

**Violeta
Alarcón
Zayas**

Universidad
Internacional de La
Rioja

SUBVERSIONES SEXO- AFECTIVAS A TRAVÉS DE LO GROTESCO EN *LA REGIÓN* *SALVAJE* DE AMAT ESCALANTE

Introducción

El film mexicano *La región salvaje* (2016) constituye una crítica, desde la ciencia ficción y el terror, a las relaciones de opresión y dominación sustentadas por los dispositivos sexo-afectivos hegemónicos. La trama, desarrollada en el Guanajuato actual, presenta una serie de relaciones cruzadas y desencuentros sentimentales donde los/as amantes se alternan y multiplican en torno a un enorme cefalópodo extraterrestre, generador de un deseo sexual desenfrenado en los seres sexuados que se le aproximan. La opresión sexual y/o afectiva y las carencias derivadas constituyen el vínculo entre los protagonistas y lo que les conduce hasta la criatura, que a través de un

devenir de afectos y agenciamientos sexuales transforma sus vidas definitivamente.

Verónica (Simone Bucio) es una joven excéntrica y solitaria tan adicta al sexo con el alienígena que no encuentra ninguna otra satisfacción. Después de resultar gravemente herida durante un encuentro con el monstruo, se ve obligada a acudir al hospital local, donde conoce a Fabián (Edén Villavicencio), un enfermero que mantiene una relación sentimental a escondidas con su cuñado, Ángel (Jesús Meza), quien a su vez engaña y maltrata a su esposa, Alejandra (Ruth Ramos). Estos conflictos colocan a los personajes en los márgenes de la moral, pero el monstruo viene a desbaratar este frágil equilibrio haciéndoles tomar conciencia de las causas de su infelicidad. Verónica se enfrenta al doloroso dilema entre continuar su relación con el monstruo, lo que significa morir, o renunciar a su deseo. Fabián, por su parte, se siente utilizado por Ángel y sufre por la carencia afectiva clandestinamente, así como por la culpa de engañar a su hermana. Por otro lado, Ángel se encuentra arrinconado entre la atracción, vergonzosa y culpable, que le ata a Fabián, y las exigencias sociales hacia su esposa y familia. Finalmente, Alejandra, en quien centraremos nuestro análisis, está atrapada en un matrimonio infeliz. Se siente insatisfecha, sexo-afectivamente y a nivel laboral. Abandonó su ciudad y aspiraciones para mudarse a la provincia de su marido con su hermano, rechazado en su pueblo por su homosexualidad. Alejandra cortó todos sus vínculos para someterse al rol de cuidadora, pero ahora se plantea abandonar a su marido y buscar otro trabajo en el que sentirse realizada. Solo la frenan sus dos hijos pequeños, por quienes soporta el abandono sexual y la violencia de Ángel. Analizaremos cómo lo *grotesco traumático* desenmascara la represión de los dispositivos de género y sexualidad, a través de la transgresión monstruosa ambivalente.

Marco teórico

Partimos del concepto de grotesco como dispositivo crítico y político, en el sentido de que se sitúa en una perspectiva disidente, al margen de lo normativo. Lo grotesco alude a lo abismal pues señala lo más profundo y reprimido del ser humano, donde se da “la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo”.¹ Concretamente aplicaremos el concepto *grotesco traumático*² como dispositivo rizomático, crítico y desestabilizador.³ Lo traumático es aquella mezcla de estados que pone en peligro nuestro mundo, que nos desorienta, ya sea desde una crueldad realista o entremezclado con lo fantástico abyecto y/o monstruoso o espectral. Los cuerpos monstruosos se consideran amenazantes, en cuanto que transgreden y desbordan las estructuras dualistas que diferencian entre el bien y el mal, lo animal y lo humano, lo femenino y lo masculino, lo sano y lo enfermo, lo hermoso y lo feo, etc. Los monstruos desestabilizan por ser fruto de mezclas consideradas perversas, abyectas y/o antinaturales:

(...) El monstruo ha representado una forma de alteridad frente a los sistemas normativos, una figura marginal que se sitúa más allá de las normas, tanto morales como estéticas. Cumple una doble función: la de amenaza del orden y la de conformación de la alteridad frente al modelo dominante.⁴

¹ Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado, 310.

² Connelly, Frances S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: Antonio Machado.

³ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2015) *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

⁴ Imbert, Gérard (2017). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 465.

Lo grotesco, como el rizoma, viene a subvertir el sistema dualista racional de la normatividad moral y estética a través de los resquicios que aparecen entre las líneas rígidas, entre los elementos molares, que suponen las estructuras de poder y el sistema ideológico represivo. Por tanto, lo grotesco construye una perspectiva desmitificadora que denuncia lo artificial y contingente de las relaciones de poder, abriendo el paso a multiplicidades que escapan de los esquemas normativos a modo de rizoma.

Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es conocido, propio o normal (...) lo grotesco se entiende mejor como algo que crea significado al dar un salto, llevándonos hacia un terreno desconocido, conflictivo.⁵

Lo grotesco genera extrañeza y conflicto al desvelar un mundo cruel sustentado sobre estructuras injustas, y como elemento ambivalente puede encarnar, tanto al poder opresor como a los *outsiders*. Así, la ciencia ficción *biopunk*, puede expresar y afirmar, tanto el biopoder capitalista, como mostrar la opresión sufrida desde los márgenes. En ambos casos se manifiestan las contradicciones del biocapitalismo, donde prima la transformación individual sobre la revolución de las estructuras capitalistas.⁶

⁵ Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, 25-26.

⁶ McQueen, Sean (2016). *Deleuze and Baudrillard: From Cyberpunk to Biopunk*. Edimburgh; Edimburgh University Press.

