



## Violación y venganza en la era del *remake*: de *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) a *I Spit on Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010)

Catalina Eirea Orro  
Universidad Carlos III de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.99379>

Recibido: 30/11/2024 • Aceptado: 23/05/2025

**ES Resumen.** La presente investigación estudia la relación entre *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), y su *remake* con el mismo título, dirigido por Steven R. Monroe en 2010, examinando la evolución del *rape-revenge* y cómo los contextos sociales, tecnológicos y cinematográficos influyen en la original y su versión. Mediante un análisis fílmico comparativo centrado en parámetros contextuales, narrativos y formales, se señalan las similitudes y diferencias entre ambas películas. Este análisis permite trazar la evolución del *rape-revenge* en el contexto del *remake*, comprobando que se dan pocos cambios respecto a la perspectiva feminista, la visión de la violencia sexual y el punitivismo, aunque sí aumenta de manera gráfica la violencia en pantalla, tanto la sexual como las venganzas llevadas a cabo por la protagonista.

**Palabras clave.** violencia sexual; venganza; *remake*; *rape-revenge*; feminismo; explotación.

### EN Rape and Revenge in Remake's Era: From *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) to *I Spit on Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010)

**EN Abstract.** This research studies the relationship between *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), and its remake of the same title, directed by Steven R. Monroe in 2010, examining the evolution of rape revenge and how social, technological and cinematic contexts influence the original and the remake. Through a comparative filmic analysis focusing on contextual, narrative and formal parameters, the similarities and differences between the two films are pointed out. This analysis allows us to trace the evolution of rape revenge in the context of the remake, showing that there are few changes with respect to the feminist perspective, the vision of sexual violence and punitivism, although there is a graphic increase in on-screen violence, both sexual violence and the revenge carried out by the protagonist.

**Keywords.** sexual violence; revenge; remake; rape-revenge; feminism; exploitation.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El *rape-revenge*: historia y definición. 3. El *rape-revenge* en el siglo XXI. 4. Análisis comparativo. 4.1. Parámetros contextuales. 4.2. Parámetros narrativos. 4.3. Parámetros formales: violencia explícita. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

**Cómo citar:** Eirea Orro, C. (2025). Violación y venganza en la era del *remake*: de *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) a *I Spit On Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010). *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(2), 153-165.

## 1. Introducción

A pesar de que los *remakes* existan desde el inicio del cine, en los últimos años la industria cinematográfica recuperó esta corriente mirando hacia atrás, creando de nuevo una cultura del *remake* en la que directores, fans y audiencias consumen versiones actuales de películas del pasado. Es el caso de *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) y el filme homónimo dirigido por Steven R. Monroe en 2010, ambas obras *rape-revenge*, que narran la historia de la escritora Jennifer Hills, una joven que se retira a un pueblo para escribir su nueva novela y es violada por cuatro (cinco, en la nueva versión) hombres de la villa, que sufrirán posteriormente sus brutales venganzas. Aunque la revisión de Steven R. Monroe siga a grandes rasgos el filme original, el *remake* aporta ciertos valores tanto a nivel creativo como a nivel cultural y social, como desarrollamos en este artículo. Los *remakes* de filmes apuntan a que la película original entraña algo que es interesante revisitar o reinterpretar años más tarde, abriendo diálogo sobre la cultura, la comparación de ambas películas y las motivaciones para realizarla (Lukas y Masrmysz, 2009). De esta manera, el *remake*:

marca cambios significativos en la forma de entender el yo, el otro, la sociedad y numerosas cuestiones culturales y filosóficas. [...] El *remake* se convierte en una especie de barómetro de la sociedad, que indica no sólo cambios técnicos o estilísticos en los diversos géneros cinematográficos, sino también cambios en el propio mito de la sociedad... (Lukas y Masrmysz, 2009, p. 29).

El caso de *I Spit On Your Grave* es interesante porque permite desentrañar temas relacionados con la violencia sexual, la venganza, el punitivismo y el feminismo. Analizar dos filmes que comparten argumento y personajes en dos épocas dispares como los 70, con su contexto de feminismo de segunda ola y el cine de explotación, y el 2010, con nuevas ansiedades, avances tecnológicos y el feminismo acercándose a la tercera ola, sirve para ver en qué medida estos cambios sociales se plasman en el cine.

## 2. El *rape-revenge*: historia y definición

Es preciso comenzar haciendo un acercamiento a la definición del *rape-revenge*, atendiendo a que existen diferentes concepciones sobre el mismo, incluso respecto a si es un patrón narrativo (Mee, 2013) o un género cinematográfico (Henry, 2012), como será considerado en este artículo. *I Spit On Your Grave* se señala como una de las primeras películas *rape-revenge*, un género que nace en los años 70 en el contexto norteamericano. Los códigos de censura en Hollywood de los años 20 y 30 produjeron que la violencia, las escenas explícitas y otros temas no considerados aptos desapareciesen del cine (Projansky, 2001). El cine de explotación surge entonces como un escape, un cine que permitiese toda la violencia y temáticas prohibidas en las producciones *hollywoodienses*, lo que dio paso a unos filmes violentos, gráficos y en muchas ocasiones poco cuidados en su calidad. Estos productos buscaban principalmente el impacto y eran consumidos en las *grindhouses*, salas de cine destinadas a los *exploitation films* (Roche, 2015).

