, y reconoce que el peso de la culpa cae con mucha más fuerza sobre las madres que sobre los padres. “Era una buena madre” sigue diciendo “Tú no sabes lo que es ser una madre”. Ser madre no es tarea fácil en una cultura en la que es probable que las madres sean culpadas por querer demasiado o demasiado poco a sus hijos, por estar o no estar demasiado presentes, por dejar sus casas para ir al trabajo si son de clase media o por quedarse en casa para cuidar de los niños si reciben algún subsidio social. Interpretada por Laurie Metcalf, con el mismo tipo de histeria controlada que la actriz imprimía a su papel en la comedia *Roseanne*, la señora Loomis no se pliega a la desesperación antes sus pérdidas, al contrario, se rebela como una furia demoníaca que resulta legible e incluso apropiada dentro del género de terror. Una Clitemnestra enloquecida buscando venganza por la pérdida de su hijo, que no mueve a la compasión ni es débil sino una figura de fuerza sobrehumana que se niega a ser una víctima. Entrometiéndose en el centro de la narrativa, usurpa el lugar del asesino en serie masculino y se enfrenta, cara a cara con la nueva heroína del “Girl Power”.

En *Scream 2*, Sidney se desarrolla como una heroína más madura y compleja para la Tercera Ola. Al ser elegida como Casandra en la obra *Agamenón*, la película la identifica con una figura de estatura mítica, descrita por el profesor de teatro de Sidney como una de las “grandes visionarias de la literatura”, destinada a ver la verdad pero a no ser creída. Como en la primera película, Sidney lucha contra sus propios demonios, que la separan (separarían) de los otros como consecuencia de su trauma emocional. Cuando Sidney intenta abandonar la obra, su profesor no se lo permite y le recuerda a ella y al público que es una “luchadora”, alguien que tiene el coraje de “enfrentarse a su destino” y abrazarlo. En una escena muy dramática, que describe el ensayo de la obra dentro de la película, Sidney, vestida de carmesí e interpretando a Casandra sobresale entre el coro enmascarado, una poderosa imagen de que la nueva heroína no sólo tiene la agudeza y el coraje físico para defenderse sino también una creciente capacidad para entenderse a sí misma y a los guiones culturales que escriben quién es ella. Esta vez, cuando derrota al asesino, le dispara una vez más en la cabeza como precaución y se aleja con una confianza total.

‘Scream 3’

El fantasma de la madre de Sidney, una ausencia estructurante en los dos primeros films, se convierte en el foco de la última parte, que profundiza en el misterio de la vida de Maureen Prescott y su significado para Sidney. *Scream 3* muestra a Sidney aislada una vez más, en un escenario bucólico donde atiende a las llamadas de un Centro de Asistencia para mujeres. Mientras tanto, *Puñalada 2*, basada en los asesinatos del Windsor College,

se está filmando en Hollywood. En el estudio, el asesino enmascarado actúa de nuevo, dejando fotografías de una joven Maureen Prescott, la madre de Sidney, junto a cada víctima. Cuando el asesino empieza a llamar a Sidney, ésta se traslada a Hollywood, donde tiene noticia de un capítulo desconocido de la vida de su madre: cuando su madre tenía su edad, apareció en varias películas de terror con el nombre de Rena Reynolds. En su enfrentamiento final con el asesino, Sidney descubre que es Roman Bridges, el director de *Puñalada 2*, que también resulta ser su hermanastro. Él le cuenta que su madre finalizó su carrera y empezó una vida nueva después de ser violada por los ejecutivos del estudio y quedarse embarazada. Roman la encontró cuatro años antes, sólo para conseguir que le rechazara, como el hijo de alguien que ya no existía. Enfurecido, se volvió contra ella y Sidney, la hija que ella reconocía, y planó los siguientes asesinatos. Sidney pone fin al terror matándole y regresa a las montañas para emprender una nueva vida en compañía de Dewey y Gale, que deciden casarse.