Misoginia en México

Uno de los aspectos que trata la película que analizaremos aquí es la situación de opresión y vulnerabilidad que sufren de forma generalizada las mujeres en México, especialmente las que se encuentran en una situación socioeconómica más precaria. Toda política se basa en la gestión y control de los cuerpos para establecer las relaciones de poder, y en este sentido, la sexualidad es un elemento fundamental de la biopolítica.⁷ Por tanto, estos esquemas normativos de género se traducen en relaciones asimétricas entre hombres y mujeres que legitiman diversas violencias cotidianas. La violencia contra las mujeres en México es algo cotidiano que aumenta día a día y su visibilidad más extrema se delata en la violencia de género: feminicidios, violaciones, o situaciones derivadas como abortos clandestinos o las muertes derivadas de ellos, las violencias domésticas, el acoso callejero y laboral, etc.⁸

La normatividad de género patriarcal impone una feminidad sumisa y dependiente del varón, que impide la autonomía y la autorrealización de las mujeres en diversos ámbitos, tanto en la esfera pública como privada. Las múltiples y diversas explicaciones y teorías históricas feministas coinciden en señalar dos elementos constantes y determinantes en la construcción social de la feminidad.⁹ Por un lado, la interpretación del

⁷ Foucault, Michel (2006). *Historia de la sexualidad I. Voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

⁸ *Información sobre violencia contra las mujeres* (Incidencia delictiva y llamadas de emergencia 9-1-1) Centro Nacional de Información 31 de diciembre de 2018. S.S.P.C.M. Sistema Nacional de Seguridad Pública(SNSP), [http://secretariadoejecutivo.gob.mx/docs/pdfs/nuevametodologia/Info violencia contra mujeres DIC2018.pdf](http://secretariadoejecutivo.gob.mx/docs/pdfs/nuevametodologia/Info%20violencia%20contra%20mujeres%20DIC2018.pdf)

⁹ Beauvoir, Simone (1949). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra; Amorós, Celia (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos; Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

cuerpo femenino como *capital simbólico*¹⁰ en tanto objeto de apropiación y deseo para el otro. La mujer debe someterse a ser objeto erótico, reproductora y cuidadora, roles que le son asignados como esenciales remitiéndola a una condición primigeniamente sexual/genital.¹¹

Relaciones con monstruos

Cuando hablamos de relaciones sexuales o sexo-afectivas con monstruos nos asaltan inmediatamente varias preguntas: ¿cómo y por qué surge la relación? O, en otras palabras, ¿cómo se justifican o en qué criterios se basan tanto lo erótico como lo sentimental? Existen reglas implícitas en el imaginario hegemónico para insertar estas relaciones dentro de las formas de amor y sensualidad moralmente aceptables, que, al transgredirse, son castigadas aleccionadoramente.

Monstruos romantizados

El mito del sapo encantado que, con un beso de *amor verdadero*, (pasional), se convierte en un idílico príncipe, podría sintetizar gran parte de las normas que rigen las relaciones sexo-afectivas entre humanos y criaturas monstruosas en el imaginario *mainstream*. Primeramente, la relación debe regirse por los preceptos del pensamiento amoroso hegemónico, es decir, cumplir los requisitos de la

¹⁰ Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

¹¹ Bleichmar, Emilce Dio (1998). *La Sexualidad Femenina: de la niña a la mujer*. Barcelona: Paidós.

relación romántica. El amor romántico, concepto utilizado por el feminismo para criticar el ideal amoroso de pareja se caracteriza por:

(...) enfatizar el amor por delante de otras facetas humanas y subrayar el amor pasión frente al resto; (...) incita a la búsqueda de la trascendencia, incluso de la felicidad, a través del amor; (...) vincula la pasión a la tragedia y la muerte, y otorga el máximo valor a cualquier proceso amoroso que implique superar dificultades.¹²

Los enamorados se convierten respectivamente en el centro y principio de la acción y voluntad del otro y donde las dificultades para estar juntos se idealizan y prueban la autenticidad y exclusividad de su pasión. En la adaptación del patrón romántico a las relaciones entre humanos y seres híbridos, además de la heteronormatividad, el monstruo debe presentar rasgos lo suficientemente humanos (o convertirse en uno). Asimismo, el monstruo debe poseer cierto atractivo que justifique su deseabilidad. Partiendo de las premisas comentadas, la monstruosidad no debe ser permanente y la relación debe culminar en una relación de pareja. Generalmente en el género fantástico tradicional cuando se dan relaciones de amor pasional entre un ser intersticial y un humano lo habitual es que la monstruosidad o la humanidad sean estados transitorios o modificables, fruto de un hechizo, una maldición o de una metamorfosis natural. Para que se consuma la relación sexual y se constituya la amorosa, uno de los estados debe hacerse permanente, como establecen las versiones cinematográficas del cuento francés *La*

¹² Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra, 44.

Belle et la Bête (Villeneuve 1740) donde el amor romántico salva el escollo que separa a los amantes.

La forma del agua (2017, USA) de Guillermo del Toro supone una versión moderna de relación sexo-afectiva entre humanos y monstruos donde no se da transformación. Elisa Espósito (Sally Hawkins), es una joven muda y soñadora, que limpia en un laboratorio secreto, donde se enamora y rescata a una extraña criatura acuática (Doug Jones), con la que experimenta el gobierno.



[Fig. 1]. Guillermo del Toro, *La forma del agua*, 2017, fotograma.