Mientras Hollywood absorbía algunos de los temas de los *exploitation films*, se buscaba una nueva forma de generar shock que se centró en la desnudez, el sexo y la violencia sexual, configurando una nueva vertiente del cine de explotación llamado *sexplotation*. La mayoría de las películas que encajan en esta tendencia presentan a personajes femeninos que son víctimas de abusos y agresiones (Douglas, 2020), encontrando su máximo exponente en el

*rape-revenge*. El *rape-revenge* es producto por un lado de este contexto cinematográfico y las prohibiciones en el cine *mainstream*, pero también bebe del contexto social norteamericano y el desarrollo del feminismo de segunda ola. Los discursos públicos giraban en torno a qué se consideraba violencia sexual, cómo se debería responder a ella y la concepción de esta como una demostración de poder y no solo un acto sexual (Segato, 1998), al tiempo que aumentaba el consumo de pornografía y la incapacidad del sistema de justicia para dar respuesta o protección real a las víctimas (Spallacci, 2022). Es cierto que las narraciones sobre violaciones y venganza se extienden a otros géneros cinematográficos y estaban presentes en narraciones previas a la invención del cine, pero es en los años 70 cuando se consolida como género.

La definición más básica del *rape-revenge* viene dada por su nombre: debe incluir una o varias agresiones a una mujer, y posteriormente una venganza sobre quienes ejercieron la violencia (Escudero, 2022; Heller-Nicholas, 2011; Henry, 2012; Projanski, 2001). A mayores, Projanski (2001) divide el *rape-revenge* en dos grupos: los filmes en que una mujer es víctima de violación y decide vengarse, como es el caso de *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981), o más recientemente *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017), y los que incluyen una venganza llevada a cabo por otra persona: su padre, su marido, o alguna amistad. Heller-Nicholas (2011) puntualiza que no es necesario que haya violencia sexual, sino que se puede tratar de un intento infructuoso y que este sea vengado. Claire Henry (2012) enumera varias características presentes en el *rape-revenge*, como son la estructura básica en dos partes (señalada también por Heller-Nicholas y Projanski), una protagonista mujer guapa, joven, de clase media y blanca, y una iconografía propia basada en la desnudez, los trajes fetichistas de vengadora o la castración. Destaca también la presencia de violencia muy explícita y gore, y abordar temas como el trauma, el vigilantismo o la ética de la tortura (Henry, 2012). El póster publicitario de *I Spit On Your Grave*, tanto en la versión original (Imagen 1) como en el *remake* (Imagen 2) hace alarde de la iconografía señalada por Henry. En ambos casos la figura principal es la mujer protagonista de espaldas, con la ropa rota, herida y manchada de sangre, sexualizando su cuerpo. En ambas el personaje está sujetando un cuchillo ensangrentado, aunque en la versión de Steven R. Monroe nunca utilice esta arma.

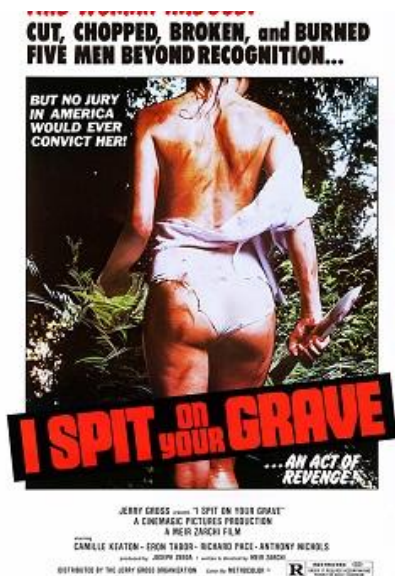


Imagen 1. Póster de *I Spit On Your Grave* (1978).  
Fuente: Filmaffinity.

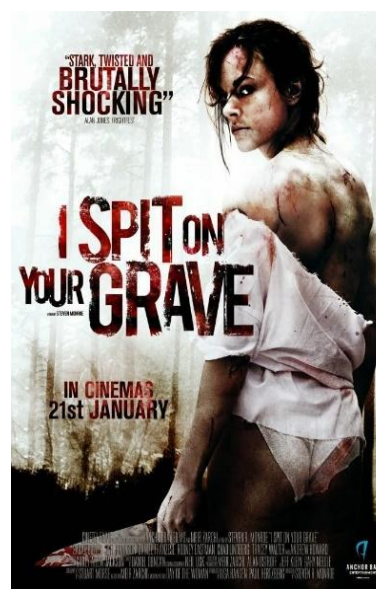


Imagen 2. Póster de *I Spit On Your Grave* (2010).  
Fuente: Filmaffinity.