Del mismo modo que la historia de la madre se mueve en el primer plano de *Scream 3*, lo mismo ocurre con la historia de Hollywood, con la que está íntimamente entrelazada. Como si estuviera hecho para señalar el alcance de sus críticas, la película empieza con un helicóptero sobrevolando el cartel de "Hollywood" en Los Angeles, y la auto-reflexividad del film profundiza lo suficiente como para incluir las prácticas dentro de la propia industria. Como en los primeros films, en *Scream 3* abundan las referencias a otras películas y la mayor parte de su acción se desarrolla en un estudio de Hollywood que recrea, a su vez, los escenarios de las películas anteriores. Randy, que murió en *Scream 2*, se dirige a los otros personajes mediante un video en el que les hace saber que el capítulo final de una trilogía difiere de las secuelas en su inevitable retorno al principio. Como el freudiano retorno de lo reprimido ("El pasado volverá para morderte", advierte Randy) y las trilogías de la Grecia clásica, las trilogías cinematográficas descubren secretos del pasado e "historias inesperadas".

En una variación más sutil sobre este tema, un detective nuevo en la historia explica a Sidney que Hollywood "siempre tiene que ver con la muerte", un enunciado que resuena en la más profunda esencia del cine, de acuerdo a las teorías clásicas, que han especulado sobre la habilidad de las imágenes del cine para evocar vida donde no la hay, satisfaciendo en consecuencia los deseos de desafiar a la muerte de los espectadores. De un modo similar, el cine ha sido teorizado como vampírico en su habilidad para alimentarse de los vivos con el fin de crear imágenes que aparecen, de hecho, como "no-muertas". Efectivamente, *Scream 3* es más una historia de fantasmas que un filme de terror, embrujado, como está, por la madre muerta. Maureen Prescott aparece como un mecanismo narrativo a través de las imágenes fotográficas, como una alucinación fantasmal en la mente de Sidney, y como la clave para que la identidad final de Sidney sea afrontada. A lo largo de la película aparece como un fantasma monstruoso, expresando la lucha incesante de su hija para reconciliar sus contradictorias

ideas sobre quién era su madre. Por una parte, Sidney la conoció como la “madre perfecta” en el corazón de una “familia perfecta”. Pero por otro lado, Sidney ha descubierto sus aventuras extra-matrimoniales, ha oído como la consideraban una “puta” y ha descubierto que tuvo una vida secreta en el pasado. Esta madre monstruosa es la madre tal y como es vista por el mundo y la sociedad y la mujer en que Sidney teme convertirse. En cualquier caso, la película proporciona finalmente un “trasfondo” a ese juicio, que redime a la madre y señala con un dedo acusador de dónde procede ese juicio.

Los descubrimientos finales de Sidney sobre su madre se desarrollan en una secuencia que gráficamente devuelve al espectador al cuerpo de la madre. Su lucha con el asesino en la mansión paterna la conduce por pasajes secretos que sugieren el seno materno y ella y Roman se enfrentan en una habitación oscura, de connotaciones uterinas. Al llamar al hermano de Sidney “Roman”, Craven evoca a Roman Polanski, el director polaco reconocido por sus obras maestras en el género de terror (*La semilla del diablo*, 1968) pero también por sus escándalos personales, incluyendo ahí el asesinato de su mujer a manos de Charles Manson, y su huida del país rehuyendo la acusación de haber violado a una aspirante a actriz de 13 años, en circunstancias similares a las que descubrimos en la historia pasada de Roman. Pero el villano real y portador del legado de Polanski no es Roman, sino John Milton, el poderoso magnate de los estudios y emblema del poder patriarcal al que Roman se expone y a la vez, aspira poseer. (Su nombre alude al archi-patriarcal autor de *El paraíso perdido* y *El paraíso recuperado*, sugiriendo que Hollywood es un lugar que provee de paraísos y sueños, falsos y reales). Como legendario director de películas de terror, Milton amasó una fortuna con jóvenes como Maureen sólo para destruirlas. Sidney descubre que Milton fue conocido por organizar fiestas salvajes para hombres poderosos y jóvenes actrices que buscaban hacer fortuna en el cine. En una de esas fiestas, a las que Rena asistió, “las cosas se fueron de las manos” y Rena acabó dejando Hollywood. Otras referencias del elenco endurecen la crítica hacia la política sexual de Hollywood, que perdura en el presente. Carrie Fisher, que hace un cameo, dice que su famoso papel de Princesa Leia en *La Guerra de las Galaxias* fue conseguido por otra actriz que se parecía a ella pero que aceptó mantener relaciones sexuales con el director, George Lucas, y la joven que interpreta a Sidney en *Puñalada 2* reconoce amargamente haber tenido que acostarse con Roman para conseguir el papel.