El antropomorfismo y complexión de joven musculoso (Fig. 1), los poderes sobrenaturales, la inteligencia y sensibilidad de la criatura legitiman la relación amorosa, permiten el idilio romántico: bailar, cenar, besarse y por supuesto tener una relación sexual mirándose a los ojos (Fig. 2). Además, como se han invisibilizado los genitales de la criatura para que resulte púdica y representable su desnudez (Fig. 3), del Toro incluye un pícaro diálogo, que explicita la virilidad del monstruo, poniendo en evidencia la centralidad del pene y de la penetración en la

normatividad sexual.¹³ La compañera de Elisa, Zelda Fuller (Octavia Spencer) le pregunta por el pene de su amante. Elisa explica por mímica cómo el órgano reproductor que permanece imperceptible, en el momento requerido, se despliega. Entonces Zelda riendo afirma satisfecha: “Nunca confíes en un hombre, aunque ahí abajo parezca completamente plano”.¹⁴



[Figs. 2 y 3]. Guillermo del Toro, *La forma del agua*, 2017, fotogramas.

El romanticismo se subraya en el hecho de que la mujer inadaptada encuentre la felicidad y la autorrealización en el amor¹⁵ de otro *outsider*, por quien abandona todo, hasta morir. Además, él la resucita besándola, cumpliendo su rol de salvador. Paradójicamente, según este esquema, habitual en las relaciones románticas con sirenas o vampiros, estar preso en el otro libera.

Deseo y tabú

Respecto a la pura sensualidad protagonizada por seres intersticiales interactuando con mujeres, resulta inevitable aludir al imaginario

¹³ Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima.

¹⁴ Guillermo del Toro, *La forma del agua*, 2017.

¹⁵ Esteban, *Crítica del pensamiento amoroso*.

japonés. Estas representaciones proceden de una antigua tradición que se origina a partir de la estampación erótica *shunga* del período Edo (1603-1868). El género manga erótico *hentai* y sus versiones audiovisuales continúan y adaptan esta temática, donde abundan las representaciones mujeres violadas por seres tentaculares.¹⁶ En estas obras la criatura monstruosa juega un rol ambiguo que evidencia los mecanismos de la representación fetichista del cuerpo femenino, donde se expone sensualmente el cuerpo abusado, ofreciéndose a la mujer como algo accesible de forma directa gracias a la mirada de *voyeur* que el encuadre permite.¹⁷ Además, lo grotesco emerge al convertirse el espectador en cómplice de la agresión sexual, desde un placer ambiguo, en parte culpable, pero que simultáneamente evade la responsabilidad porque la identificación con la bestia o monstruo violador es indirecta. Se subrayan aquí los principios de la cultura de la violación, donde la indefensión de la mujer refuerza su deseabilidad.¹⁸ Los argumentos en defensa de estas representaciones en el arte van desde posturas que señalan cierto masoquismo intrínseco al placer femenino, asociado a su supuesta vulnerabilidad, hasta la culpabilización de la mujer violada, diferenciada de la casta por no defenderse lo suficiente.¹⁹ De hecho, se romantizan la violencia y los abusos sexuales, naturalizando la violación y atribuyéndole beneficios para la víctima, especialmente entre los

¹⁶ Murakami, T. (2000). *Superflat*. Japón: Madra.

¹⁷ Mulvey, Laura (2002). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 364-377.

¹⁸ Ver Donat. Patricia L.; D'Emilio, John. (1992). "A Feminist Redefinition of Rape and Sexual Assault: Historical Foundations and Change". *Journal of Social Issues*, 48 (1), 9-22, y Williams, Joyce E. (2007). "Rape Culture". En Ritzer, George. (Ed.), *Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden: Blackwell.

¹⁹ Willis, Ellen (2010). *Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll*. Minnesota: University of Minnesota Press; y Projansky, Sarah (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. Nueva York: NYU Press

estratos sociales más desfavorecidos.²⁰ Un ejemplo canónico de esta erotización y relativización de la violencia sexual, lo constituye la adaptación del manga *Urotsukidōji* (Maeda, 1986), realizado por Takamaya en *OVA* (1987-1996), obra de culto que sienta las bases del género. En esta saga, de ciencia ficción apocalíptica, las fuerzas demoníacas del espacio exterior atacan la Tierra, irrumpen mezclando violencia extrema y pornografía, principalmente mediante secuencias de violaciones a mujeres jóvenes, perpetradas por alienígenas monstruosos y a menudo tentaculares.

La criatura de *Possession* (Francia-Alemania, 1981) de Andrzej Żuławski, por su parte, no viola ni fuerza, sino que ejerce una atracción fatal sobre sus amantes. Anna (Isabel Adjani), tras pasar años sola por el trabajo de su marido (Sam Neill), ha encontrado en un monstruo abyecto, tentacular y sanguinolento, un amante al que es adicta y que la controla con poderes diabólicos (Figuras. 4 y 5).



[Figs. 4 y 5]. Andrzej Żuławski, *Possession*, 1981, fotogramas.

La represión sexual que sufre Anna le provoca un ansia sexual desaforada e insaciable. Su compulsiva relación con el cefalópodo le causa episodios de ausencia, y ataques de ira y ansiedad injustificados,

²⁰ Hooks, Bell (1984). *Feminist theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.

falta de apetito e insomnio. Esta adicción sexual, es incompatible con su rol de madre y esposa, por lo que abandona su hogar para entregarse a su pasión abyecta. Pero su marido la persigue enloquecido por los celos y al descubrir su secreto establecen una dinámica sadomasoquista, criminal y autodestructiva, así lo grotesco desenmascara como aberrante la relación de los protagonistas.



[Fig. 6]. William S. Burroughs, *Naked Lunch*, 2007, fotogramas.

Cronenberg, con su concepto de *nueva carne* plasma cómo el sometimiento del cuerpo a la búsqueda identitaria desemboca en la monstruosidad, diluyendo las fronteras entre lo humano, lo tecnológico y lo monstruoso.²¹ En su adaptación de *Naked Lunch* (2007) de William S. Burroughs, la realidad es invadida por pesadillas surrealistas y delirios psicotrópicos donde la sexualidad con monstruos descentraliza el deseo y placer heteronormativos, multiplicando por ejemplo las zonas erógenas a través de los cuerpos monstruosos (Fig. 6). Lo siniestro,

²¹ Imbert, Gérard (2014). "La nueva carne: el cuerpo entre la carencia y el exceso en el cine actual", *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Año 30, N.74, 60-74.

obsceno y abyecto, funcionan como metáfora de la condena y opresión de la sexualidad atravesadas por la explotación biopolítica capitalista.