La posición socioeconómica y los orígenes de la protagonista son muy importantes en la trama de ambas obras y están relacionados con la última característica citada por Henry: la hibridación con géneros como el terror, el *torture porn* o el *western* (2012). En este caso, los filmes se acercan al *folk horror*, especialmente en su vertiente norteamericana conocida como *backwoods horror* (Mateu, 2024), que se centra en el choque entre la vida rural y urbana situando a los personajes en zonas rurales y aisladas. Esto encaja también con el subgénero conocido como *city-country* (Epp, 2017), destacando otros ejemplos como *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974) o *The Hills Have Eyes* (Craven 1977).

### 3. El rape-revenge en el siglo XXI

Desde los años 70 el *rape-revenge* fue evolucionando y adaptándose a los nuevos cambios, tanto sociales como tecnológicos, surgiendo filmes con protagonistas masculinos y otros con femeninos. En el primer caso, los hombres vengan el sufrimiento de sus seres queridos o se rebelan contra el propio sistema (Starzyńska y Budziszewska, 2018), con filmes como *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 197) o *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002). Cuando son protagonistas femeninas, los filmes abordan la venganza como una reacción a un daño traumático y personal, señalando la ineficacia de los sistemas jurídicos y las fuerzas de seguridad. Otros se centran únicamente en la explotación, centrándose en el impacto y sin la presencia explícita del malfuncionamiento del sistema, como *I Spit On Your Grave*, y aquellas en que una mujer sufre daño y es otra persona la que la venga, como sucede en *The last house on the left* (Dennis Iliadis, 2009), inspirada en la obra de Wes Craven que a su vez bebe de *Jungfrukällan* (Ingmar Bergman, 1959).

Aunque los rasgos esenciales del *rape-revenge* se mantienen a pesar del cambio de siglo, el género incluye nuevas temáticas. La sociedad presta atención a los progresos del discurso feminista sobre violencia sexual, que desmitifica la figura del agresor como una persona desconocida y ajena para poner el foco sobre otros tipos de agresores: aquellos que son cercanos a la víctima, los que tienen una familia o vida normativas, o mediante retratos más realistas. También se aborda la violencia sexual como trauma compartido o la violencia en los entornos universitarios, un tema que ha sido muy candente en Estados Unidos los últimos años. Al mismo tiempo, crece la ansiedad en torno a las nuevas tecnologías y redes sociales, y algunos casos de violencia sexual que fueron grabados y/o distribuidos en vídeo demuestran cómo las redes se relacionan con la violencia. La tecnología no aparece sólo como tema en el cine *rape-revenge*, sino que también está relacionada con la tendencia de los *remakes*. El avance tecnológico del cine permite integrar nuevos efectos especiales, nuevas localizaciones, contratar a más personas, y en general desarrollar una nueva forma de rodar (Lukas y Masrmysz, 2009). En el caso del *rape-revenge*, y como será expuesto en el ejemplo concreto, es acusado cómo las nuevas tecnologías permiten que la violencia sea más explícita.

### 4. Análisis comparativo

Para realizar un análisis profundo de ambas obras se utilizará una metodología basada en las contribuciones de Gómez Tarín (2006) en *El análisis del texto filmico*. Así, se dividirá el estudio en parámetros contextuales (que incluyen la autoría y el contexto social), narratológicos (centrados en el argumento y los personajes) y formales (expresión de la violencia sexual y física).

#### 4.1. Parámetros contextuales

*I Spit on Your Grave* 1978 es la ópera prima y una de las películas más conocidas de Meir Zarchi, un director israelí-estadounidense. En su filmografía se encuentran también obras como *Don't mess with my sister* (1985) y la secuela de su primera obra *I Spit on Your Grave: Deja Vu* (2019), ambas relacionadas con la violencia sexual. En un documental titulado *The values of vengeance: Meir Zarchi remembers 'I Spit on Your Grave'* (Calum Wadell, 2010), el director explica la inspiración que le llevó a escribir su primer filme. Según su relato, en 1974 se encontró con una mujer en un parque que acababa de ser violada, y al acompañarla a hacer la denuncia y ver la respuesta

negligente de la policía Zarchi decidió que quería retratar esta injusticia en su película (Waddell, 2010). Décadas después, Steven R. Monroe dirige la adaptación con el mismo título. El director de la original aprobó las ideas de Monroe para la adaptación y aparece en los extras especiales de la edición de DVD (Mee, 2013). En una entrevista, Monroe expuso también sus motivaciones para realizar la nueva versión de *I Spit on Your Grave*, explicando lo mucho que le impactó la película original desde su juventud (Barton y Barton, 2010).