Desenmascarando a Milton como el asesino real, Roman aparece en este punto no tanto como un monstruo sino como una víctima masculina de un sistema de género cruel y explotador, como un Orestes guiado por el orden patriarcal para cometer el pecado del matricidio. La película retrata a Sidney matando a su hermano como otra dimensión de un destino que hace más profundo a su personaje, y se aprietan las manos cuando él está a punto de morir. Relacionando el comportamiento sexual de la madre con una figura paterna que “traicionó” su inocencia, Roman desautoriza el

término “puta”. “Ella nunca lo superó” dice a propósito de la experiencia de Maureen en Hollywood. Y Hollywood no sólo “tiene que ver con la muerte” en su capacidad de desafiarla con sus parpadeantes y fantasmagóricas imágenes, sino también en los costes de llevar estas imágenes a la pantalla. Como Milton dice intentando defenderse, Hollywood no es “la ciudad de la inocencia”. Al centrarse en Hollywood, la trilogía de *Scream* señala la auténtica esencia de una cultura en la que las mujeres, desde Monica Lewinsky hasta las chicas de la hermandad de *Scream 2*, ven la sexualidad al servicio de los hombres como el acceso más inmediato al éxito o simplemente como medio de supervivencia. Cuando Sidney descubre el pasado de su madre, también aprende que no están conectadas sólo biológicamente sino también que han compartido experiencias de traición y violencia contra las mujeres.

Rena Reynolds, en cualquier caso, no es sólo la víctima que Roman describe sino también una luchadora como su hija. “La cuestión es que Rena Reynolds no quería seguir las reglas,” dice Milton. Del mismo modo que Sidney rechazó seguir el guión del cine de terror en *Scream*, su madre se resistió al guión del éxito en Hollywood. Más aún, Rena tuvo éxito al reescribir su identidad con el fin de crear una nueva vida para sí misma –una que representa un éxito para las mujeres de su generación. Hacia el final de la película (y de la trilogía) Sidney ha acabado un terrorífico viaje hacia su propio pasado y se ha liberado del fantasma de su madre. El conocimiento de la historia de su madre le permite redimirla y exponer las injusticias del sistema que la maltrataron. En consecuencia, ella deja de ser una protagonista o una estrella para convertirse en autora o directora de una nueva película con un nuevo guión.

Conclusiones

La trilogía concluye en el escenario pastoral que es el refugio de Sidney en la montaña, donde los planos de Sidney caminando sola en un paisaje bañado por luz dorada devuelven a la película a su edénico principio. Dewey y Gale están presentes junto con el golden retriever que era el único compañero de Sidney al inicio de la película. Cuando Gale acepta el anillo de compromiso de Dewey, el film reconstruye el núcleo familiar perdido, reemplazando la familia de origen “con los secretos reprimidos y los horrores implícitos en la estructura de la familia nuclear” por otra que ha batallado abierta y duramente por sus recompensas. Sidney ha vencido a sus demonios de soledad, y deja la puerta sin cerrar, señalando su disposición abierta a una nueva vida. Según Kate E. Sullivan, para Craven, el centro moral de la cultura contemporánea radica en las chicas y en esta trilogía Sidney ha sido asaltada por todos los frentes, no solo por la violencia física sino también por la corrupción y el compromiso. Situando la amenaza más peligrosa para Sidney dentro de la propia familia y requiriendo que cometa un fratricidio para sobrevivir, el film dramatiza una visión desoladora del aislamiento femenino y su vulnerabilidad. La trilogía sugiere que la