Lo monstruoso como deseo primigenio ambivalente

Escalante denuncia la normatividad sexual heteropatriarcal que oprime y discrimina. Para ello, decidió que era fundamental introducir lo fantástico monstruoso para materializar *eso* que la represión genera, apelando a las emociones:

(...) No tuve la sensación de estar mostrando algo que me emocionara, hasta que tuvimos la idea de introducir un elemento de ciencia ficción. Eso me permitió representar de una forma directa y práctica lo que estos personajes tenían dentro, un rechazo a la vez que un anhelo de sus deseos.²²

El monstruo denuncia la represión que ejercen los dispositivos sexuales de la pareja y familia normativas y encarna los deseos inconscientes, autocensurados o vividos clandestinamente, que, o escapan de las definiciones negándose a ser explicitados, o se viven desde un placer ambiguo, culpable y/o vergonzoso. Este terreno resulta idóneo para que emerja lo grotesco desde el tabú, por esto los encuentros con la criatura se producen lejos de la urbe (la normatividad), en el granero de una cabaña escondida en el campo. El medio natural representa lo instintivo donde se esconde lo rechazado y expulsado por la moral social: “las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello

²² Escalante, A. (2017b) “Entrevista a Amat Escalante”. Entrevistado por Rafael S. Casademont en *Revista Mutaciones. Ed digital*: <https://revistamutaciones.com/entrevista-amat->

que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante”.²³ La criatura conduce a los personajes a la *región salvaje*, que más que un lugar es un estado de pulsiones en estado puro, *amorales* pues no han sido alteradas por lo social y donde el deseo se desborda sin límites, donde es posible un placer más allá de las normas y convenciones morales.



[Figs. 7 y 8]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotogramas.

El fatum del deseo narcisista

El monstruo es un cefalópodo gigante, de larguísimos tentáculos similares a penes flexibles, lúbricos y dúctiles que se despliegan alrededor de su cabeza (Figs. 7 y 8). Como ente desestabilizador conduce tanto a la liberación como a la locura y a la destrucción, es abyecta y terrorífica, pero al mismo tiempo despierta un deseo irreprimible. Este es el caso de Verónica, con quien vemos por primera vez al monstruo. En esta secuencia aparece una de las extremidades del cefalópodo aproximándose a Verónica, semidesnuda, inmóvil, expectante y excitada (Fig. 9). Este recurso metonímico de representación hace hincapié en el tentáculo del monstruo (Fig. 10), órgano ambivalente y siniestro, como

²³ García Cortés, José Miguel (2006). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 19.

la criatura misma, que suscita deseo y horror, porque representa simultáneamente la sexualidad y la muerte.

La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser.²⁴

Verónica conoce bien el peligro al que se expone, pues ha sido herida, y le han advertido que la criatura acabará matándola si continúa su relación. Como le ocurre a la protagonista de *Possession*, este deseo siniestro obliga a Verónica a regresar una y otra vez junto a la criatura, pese al dolor y la consciencia de que el único final posible es la aniquilación, final que ella entiende como un *fatum*, pues con nadie más encuentra placer.



[Figs. 9 y 10]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotogramas.

Aquí lo siniestro se manifiesta, como una actividad psíquica inconsciente dominada por un impulso de repetición compulsiva, que se superpone al principio de placer y que “confiere a ciertas manifestaciones de la vida

²⁴ Bataille, Georges (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 65.

psíquica un carácter demoníaco”,²⁵ lo cual posteriormente asocia con la pulsión de muerte.²⁶ De hecho, el instinto destructivo la empuja a despreciar su vida y la de los demás.

La transgresión compulsiva de la prohibición del *ser para sí* del rol femenino, la negación obsesiva de la norma para autoafirmarse, se convierte en su única forma de obtención de placer más allá de la consolidación y el reconocimiento social, sexual y afectivo. *Eros* posibilita la instauración del principio empírico de placer, a partir de la repetición transgresora, que ocurre siempre en asociación indisoluble con *thanatos*.²⁷ Verónica busca la trascendencia a través de una repetición masoquista de un éxtasis al que vuelve irremediablemente, pues esta búsqueda no puede interrumpirse a voluntad.²⁸ Así, su afán de transgresión liquida todo límite arrastrándola inevitablemente hacia la autodestrucción:

El deseo, entonces, se abre sobre el horror, nos acerca al abismo de los deseos sin fondo, el sexo es la antesala del espanto, porque no tiene límites; y cabe otra lectura, más pesimista, que vincula el sexo con el mal, (no en el sentido moral, sino como puerta abierta a lo irrepresentable): cuando llegamos al límite del horror, ya no hay escapatoria, el mal nos atrapa y no nos suelta, nos devora, nos vampiriza.²⁹

²⁵ Freud, Sigmund (1981a). “Lo siniestro”, en *Obras Completas CIX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 337.

²⁶ Freud, Sigmund (1981b). “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas Vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.

²⁷ Freud, Sigmund (1998). “El malestar de la cultura”. En *Obras completas, Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu; Deleuze, Gilles (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.

²⁸ Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*.

²⁹ Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, 475-476.