La versión original fue estrenada en 1978, encajando en la época del *sexploitation* y seis años después del estreno de *The Last House on the Left* de Wes Craven (1972), y responde a las características y al contexto en que nace el cine de explotación, como la censura y el feminismo. Por otro lado, la versión de Monroe fue producida y estrenada en 2010, una época que supuso muchos cambios a nivel cinematográfico y social. La primera década del nuevo siglo estuvo marcada por varios acontecimientos, principalmente la democratización de las tecnologías y la llegada de internet, pero también otros como los conflictos políticos mundiales. Tras el 11S, Estados Unidos entró en una etapa llamada la “sociedad del miedo”: el trauma post-11S causó un sentimiento generalizado de vulnerabilidad y peligro. Este estado de alarma entre la población fue utilizado e instrumentalizado por la administración Bush, aprovechando el miedo para generar la sensación del enemigo invisible y omnipresente y comenzando la guerra del terror contra el terrorismo (Takacs, 2009). En este contexto se intentaban excusar prácticas ilegales y violentas, sobre todo en contextos de guerra o detenciones (Mee, 2013; Takacs, 2009). Es esencial mencionar un episodio concreto que tiene relevancia tanto por la violencia de sus actos como por su condición audiovisual: el escándalo de Abu Ghraib. El atentado contra los derechos que supusieron estas torturas y las imágenes explícitas conmocionaron a la sociedad, centrando el debate público en la brutalidad de las torturas, cuestionando hasta qué punto se puede utilizar la violencia como castigo o como método para conseguir algo (un tema muy presente en el cine *rape-revenge*) (Tétreault, 2006; Mee, 2013).

Las imágenes de Abu Ghraib impactaron tanto que se relacionan con una tendencia que se encuentra en el cine de las primeras décadas del siglo XXI, filmes que conforman una “nueva ola de violencia explícita en las películas de horror” (Mee, 2013, p. 14). En este sentido, podemos citar títulos como *Hostel* (Eli Roth, 2005), *Saw* (James Wan, 2004), *A Serbian Film* (Srdjan Spasojevi, 2010), o *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002). A su vez, las nuevas posibilidades que se abrían con internet incluían nuevas formas de violencia sexual, como el acoso *online*, el *grooming* o la exposición a pornografía de los menores (Jones *et al.*, 2012), pero también la difusión de imágenes íntimas o de abusos, presentes en otros filmes del género como *Hard Candy* (Slade, 2005) o *M.F.A.* (Leite, 2017).

## 4.2. Parámetros narrativos

Respecto al argumento, la película de Steven R. Monroe es fiel a la original. Ambas parten de la misma premisa: una joven llamada Jennifer Hills (Camille Keaton en la primera y Sarah Buttler en la segunda) abandona la ciudad para retirarse en un pueblo y escribir su nueva novela. Allí, es agredida por cuatro hombres, en la original, y cinco en la adaptación. Ambas películas presentan una clara división entre la primera parte de la agresión y la segunda de la venganza, sucediendo entre estas dos partes la transformación de la protagonista de víctima a vengadora. El primer encuentro entre Jennifer Hills y sus agresores, en la película original, se produce en la gasolinera en la que trabaja Johnny (Eron Tabor), donde están también Stanley (Anthony Nichols) y Andy (Gunter Kleemans). Posteriormente, conoce al último miembro del grupo, Matthew (Richard Place), porque es el repartidor de los pedidos de la tienda de alimentación, y acude a la casa de Jennifer a llevarle su compra. Johnny, Stanley, Andy y Matthew pasan una noche juntos en la que hablan sobre la recién llegada y Matthew expone su deseo de querer acostarse con Jennifer para paliar las burlas de sus amigos por su virginidad.

Al día siguiente Johnny, Andy y Stanley arrastran a la protagonista, que estaba tomando el sol en una barca, hasta la orilla del río. Comienzan a perseguirla hasta que la inmovilizan en el suelo entre los tres y llaman a Matthew, que estaba escondido entre los árboles. Como Matthew no quiere ser partícipe de la agresión, es Johnny quien viola a Jennifer, obligando a Matthew a



sujetarla. Después del ataque, Jennifer se escapa por el bosque hasta que es otra vez asaltada y se repite la misma situación: ante la negación de Matthew es Andy quien viola a la protagonista. Jennifer se queda sola en el monte y consigue regresar a su casa, donde están los cuatro hombres esperándola. Ahí vuelven a agredirla, animando a Matthew de nuevo a violarla, y él participa. Después de este abuso rompen la novela que estaba escribiendo la protagonista, riéndose de sus palabras, y Stanley abusa de ella mientras no es capaz casi de oponer resistencia. Ante la escalada de violencia física de la situación, son los propios amigos de Stanley los que le paran y los cuatro abandonan el hogar, obligando a Matthew a regresar y matar a Jennifer para que no pueda delatarlos. No obstante, Matthew no es capaz de cometer el asesinato, y deja a la mujer con vida, aunque finge ante sus amigos que cumplió su cometido.