adolescencia femenina es un lugar solitario, especialmente para mujeres jóvenes como Sidney que tienen la voluntad de confrontarse con las políticas sexuales de su mundo. El éxito de la trilogía al captar esta soledad sugiere una razón para explicar su atractivo ante las audiencias femeninas. Sidney es una “Final Girl” que se alza como figura de identificación para chicas, no para chicos, y de esta forma la trilogía se sitúa, firmemente, fuera de la tradición de horror que Carol Clover documentaba.

El final de *Scream 3*, como el de la mayoría de películas de Hollywood, reafirma la promesa ideológica de una perfecta familia normal, en casa, en un paraíso rural. Pero la “mise-en-scène” hace que esa resolución sea surrealista después de la oscuridad y el horror que la ha precedido. En su contexto genérico, la puerta abierta no sólo denota la nueva seguridad de Sidney y su apertura a la vida sino también la posibilidad de que algún otro fantasma nuevo se levante para causar, aún, otra secuela. Ningún final feliz es permanente ni ningún cierre garantizado.

El feminismo nunca es mencionado en la trilogía, pero las películas apelan directamente a las cuestiones de la representación, el poder y la sexualidad que hablan a los públicos de la Tercera Ola. Como el fenómeno del Girl Power, actúa en el reino del mito más que en el de la racionalidad, representando escenarios de deseo, placer y rabia femeninas. En los films abundan los personajes femeninos que rechazan actuar según unas reglas que las empujarían, desde Maureen Prescott hasta Gale Weathers, pasando por Sidney. Con Sidney, la trilogía proporciona un nuevo modelo de feminidad para la Tercera Ola: una chica que es activa, que se puede proteger mediante recursos físicos, que reclama su poder sobre su propia sexualidad y expresa –más que reprimir– su ira. Esta nueva heroína conoce su cultura, desde las leyendas que cimientan las instituciones hasta la cultura popular y la tecnología de su generación, usando los instrumentos que ofrece como medio para reescribir viejas narrativas que ya no le sirven.

Más importante aún, el modelo de lucha de la hija para reconciliarse con su madre que la película propone es un modelo sugerente para el feminismo contemporáneo. En Hollywood, las historias colectivas son siempre re-narradas como historias personales, y la historia de la madre ausente bien podría ser vista como la historia reprimida del mismo movimiento de las mujeres y las injusticias que lo han provocado. El viaje de Sidney la fuerza a enfrentarse a las realidades históricas de la vida de su madre, a pesar de que éstas han hecho estallar tantos horrores en su propia vida. La trilogía sugiere la necesidad de hacer frente a la historia porque fracasar al hacer esto amenaza la seguridad del presente y el sutil borrado de la conciencia histórica es la forma más segura de domesticar cualquier movimiento de liberación. Sin saber y recordar a sus madres y abuelas, las mujeres jóvenes permanecen vulnerables a padecer viejas batallas una vez más. El film enseña a Sidney los lazos que conectan a las generaciones de mujeres, pero sin sentimentalizar su aceptación de su madre y Gale. En cambio, nos la muestra creciendo, haciéndose más fuerte a través de su experiencia con estas figuras de maternidad o maternidad desplazada.

Al mismo tiempo, el film recuerda a las mujeres de la Segunda Ola la necesidad de diálogo con la cultura actual de las jóvenes. Las películas de *Scream* no son tratadas sin ambigüedad sobre el feminismo y la política sexual. Como todos los textos de la cultura popular, están cruzados por contradicciones que justamente son esenciales para su poder y atractivo emocional. Estas contradicciones, en cualquier caso, también piden un análisis cuidadoso basado en una comprensión informada de la cultura y representación en los medios, de la historia, y de los asuntos que preocupan a las jóvenes en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

Bellafante, Ginia (1998), "Feminism: It's all about ME!", *Time* (June 29, 1998): 54-62.