Lo grotesco evidencia el desamparo y desorientación de la mujer que no se adapta al rol asignado y que no logra enfrentarse a la normatividad. Su horror va más allá del miedo a morir. Siente pavor al vacío de una vida sin el placer ilimitado de la transgresión. El mundo se ha vuelto inhabitable sin el monstruo, la experiencia grotesca no supone “miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida”.³⁰ La pasión narcisista conduce al nihilismo, como la atracción de los personajes de Lovecraft hacia lo monstruoso: “la fascinación es el motor de la fatalidad” que Fisher define como una forma de la *Jouissance* lacaniana, donde el disfrute consiste en mezclar dolor y placer, y sublimar la negatividad.³¹ Verónica confunde el placer con el deseo, está prendida del deseo nihilista del sexo por el sexo, de la transgresión por la transgresión, sin generar relaciones fuera de las creencias sexuales normativas.

No hay que creer que diciendo que sí al sexo se diga no al poder; se sigue, por el contrario, el hilo del dispositivo general de sexualidad. (...) Contra el dispositivo de sexualidad, el punto de apoyo del contraataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres.³²

Lo monstruoso procede de la reacción nihilista a la represión, supone un desbordamiento destructivo de la sexualidad alejada de la norma y a su vez esclaviza en su compulsión. En la autoafirmación del deseo puro, Verónica, destruye paradójicamente ese cuerpo donde reside su capacidad de obtener placer abalanzándose hacia su *fatum* nihilista, pues regresa a la región salvaje para disolverse en los tentáculos de su propio deseo.

³⁰ Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, 310.

³¹ Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay, 22.

³² Foucault, *Historia de la sexualidad I. Voluntad de saber*, 191.

La multiplicación monstruosa del placer

La naturaleza y el origen de la criatura los explica el señor Vera (Óscar Escalante) uno de los científicos que custodian y estudian al ser tentacular. Según él, el ser que habita la cabaña aterrizó en un claro del bosque dejando un enorme cráter al que fueron llegando en peregrinación multitud de animales de muy diversas especies: patos, perros, serpientes, tortugas, armadillos, etc., para copular allí frenéticamente (Figs. 11 y 12).



[Figs. 11 y 12]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotogramas.

El científico considera que los animales conectaron con la criatura rápidamente por estar en contacto con su instinto. Esta afirmación de corte psicoanalítico explica que el humano, como ser racional inserto en una cultura, se separa de sus instintos para encajar en la comunidad, reprimiendo los deseos prohibidos. No obstante, durante el proceso de negación de los instintos, de acallarlos y doblegarlos, éstos no desaparecen, sino que quedan sepultados y se condensan engendrando una criatura que emerge desbaratando el mundo. Esta aparición genera desorientación pues debería haber permanecido escondido y sometido, pero al manifestarse y liberarse, coincide con la caracterización de lo

siniestro de Freud,³³ para quien la sociedad y cada individuo se construyen paralelamente a sus monstruos, que emergen cumpliendo un deseo temido.

Se trata de un ser totalmente inhumano, pansexual y de sexo indefinido, que carece hasta de nombre: pertenece al rango del deseo impronunciado, intraducible al plano racional y fuera del terreno afectivo. Su anatomía y total carencia de habilidades lingüísticas y afectivas, le alejan del patrón antropomórfico legitimador de la relación romántica. En este sentido, el cefalópodo responde a la identificación que hace José Luis Barrios de lo *dionisiaco nietzscheano* con lo informe:

[Lo informe es] la pasión, el erotismo y el impulso ciego de la vida que el ser humano vive como desproporción. Desproporción que no puede sino causar dolor [...] Lo informe es lo dionisiaco como aquello que aterra y fascina en tanto que exige sobrepasar la identidad del sujeto.³⁴

Lo informe no es *romantizable*, no podría cenar bajo la luz de las velas, ni prometer amor eterno contemplando las estrellas, como los seres legítimamente deseables. Vera explica que “es la parte primitiva de todos, lo básico, en su estado más puro, materializado. No se va a extinguir jamás, solo se va a perfeccionar”. En esta sentencia la criatura se define como un rizoma, sin principio ni fin. Entrar en contacto con lo que denomina “la parte primitiva en su estado más puro” implica transitar a una zona *salvaje*, a un plano de inmanencia donde se pierden las referencias de este mundo, se da la disolución de lo concreto, definido y clasificado. Implica fluir en un deseo que sobrepasa los límites del bien

³³ Freud, “Lo siniestro”, en *Obras Completas CIX*.

³⁴ Barrios, José Luis (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana, 247-248.

y el mal, abriendo las posibilidades de resignificación. El monstruo establece una lógica sin dualismo, ni ontológico ni axiológico, ni mezcla o síntesis. Procede rizomáticamente por contagio y requiere de nuevos amantes a los que transforma mediante el placer “procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección”.³⁵ La criatura se expande en el placer, a través de los amantes, deviniendo por expansión de la conjunción, como un rizoma sin principio ni fin, en medio siempre, anti esencialista, un “inter-ser, *intermezzo*” que teje “la conjunción <<y...y...y...>>” en la que “hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser”.³⁶ Sin amantes languidece y enferma, crece en la interacción copulativa, yaciendo en la diferencia, hasta que la falta de fluidez detiene el devenir, y entonces los mata, pero sin un fin reproductivo como la mantis. La criatura se perfecciona en ese incremento diferencial de la libido que abisma hacia un deseo transgresor ilimitado, donde confluyen la sensualidad y la violencia, la fascinación y el terror, atentando contra el orden normativo sexo-afectivo, los roles de género, sus cánones y censuras.

Cuando la criatura se enfrenta a quien autorechaza su deseo se explicita la abyección de sí que produce el dispositivo de sexualidad, es decir, la contradicción entre el deseo prohibido y el miedo y repulsión a éste mismo. Ángel niega su homosexualidad y así su encuentro con el monstruo responde a la *forclusión* lacaniana, según la cual lo excluido simbólicamente emerge en forma alucinatoria, transgrediendo la ley moral.³⁷ Lo *grotesco traumático* evidencia la paradoja de lo que Ángel anhela y repudia simultáneamente. La criatura tentacular le aterroriza, pues, como ser especular, le devuelve su abyección de sí y el

³⁵ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 26.