Tras esta brutalidad, Jennifer consigue recuperarse poco a poco de las agresiones y toma la decisión de vengarse de sus violadores. Al mismo tiempo, Johnny, Andy y Stanley descubren la mentira de Matthew y le dan una paliza, conscientes del peligro que supone que Jennifer siga viva. Transformada en vengadora, la protagonista comienza sus venganzas y va atacando a los hombres uno por uno: el primer asesinado es Matthew, al que atrae a su casa pidiendo una compra a domicilio y luego lo lleva al bosque fingiendo que quiere acostarse con él. Una vez entre los árboles, Jennifer y Matthew tienen sexo, y mientras esto sucede ella le pone una soga al cuello y lo ahorca colgándolo de un árbol. El siguiente en ser atacado es Johnny, con el que sigue un método similar. Primero lo amenaza con una pistola en su gasolinera, pero ante las excusas del hombre decide fingir que le perdona y se lo lleva a su casa con la excusa de darle un baño. Cuando ambos se meten en la bañera, Jennifer finge que va a masturbar a Johnny, pero coge un cuchillo y lo castra, venganza típica del género, encerrándolo en el baño para que muera desangrado. El filme termina con la venganza sobre Andy y Stanley en el río donde comenzaron las agresiones: primero ella finge besar a Stanley para tirarlo en el río y perseguirlo con su barco. Andy se mete en el agua para socorrer a su compañero con un cuchillo, pero la protagonista consigue arrebatarárselo y asesinarlo. Stanley se agarra al barco de Jennifer y se disculpa, pero ella no acepta el perdón y arranca el motor para acabar con su vida. El final de la película llega así: Jennifer en la barca escapando tras consumir todas sus venganzas.

La versión de Steven R. Monroe arranca de manera bastante parecida a la original; aunque no se ven imágenes de Jennifer en la ciudad, como sí sucedía en la obra de Zarchi, la protagonista conoce a los tres hombres en la gasolinera en la que trabaja Johnny<sup>1</sup>. Al no seguir el juego de Johnny cuando va a ayudarla acaba provocando que él se tropiece y se tire un bidón por encima, causando las burlas de sus compañeros. Este es el momento en que Jennifer llama la atención de los hombres, pero al mismo tiempo los ofende por su actitud, que ellos atribuyen a sus orígenes de ciudad. Posteriormente, Jennifer conoce a Matthew porque se estropean las cañerías de su casa y es él quien va a arreglarlo. En un tono más cercano al del subgénero de *home invasion*, Steven R. Monroe construye tensión antes de que sucedan los ataques a Jennifer. Muestra primero cómo los hombres se acercan a la protagonista, grabándola dentro de su casa sin que ella se entere, dejándole un pájaro muerto en la puerta y una imagen suya en su ordenador personal. En ese momento, Johnny, Andy, Stanley y Matthew entran en su casa, que es muy semejante a la de la película original. Antes de la violencia sexual los tres hombres (exceptuando a Matthew), vejan y se burlan de Jennifer, ejerciendo violencia psicológica y física para dañarla y humillarla. En este caso, Jennifer es capaz de defenderse, golpeando y rociando con gas pimienta a los hombres y logrando escapar de la casa.

En el bosque se encuentra a un personaje que supone la mayor diferencia con la obra de 1978: el Sheriff Storch (Andrew Howard). La aparición de este nuevo personaje resulta muy interesante porque un rasgo que se repite en el cine *rape-revenge* es la crítica a las fuerzas de seguridad o a las instituciones públicas que desprotegen a las mujeres o son incapaces de prevenir casos de violencia sexual. El sheriff primero atiende a Jennifer, y aunque parece que la va a ayudar cuando propone acompañarla a la casa, al llegar ahí comienza a poner en duda su testimonio y culparla de lo que pudiese haber pasado. Con la excusa de registrarla al encontrar marihuana en

<sup>1</sup> Como guiño al filme de Zarchi, cuando Jennifer termina de llenar el depósito de su coche la máquina marca 19,87 dólares, el año en que se estrenó la original.

su casa, y señalar que “esto no es la gran ciudad”, el sheriff agrede a Jennifer. Los otros cuatro hombres se unen; como en la versión original presionan a Matthew para que participe, y aunque él comienza negándose acaba uniéndose porque amenazan con asesinar a la protagonista si no lo hace. Tras ser violada por Matthew, Jennifer abandona la casa y se marcha al bosque. Allí se produce una escena muy semejante a la película original en la que Jennifer es violada por el sheriff y por Andy mientras Stanley lo graba con su cámara de vídeo. Tras perder el conocimiento durante las agresiones, Jennifer camina desnuda y herida por el bosque y acaba tirándose al río ante la mirada de los cinco hombres.

El tiempo que transcurre entre las violaciones y las venganzas resulta más dilatado en este filme, ya que se atiende menos a la transformación de Jennifer (que sucede fuera de plano, aunque ella aparece a través de sus actos: el pájaro muerto que le deja a Johnny en la puerta, la cinta de vídeo que recupera y envía al sheriff), y más a cómo la relación de los hombres y las dinámicas entre su grupo van variando. El orden en que Jennifer ejerce sus venganzas también varía: el primero en ser perseguido es Matthew, aunque acaba siendo el último en morir, después Stanley y Andy son atacados a la vez como en la original, aunque con métodos diferentes, posteriormente Johnny y por último Jennifer asesina a Matthew y al sheriff. El filme termina con un plano de Jennifer sentada en el exterior de la cabaña donde torturó a los hombres, con la mirada perdida. Por lo que atañe a los personajes, Steven R. Monroe respeta en gran medida cómo eran los originales de Zarchi. Jennifer Hills es una protagonista independiente, decidida y agradable, que disfruta del tiempo sola y tiene metas profesionales. En ambas películas Jennifer muestra resistencia física a ser violada: en el caso de 1978 consigue escapar de Andy y Stanley tras pelear y tirarles troncos, aunque no puede resistirse a Johnny, y en la de 2010 escapa en la primera agresión gracias a la violencia y el gas pimienta. Según avanzan las violaciones en ambos casos, Jennifer es cada vez menos capaz de oponer resistencia.