Beck, Debra Baker, (1998), "The "F" Word: How the Media Frame Feminism", *National Women's Studies Association Journal* 10.1 (1998): 139-149.

Bahvnani, Kum-Kum, Kathryn R. Kent and France Winddance Twine (eds.) (1998), monográfico "Feminisms and Youth Cultures", *Signs* 23. 3.

Brumberg, Joan Jacobs (1997), *The Body Project: An Intimate History of American Girls*, New York, Random House.

Carlip, Hillary (1995), *Girl Power: Young Women Speak Out: Personal Writings from Teenage Girls*, New York, Warner Books.

Cole, Alyson (1988), "'There are No Victims in This Class'", *National Women's Studies Association Journal* 10.1 (1988): 72-85.

Clover, Carol (1992), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Clueless. [Fuera de onda] Dir. Amy Heckerling. Paramount Picture, 1995.

Creed, Barbara (1986), "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", *Screen* 27.1 (1986): 44-70.

Douglas, Susan J. (1994), *Where the Girls Are: Growing Up Female With the Mass Media*, New York, Times Books.

——— (1997), "Girls 'n' Spice: All Things Nice?", *The Nation*. 25 Aug./1 Sept 1997.

Faludi, Susan (1991), *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown.

Friday the 13th [Viernes 13] Dir. Sean S. Cunningham. Paramount Pictures, 1980.

Lectora 11 (2005)

(d)

Fox-Genovese, Elizabeth (1996), *"Feminism is Not the Story of My Life": How Today's Feminist Elite has Lost Touch With the Real Concerns of Women*, New York, Nan Talese.

Fischer, Lucy (1996), *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Garrison, Ednie Kaeh (2000), "U.S. Feminism--Grrrl Style! Youth (Sub)Cultures and the Technologies of the Third Wave", *Feminist Studies* 26.1 (2000): 141-170.

Gateward, Frances and Murray Pomerance (eds.) (2002), *Sugar, Spice and Everything Nice: Cinemas of Girlhood*, Detroit, Wayne State University Press.

Gilligan, Carol (1997), "Getting Civilized", *Who's Afraid of Feminism? Seeing Through the Backlash*, Ann Oakley and Juliet Mitchell (eds.), New York: New Press, 1997. 13-28.

Green, Karen and Tristan Taormino (eds.) (1997), *A Girls' Guide to Taking Over the World: Writing from the Girl Zine Revolution*, New York, St. Martin's Griffin.

Halloween. [Halloween] Dir. John Carpenter. Compass International Pictures, 1978.

Heathers. [Escuela de jóvenes asesinos] Dir. Michael Lehman. New World Pictures, 1989.

Heba, Gary (1995), "Everyday Nightmares", *Journal of Popular Film and Television* 23.3 (Otoño 1995): 107-115.

Heywood, Leslie, and Jennifer Drake (eds.) (1997), *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Heyes, Cressida J. (1997), "Anti-Essentialism in Practice: Carol Gilligan and Feminist Philosophy", *Hypatia* 12.3 (1997): 142-163.

The Hills Have Eyes. [Las colinas tienen ojos] Dir. Wes Craven. Vanguard, 1977.

Hoff-Sommers, Christina (1994), *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon Schuster.

Hook, Jonathan (2001), "Scream's Impact on Hollywood and Horror". Artículo inédito. Evanston, Ill, Northwestern University.

Jenkins, Henry (1997), "Empowering Children in the Digital Age", *Radical Teacher* 50 (1997): 30-35.

Kamen, Paula (2000), *Her Way: Young Women Remake the Sexual Revolution*, New York, New York University Press.

Kearney, Mary Celeste (1998), "Producing Girls: Rethinking the Study of Female Youth Culture", *Delinquents and Debutantes: Twentieth Century American Girls' Cultures*, Sherrie A. Inness (ed.), New York, New York University Press: 285-310.

Lehman, Peter y Luhr, William (1999), *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying, Forth Worth*, Texas, Harcourt, Brace College Publishers.