³⁶ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 29.

³⁷ Lacan, Jacques (1984). *El seminario. Libro III, Las psicosis*. Barcelona: Paidós.

resentimiento hacia el padre, representante del heteropatriarcado. Lo traumático accede a nuestro mundo venciendo las fronteras interpuestas socialmente, fronteras que articulan lo moral y lo pernicioso. Así, lo monstruoso provoca un encuentro “entre el orden simbólico y aquello que amenaza su propia estabilidad”,³⁸ se genera aglutinando aquello expulsado y reprimido bajo los preceptos de una cultura que excluye aquello que amenaza las relaciones de poder establecidas. Ángel se encara con el monstruo reactivamente, lo que le arrastra a la muerte (Fig. 13).



[Fig. 13]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotograma.

Sexualidad grotesca como punto de fuga de la normatividad de género

Alejandra desempeñaba el rol femenino tradicional del *ser para otros*, como madre, esposa, hermana y yerna, es decir, encargada de dar, preservar, proteger y reproducir la vida. En esta actividad la mujer

³⁸ Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 249.

adquiere el reconocimiento social, es decir, se realiza contribuyendo a la realización de los demás (Bleichmar, 1998). Ella expresa desde el inicio del film su disconformidad con ese papel, por lo que se siente incompleta e insatisfecha, sometida a una ética de cuidados de los otros (Fig. 14), además de sufrir violencia de género física y verbal (Fig. 15).

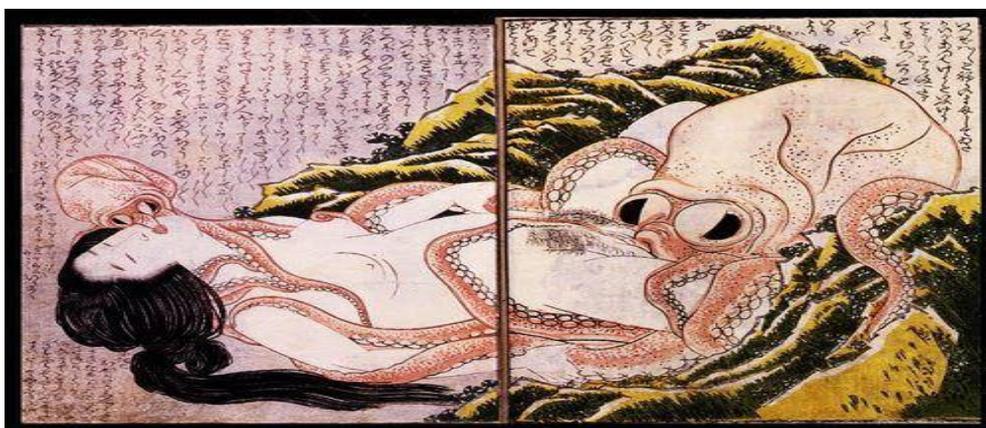


[Figs. 14 y 15]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotogramas.

No parece casual, que el único encuentro sexual con el cefalópodo que se visibiliza íntegramente sea con Alejandra, a la única que la interacción con el monstruo no la destruye, sino que la libera. En esta secuencia se observa un envolvimiento completo del cuerpo de la joven, evocando la tradición erótica japonesa de la época *ukiyo-e*, del período Edo.³⁹ Entre estos grabados que reproducen escenas sexuales entre mujeres y seres marinos, el más famoso es el de Hokusai *El sueño de la esposa del pescador* (1814) (Fig. 16) inspirado en la trágica *Leyenda de Taishokan*. Este grabado incluye dos textos en los que se lee la expresión de placer y

³⁹ *Ukiyo-e* significa “imagen (es) del mundo flotante” lo cual alude “a las actividades lúdicas y efímeras del mundo impetuoso de los grandes centros urbanos de Kyoto, Osaka y Edo (el “Tokyo” actual)” (Hare, Thomas (2013). “La condición del sujeto en el arte erótico del Japón” en Méndez Baiges, Maite; Ruiz Garrido, Belén (eds.), *Formas de Eros. Ensayos sobre arte y erotismo II*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga, Universidad de Málaga, 40). La metáfora del “mundo flotante” significaba una forma de vida hedonista: “vivir alegría, sin problemas; gastar dinero dadivosamente, consumir el tiempo espontáneamente y rendirse al placer sensual sin pensar en el futuro” (Hare, “La condición del sujeto en el arte erótico del Japón”, 41).

satisfacción del pulpo mayor por haber atrapado a la joven, mientras el pequeño expresa su impaciencia aguardando su turno. Nada se explicita sobre lo que siente o piensa la joven, por lo que la escena resulta ambigua al ignorarse si la mujer disfruta o es forzada. Siguiendo la leyenda en la que se basa la representación, es difícil pensar en una situación de consentimiento, además, la violación es un fetiche recurrente en el imaginario erótico del período Edo, tan influyente en la cultura popular japonesa contemporánea.⁴⁰



[Fig. 16]. Katsushika Hokusai, *El sueño de la esposa del pescador*, 1814. Xilografía.

El elemento común es la interacción sexual entre una mujer joven y un pulpo gigante, donde el erotismo parte del cuerpo desnudo femenino “como materia prima para la mirada (activa) del hombre”.⁴¹ En ambas los cuerpos femeninos aparecen pasivos y expuestos íntegramente tanto a la penetración como a la mirada directa del espectador, que los contempla desde distintos ángulos y planos (Figs.17-20). La aparición de cefalópodos supone, entonces y ahora, una forma de eludir la censura del

⁴⁰ Murakami, *Superflat*.