La obra de Zarchi muestra una Jennifer más vulnerable tras las agresiones porque enseña su proceso de transformación. En estas secuencias en que la protagonista se recupera de los ataques el espectador ve cómo se ducha, llora en su casa o se encuentra dolorida en su cama (Imagen 3). Su sanación también es lenta, pero Zarchi enseña cómo recupera su barca, pega las páginas del libro que Andy rompió, continúa escribiendo su obra y finalmente coge la pistola que tenía escondida y va a la Iglesia a confesar sus futuros pecados (Imagen 4), dejando claras sus intenciones vengativas.

Jennifer se revela como calculadora y sangrienta sobre todo en el segundo filme, en que sus venganzas resultan un espejo de los ataques sufridos. Otra diferencia es respecto a cómo la protagonista se acerca en los hombres; en el filme de Zarchi se sexualiza y finge querer mantener sexo con ellos, utilizando su cuerpo como reclamo, un recurso utilizado en otros filmes como *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009) o *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013). En la segunda versión la protagonista en ningún momento indica que pueda estar interesada sexualmente en sus violadores y su forma de atraparlos recae únicamente en su ingenio. El director del *remake* declaró la importancia de que Jennifer no utilizase su sexualidad para atraer a sus enemigos, explicando también que esa parte de la película le había hecho perder empatía por la protagonista (Barton y Barton, 2010). Los personajes masculinos, a su vez, son poco profundos y estereotípicos, aunque sí presentan algunas variaciones entre ambas películas. Johnny es trabajador de la gasolinera en las dos versiones, aunque la película de Zarchi añade contexto sobre su vida privada: tiene mujer y dos hijos. Aunque en las dos obras se presenta como el líder del grupo, la dinámica cambia en la de 2010 por la inclusión del nuevo personaje del sheriff, que toma el poder desde su aparición. Tiene visiones profundamente misóginas en las dos obras, y hay una frase que se repite; en la película original cuando Jennifer se está vengando de Johnny él se excusa y dice que no fue su culpa, añadiendo “no me gusta que las mujeres me den órdenes”. Treinta años después, el personaje repite la misma frase en una situación muy semejante: cuando Jennifer saca la pistola y le pregunta por qué no le da un beso, Johnny responde: “porque ninguna zorra me da órdenes”, añadiendo un tono más violento.



Imagen 3. Jennifer Hills recuperándose en su cama después de las violaciones. Fuente: Fotograma de *I Spit On Your Grave* (1978).



Imagen 4. Jennifer Hills en la Iglesia, pidiendo perdón por las venganzas que va a llevar a cabo. Fuente: Fotograma de *I Spit On Your Grave* (1978).

Andy y Stanley en la película original tienen menos independencia como personajes que en la obra de Monroe. En la original Stanley es el último en agredirla, de la forma más violenta, penetrándola con una botella. En la adaptación, Andy también agrede a Jennifer en el monte, primero sumergiéndole la cabeza en un charco de forma violenta, y su agresión no se ve porque Jennifer se desmaya y el espectador sigue su perspectiva. No obstante, Stanley no llega a abusar de Jennifer directamente en esta obra, ya que su personaje se dedica durante todo el filme a grabar en vídeo lo que sucede. La perspectiva *voyeurística* de Stanley es compartida por el espectador cada vez que se incluye un plano grabado desde la cámara, explorando la relación entre la tecnología, la violencia y la representación de las imágenes. Tras las agresiones y la desaparición de Jennifer, el sheriff rompe la cinta de la cámara de Stanley para protegerse y no dejar huellas. No obstante, Stanley confiesa posteriormente que la cinta destruida era una nueva y que él conservó todos los hechos grabados. Al descubrirlo sus compañeros se ponen violentos con él, llamándolo “gordo” y haciendo referencia a su cuerpo.

Matthew es el personaje que en ambas películas se desmarca de la violencia y misoginia del resto del grupo, a pesar de seguir cometiendo los actos. Ambos retratos del personaje lo muestran como una persona poco adaptada, con una relación extraña con los demás y que es presentado como neurodivergente (aunque nunca se desarrolla este aspecto del personaje). En la película de 1978 Matthew empieza negándose a cometer los abusos, pero siempre es partícipe, y finalmente decide violarla también dando primero un trago a una botella de alcohol. Aunque durante estos episodios Matthew pregunte a la víctima cómo está y posteriormente decide no asesinarla, comete el abuso y aunque se disculpe lo hace mediante excusas. En su último encuentro con Jennifer, antes de que esta lo asesine, expresa: “siento tener que hacer esto.