Lotz, Amanda D. (2001), "Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes", *Feminist Media Studies* 1.1: 105-121.

Lumby, Catherine (1997), *Bad Girls: The Media, Sex and Feminism in the 90s*, St. Leonards (NWS), Allen & Unwin.

Maglin, Nan Bauer and Donna Perry (eds.) (1996), *"Bad Girls"/" Good Girls": Women, Sex and Power in the Nineties*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Markovitz, Jonathan (2000), "Female Paranoia as Survival Skill: Reason or Pathology in A Nightmare on Elm Street", *Quarterly Review of Film and Video* 17.3 (October 2000): 211-221.

McRobbie, Angela and Jenny Garber (1976), "Girls and Subcultures: An Exploration", *Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Stuart Hall y Tony Jefferson Resistance (eds.), London, Centre for Contemporary Cultural Studies: 209-222.

McRobbie, Angela (1991), *Feminism and Youth Culture: From "Jackie" to "Just Seventeen"*, Houndsmill, Macmillan.

Neisel, Jeff (1997), "Hip-Hop Matters: Rewriting the Sexual Politics of Rap Music", *Third Wave Agenda*, Lesli Heywood y Jennifer Drake (eds.), Minneapolis, University of Minnesota Press: 239-254.

Oakley, Ann and Juliet Mitchell (eds.) (1997), *Who's Afraid of Feminism? Seeing Through the Backlash*, New York, New Press.

Orr, Catherine M. (1997), "Charting the Currents of the Third Wave" *Hypatia* 12.3 (1997): 29-45.

The People Under the Stairs. [El sótano del miedo] Dir. Wes Craven. Universal Pictures, 1991.

Pinedo, Isabel Cristina (1997), *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany, State University of New York Press.

Pipher, Mary (1994), *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls*, New York, Putnam.

Powers, Ann (1997), "Everything and the Girl", *Spin* (November, 1997): 74-80.

Rich, Adrienne (1986), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton.

Schneider, Steven Jay (2003), "Scream", *Understanding Film Genres*, Tom Pendergast, Sara Pendergast y Steven Schneider (eds.), New York, McGraw Hill.

Lectora 11 (2005)

(d)

Scary Movie [*Scary Movie*] Dir. Keenan Ivory Wayans. Dimension Films, 2000.

Scream [*Scream*] Dir. Wes Craven. Miramax, 1996.

Scream 2 [*Scream 2*] Dir. Wes Craven. Dimension Films, 1997.

Scream 3 [*Scream 3*] Dir. Wes Craven. Dimension Films, 2000.

Siegel, Carol (2000), *New Millennial Sexstyles*, Bloomington, Indiana University Press.

Sidler, Michelle (1997), "Living in McJobdom: Third Wave Feminism and Class Inequity", *Third Wave Agenda*, Leslie Howard y Jennifer Drake, Minneapolis, University of Minnesota Press, 25-39.

Sullivan, Kate E. (2002), *Conversation with author*, Eugene, Oregon, 29 July, 2002.

——— (2000) "Stephen King's Bookish Boys: (Re)Imagining the Masculine", *Michigan Feminist Studies* 14 (1999-2000): 29-57.

Titanic [*Titanic*] Dir. James Cameron. Paramount Pictures, 1997.

Turow, Joseph (1997), *Breaking Up America: Advertising and the New Media World*, Chicago, University of Chicago Press.

Walker, Rebecca (1992), "Becoming the Third Wave." *Ms.* 39 (January/February, 1992): 41.

——— (ed.) (1995), *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor.

Weinraub, Bernard (1998), "Who Drives the Box Office? Girls", *New York Times*, 12 Feb. 1998, natl. ed.: B1+.

Williams, Linda (1996), "When the Woman Looks", *Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Barry Keith Grant (ed.), Austin, University of Texas Press:15-35.

Zita, Jacqueline N. (ed.) (1997), Monográfico especial "Third Wave Feminism", *Hypatia* 12.3 (1997).