⁴¹ Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, 376.

miembro sexual masculino en las escenas eróticas.⁴² Hasta aquí nada parece escapar al modo tradicional de representación de la sexualidad femenina, sin embargo, lo que realmente hace provocadoras tanto la xilografía de Hokusai como la secuencia de Escalante, es la forma en la que se produce la relación. En ambas obras los tentáculos rodean el cuerpo femenino sin focalizar su acción en la genitalidad: rodean el cuello, la cintura, los muslos, las piernas, los brazos, o rodean un pezón a la vez que besan, succionan y penetran diferentes partes del cuerpo. Anatómicamente estas criaturas extraen placeres simultáneos y mucho más variados que las formas de interacción sexual del régimen heterocentrado que limita los supuestos puntos G como centros orgásmicos en los órganos sexuales.⁴³



[Figs. 17 y 18]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotogramas.

Escalante, buscando que la criatura incrementara su capacidad de proporcionar placer eligió los tentáculos, influido por la fotografía erótica de Nobuyoshi Araki, para “que esa criatura tuviera los elementos necesarios para envolver al personaje, para estimularlo de diferentes formas”.⁴⁴ Esto se refleja en esta escena, donde la pasividad de Alejandra

⁴² Munro, Majella (2008). *Understanding Shunga: A Guide to Japanese Erotic Art*. Londres: Erotic Review Books.

⁴³ Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 31.

⁴⁴ Escalante, A. (2017a) Amat Escalante: "Hay quien odia mi cine, y me parece lógico". Entrevista de Nando Saldá en *El Periódico*, Edición Catalunya Ed. Digital. Disponible en:

forma parte del juego sexual permitiendo que la criatura focalice sus esfuerzos en el deleite erótico femenino. Su inmovilidad no implica ser disfrutada sino disfrutar centrada solo en recibir placer.



[Figs. 19 y 20]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotogramas.

De esta manera se subvierten los esquemas sexuales hetero-normativos que impiden la simetría en la obtención del placer entre hombres y mujeres, dado que “obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual”.⁴⁵ El cuerpo femenino se transforma en un órgano erógeno rodeado, acariciado, succionado y penetrado simultáneamente, desterritorializando la genitalidad, sin amor, ni siquiera intersubjetividad. El monstruo funciona de forma similar a la que atribuye Preciado al dildo, re-erotizando el cuerpo entero y reasignando el placer fuera de las coordenadas heteronormativas, así como separándolo de las exigencias románticas:

Al reconfigurar los límites erógenos del cuerpo follador/follado, el dildo viene a poner en cuestión la idea de que los límites de la

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170917/entrevista-amat-escalante-region-salvaje-6289260>

⁴⁵ Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 22.

carne coinciden con los límites del cuerpo. Perturba de este modo la distinción entre sujeto sensible y objeto inanimado.⁴⁶

El monstruo-dildo subvierte los tabús sexuales y desata los deseos dionisiacamente. El cefalópodo quiebra las certezas sobre el placer y supone una reconsideración de los deseos, revelando la capacidad de autonomía de Alejandra, que, a partir de la experiencia erótica, deviene otra abriéndose a nuevas posibilidades vitales, incompatibles con el rol de *mujer decente*. Descubrir otros cauces del placer sexual, la llevan a cuestionar y liberarse de la estructura de relaciones de poder patriarcales que la someten: “lo grotesco encarna [...] la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo establecido, lo aceptado”.⁴⁷ Cuando Alejandra toma consciencia de la quiebra de sentido de su vida, se empodera y logra enfrentarse a los prejuicios para recomenzar ella sola con sus hijos, decide tomar las riendas de su existencia desde un vitalismo dionisiaco. Esta liberación a partir de la sexualidad responde a la afirmación que hace Foucault sobre la interrelación entre el poder, el sexo y la identidad:

[...] el mundo considera que la sexualidad constituye el secreto de la vida cultural creadora. Y es más bien un proceso que se inscribe en nuestra necesidad actual de crear una nueva vida cultural al amparo de nuestras elecciones sexuales. [...] uno de los factores de esta estabilización será la creación de nuevas formas de vida, de relaciones, de amistades, en la sociedad, en el arte, la cultura, nuevas formas que se habrán de instaurar a través de nuestras elecciones sexuales, éticas y políticas. No debemos simplemente

⁴⁶ Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 70.

⁴⁷ Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, 51.

defendernos, sino también afirmarnos, no sólo como identidad, sino también en tanto que fuerza creadora.⁴⁸

Alejandra decide afirmar su identidad y se rebela contra el rol del *ser para otros*, pero liberarse plantea un dilema moral límite: dejar morir a su hermano y su marido que la han engañado y maltratado o seguir sacrificándose por ellos. Al rebelarse contra la violencia de la norma social debe ejercerse cierta violencia, cuanto menos simbólica.

La moral y el bien social no pueden pactar con los seres monstruosos porque representan lo *otro*, lo diferente. Aceptar la diferencia podría obligar a modificar la universalidad de la ley moral y el concepto de orden podría llegar a verse seriamente amenazado.⁴⁹

Cruzar el umbral de lo moralmente correcto exige una transvaloración moral, en el sentido nietzscheano, para empezar a crear y recrearse a sí misma, desde el acuerdo con su cuerpo y sus placeres, aunque esto suponga muerte y destrucción. Insistimos, por último, en el hecho de que Alejandra no busque un idilio romántico. El amor de pareja no constituye aquí la salvación de nada ni nadie. Alejandra se rescata a sí misma. No se enamora del monstruo ni necesita compañero, el deleite sexual ha incrementado su voluntad de vivir, de crear sus propios valores. No obstante, esto no implica un mero alegato al individualismo y un discurso contra el amor. Se defiende un amor que empodera, el amor por sí misma y sobre todo por sus hijos, por los que lucha incansablemente (Fig. 21).