Siento también lo que te hice con ellos. No fue mi idea, no tengo amigos en la ciudad”, aludiendo a la presión social. La diferencia entre los actos de la primera y la segunda película es que en la original Matthew decide, aunque coaccionado, violar a Jennifer, y se muestra incluso contento mientras lo hace. En la reciente la situación que impulsa a Matthew a formar parte de la violación es que el resto amenacen con matar a Jennifer si él no lo hace, por lo que esto supone una manipulación que es violencia sexual también contra Matthew. Al finalizar su agresión Matthew vomita, expresando físicamente su disgusto. Cuando se reencuentran, el hombre es consciente del dolor que generó, le pide perdón varias veces a Jennifer y se apoya sobre su regazo mientras llora. Jennifer le pone una soga al cuello y lo ahorca, mientras él sigue pidiendo perdón y ella exclama: “¡No es suficiente!”.

En la película de Zarchi, cuando Jennifer acorralla a Johnny, este se excusa diciendo que “esté casado o no, un hombre es solo un hombre”, indicando también que lo que hicieron lo hubiese hecho cualquier otra persona. En este caso, el nuevo personaje de Storch es el que presenta una característica que en la película original tenía Johnny: es un hombre de familia. Storch, además, sirve para ejemplificar la corrupción de las fuerzas de seguridad, y su familia sirve al mismo tiempo para humanizar al personaje y mostrar el diferente trato que da a las mujeres. Es interesante cómo la película muestra que un agresor sexual puede ser al mismo tiempo un padre de familia, concretamente durante la escena de la primera violación: mientras los chicos humillan y agreden a Jennifer, el Sheriff responde a una llamada de su hija pequeña en la que esta le pregunta si no va a ir a misa con ella. Este breve diálogo cambia la imagen de Storch que el espectador había visto: él ponía en duda las palabras de Jennifer, era el primero en tocarla sin su consentimiento y participaba de manera activa en las humillaciones. Al mismo tiempo, es un padre dedicado y católico. La obra de Monroe juega a contraponer la dualidad del personaje: se le ve en casa con su mujer que está embarazada, pero al mismo tiempo su violencia va más allá de la sexual. Tras la desaparición de Jennifer, Storch va de caza con su amigo Earl, el hombre que le alquiló la cabaña a la protagonista, y lo asesina de un tiro alegando que era un cabo que no podía dejar suelto.

El aspecto familiar de Storch es el que es utilizado posteriormente por Jennifer en su venganza, en la que él ruega a Dios y se lamenta ante la posibilidad de que su hija esté en peligro, alegando que es “una niña inocente” y mostrando una vez más cómo cambia su concepción de las mujeres. Al ver su muerte cerca, Storch suplica y hace referencia precisamente a su familia, y cuando comprende que Jennifer no va a soltarlo vuelve a mostrar su lado violento: “Nos vemos en el infierno, te violaré de nuevo allí”.

Una cuestión importante sobre el cambio en los personajes masculinos, que responde a los avances en feminismo y los discursos sobre violencia sexual, es hasta qué punto se conciben como violadores. En la primera película no se menciona en sí la palabra violación ni ninguna otra parecida, los personajes sólo se refieren al ataque como “lo que hemos hecho”. Cuando Jennifer finge querer acercarse a ellos sexualmente, Matthew, Johnny y Stanley conciben esto como una posibilidad, ignorando el daño que causaron a su víctima y los efectos de la violación. En el segundo filme sí son más conscientes de sus actos, como queda patente por la frase que Storch exclama antes de morir. Otro aspecto interesante es sobre la ruralidad de los hombres. La noche de la pesca en la versión de 1978, Stanley declara que “[las mujeres de Nueva York] follan muchísimo. Un día voy a ir a Nueva York y follarme a todas las chicas de ahí”, a lo que Andy responde “yo voy a hacer lo mismo en California”. Durante las agresiones en la segunda película, los personajes le preguntan a Jennifer si se cree que es mejor que ellos por venir de la ciudad. En la entrevista previamente citada, Steven R. Monroe habla sobre los personajes:

En esta película nos hemos esforzado por mostrar cómo pueden ser las percepciones de los hombres en distintas partes del país. [...]. Hay diálogos que el público verá que se refieren a lo que enfurece a estos tipos, que no es tanto que fuera una mujer guapa y que ‘¿cómo se atreve a venir aquí y no tratarnos como lo hacen las mujeres locales?’, sino que era de la ciudad. Ese fue el punto principal, su percepción de: ‘¿Quién se cree que es?’ (Barton y Barton, 2010).

Al seguir el género *backwoods horror* la diferencia de clases y la oposición *city-country* están muy marcadas. Aunque en las dos obras los hombres son retratados como una caricatura de las personas de pueblo, mostrando una masculinidad muy arcaica, con bajos niveles de estudio, trabajos de poca calificación o desempleados y con hobbies como la pesca o caza, la película más reciente actual sitúa a los hombres “outside ‘human society’, effectively ‘othered’ through their violent, inhumane way of passing their time” (Mantziari, 2018, p. 14). De esta manera, el filme enfrenta las masculinidades rurales, entendidas como rudas, conservadoras y brutas, con los valores más modernos y liberales de Jennifer, que es una mujer intelectual y de ciudad.