⁴⁸ Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 418.

⁴⁹ García Cortés, José Miguel (2006). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 20.

Se reivindica una maternidad que no implica sufrir, ni sacrificar la sexualidad ni la independencia, ni impone a los hijos un padre violento y cruel.



[Fig. 21]. Amat Escalante, *La región Salvaje*, 2016, fotograma.

Conclusiones

El imaginario hegemónico restringe la sexualidad y los afectos a unos esquemas muy rígidos y reduccionistas que no se corresponden con el aleatorio y polifacético devenir de los deseos y sentimientos, y, por tanto, de la pluralidad identitaria. La criatura grotesca, engendro de esta represión, libera los deseos negados o repudiados y denuncia la marginación, la frustración y la violencia que provocan estos dispositivos de sexualidad. Las contradicciones de los individuos, entre su voluntad de encajar en los parámetros sociales y la consumación de sus deseos se expresan en la fuerza ambivalente, liminal, a la vez deseable y temible del monstruo. El cefalópodo mediante el agenciamiento sexual muestra la potencialidad de lo grotesco como dinamitador rizomático de esencias

en su dinamismo intersticial. Lo monstruoso destruye y a la vez ofrece una perspectiva emancipadora abriendo puntos de fuga a la normatividad opresora y abriendo las posibilidades del placer más allá de la norma repetitiva de la heterosexualidad, mostrando la liberación creativa del placer más allá del deseo.

La ambivalencia grotesca permite a la criatura ser simultáneamente liberadora y letalmente destructiva, así como excitante y estremecedora. Además de mostrar las consecuencias negativas del imaginario hegemónico sexual, el monstruo señala otras posibilidades más allá de las marcadas. Por esto, el placer que descubre Alejandra, le abre otras perspectivas vitales que no exigen una pareja sentimental ni el puro narcisismo individualista. Alejandra debe transgredir los roles socialmente impuestos para realizarse conforme a sus deseos y capacidades. De esta forma, Escalante propone la emancipación a partir de la revelación destructiva que suscita la percepción de lo abyecto y traumático, relativizando e invirtiendo lo inmoral, es decir, convirtiendo el viaje a lo siniestro en liberación del placer y el cuerpo. No obstante, la transgresión de Alejandra tiene un precio moral, su emancipación no carece de un elemento traumático. Al pasar por las muertes de Ángel y Fabián, metafóricamente se señala lo dificultoso que es enfrentarse al poder heteropatriarcal establecido, así como la ruptura con el papel de sacrificio y sumisión al varón desde un vitalismo subversivo.

Fuentes referenciales

Amorós, Celia (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.

Barrios, José Luis (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso.* México: Universidad Iberoamericana.

Bataille, Georges (2000). *El erotismo.* Barcelona: Tusquets.

Beauvoir, Simone (1949). *El segundo sexo.* Madrid: Cátedra.

Bleichmar, Emilce Dio (1998). *La Sexualidad Femenina: de la niña a la mujer.* Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa.* Barcelona: Paidós.

Connelly, Frances S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales.* Madrid: Antonio Machado.

Connelly, Frances S. (2017). *Grotesco y arte moderno.* Madrid: Antonio Machado.

Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis.* Nueva York: Routledge.

Deleuze, Gilles (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel.* Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2015). *Mil mesetas.* Valencia: Pre-textos.

Salvà, Nando (17/09/2017). "Amat Escalante: Hay quien odia mi cine, y me parece lógico". *El Periódico.*

Casademont, Rafael S. (19/09/2017) "Entrevista a Amat Escalante". *Mutaciones.*

Donat, Patricia L.; D'Emilio, John. (1992). "A Feminist Redefinition of Rape and Sexual Assault: Historical Foundations and Change". *Journal of Social Issues*, 48 (1), 9-22.

Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.

Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.

Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (2006). *Historia de la sexualidad I. Voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

Freud, Sigmund (1981a). "Lo siniestro". En *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, Sigmund (1981b). "Más allá del principio de placer". En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1998). "El malestar de la cultura". En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

García Cortés, José Miguel (2006). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Hare, Thomas (2013). "La condición del sujeto en el arte erótico del Japón" en Méndez Baiges, Maite; Ruiz Garrido, Belén (eds.), *Formas de Eros. Ensayos sobre arte y erotismo II*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga, Universidad de Málaga, 39-58.

Hooks, Bell (1984). *Feminist theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.

Lacan, Jacques (1984). *El seminario. Libro III, Las psicosis*, Barcelona: Paidós.

Illouz, Eva (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Madrid: Katz.

Imbert, Gérard (2017). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Imbert, Gérard (2014). La nueva carne: el cuerpo entre la carencia y el exceso en el cine actual. *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 30 (74), 60-74.

Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado.

McQueen, Sean (2016). *Deleuze and Baudrillard: From Cyberpunk to Biopunk*. Edimburgo: Edimburgh University Press.

Martínez, Samuel J. (2019). *Violencia extrema. Los asesinatos de personas LGBTTT en México: los saldos del sexenio (2013-2018)*. México: Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana A.C.

Mulvey, Laura (2002). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 364-377.

Munro, Majella (2008). *Understanding Shunga: A Guide to Japanese Erotic Art*. Londres: Erotic Review Books.

Murakami, Takashi (2000). *Superflat*. Japón: Madra.

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima.

Projansky, Sarah (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. Nueva York: NYU Press

Recalcati, Massimo (2007). "Meditaciones sobre la pulsión de muerte". En Alemán, Jorge (Ed.). *Lo real en Freud*. Madrid: Pensamiento, 73-94.

Williams, Joyce E. (2007). "Rape Culture". En Ritzer, George. (Ed.). *Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden: Blackwell.

Willis, Ellen (2010). *Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll*. Minnesota: University of Minnesota Press.