### 4.3. Parámetros formales: violencia explícita

Los años que transcurrieron entre 1978 y 2010 supusieron avances en la estética general de los filmes, los efectos especiales y los niveles de violencia, sangre y gore que se incluyen en las películas. A pesar de que la primera *I Spit on Your Grave* fuese muy impactante en la época por la brutalidad de las escenas de violación y las sangrientas venganzas, la película de 2010 muestra una violencia mucho más cruda y salvaje tanto en la imagen como en el concepto. Las escenas de violación en la primera película suponen casi 27 minutos del filme, mientras que en la versión más actual se reduce a 12 minutos. En la obra de Zarchi, la violencia de las violaciones va en aumento según estas avanzan, y las imágenes son explícitas, centrándose en primeros planos y en las reacciones de los otros integrantes del grupo y también mostrando el sufrimiento de Jennifer. La forma de grabar a Jennifer encaja en lo que Mulvey definió como *male gaze* (1975), convirtiéndola a ella en espectáculo y objeto de deseo incluso en las escenas en las que es agredida. La forma en que ambos directores articulan la mirada del espectador sobre Jennifer simboliza una mirada masculina, en que se fragmenta, sexualiza y utiliza a la protagonista como objeto de contemplación y placer visual.

En este sentido, la versión de Monroe apunta todavía más lo que se define como escopofilia fetichista (Mulvey, 1975) mediante la perspectiva de la cámara de Stanley, incluyendo planos grabados desde este dispositivo que provocan que “el espectador es doblemente ajeno a la violación, pero también doblemente consciente de que, al ver la película, incurre en un comportamiento similar al de Stanley” (Epp, 2017, p. 235). Mediante esta mirada, el placer de mirar se construye en torno a dos distancias: la física (relacionada también con el *voyeurismo*) y la distancia emocional con el objeto deseado, haciendo que el espectador se ponga en el lugar de Stanley y a la vez lo condene. Un aspecto interesante del filme es el uso del punto de vista de Jennifer para generar empatía con la protagonista, rompiendo la espectacularización de su sufrimiento que se había dado hasta el momento (Mantziari, 2018), para volver posteriormente a la objetivación de Jennifer, rompiendo la breve empatía generada. Las venganzas presentan una clara diferencia: en el *remake* Jennifer utiliza la violencia sexual para ejercer daño sobre sus agresores, mientras que en la original es solamente física. Hay elementos que se mantienen: la primera venganza, a Matthew, incluye ahorcarlo con una soga en ambos filmes, aunque en el segundo la muerte se dé más adelante y de forma más violenta. El caso de Johnny también tiene como denominador común la castración, aunque en la primera muere desangrado y en la segunda Jennifer primero le quita los dientes<sup>2</sup>, luego le obliga a realizar una felación a la pistola como hizo ella anteriormente, para finalmente castrarlo y meterle el pene cortado en la boca.

Las venganzas a Andy y Stanley son diferentes, aunque en las dos obras comienzan juntos. Mientras en la de Zarchi son asesinados en el lago, la versión de Monroe es mucho más creativa, ya que Jennifer decide referenciar aspectos concretos de sus ataques. A Stanley lo ata a un árbol, le coloca arpones en los ojos para mantenerlos abiertos, echa cebo y deja que muera mientras los pájaros le comen los ojos. Toda la escena está siendo grabada por su cámara, a la que da la vuelta a la pantalla para que Stanley sea *voyeur* de su propio sufrimiento. En el caso de Andy, lo coloca boca abajo sobre una bañera y va subiendo el nivel de agua con una sustancia corrosiva

<sup>2</sup> Esto referencia también las agresiones en las que los hombres le pedían a Jennifer enseñar los dientes, diciéndole que es un caballo de espectáculo. Los dientes son también un denominador de clase, asociando su buen estado a un buen nivel socioeconómico, por lo que el ataque a los dientes de Johnny tiene también un subtexto clasista (Epp, 2017).

hasta alcanzarlo y quemarle la cara, imitando cuando él le sumergió la cabeza en un charco antes de violarla. Por último, Storch es violado analmente antes de morir: Jennifer ata el gatillo de un rifle a un hilo y coloca el hilo en la muñeca de Matthew, que no estaba muerto. Cuando este despierta y se mueve (tocándose la muñeca, un tic que tiene a lo largo del filme) el rifle se dispara, atraviesa al Sheriff y lo mata a él también. El nivel de violencia aumenta notablemente de un filme a otro, siendo las imágenes de la versión de 2010 mucho más explícitas, empleando primeros planos de las torturas y violencia en cámara, como se ve con el ejemplo de la castración: mientras la primera película esconde la castración bajo el agua de la bañera, sólo mostrando la sangre resultante, la versión de Monroe enseña a Jennifer sujetando el miembro cortado.

## 5. Conclusiones

El análisis comparativo de las dos versiones de *I Spit On Your Grave* permite estudiar la evolución de los miedos y ansiedades relacionados con la violencia sexual, de la presencia de la violencia en la industria cinematográfica y los cambios del *rape-revenge*. Los avances tecnológicos y cinematográficos permiten que la versión de Steven R. Monroe explore de manera más cruda y explícita la violencia y el gore, tanto en la parte de las violaciones como en las venganzas. En la misma línea, incluye el *voyeurismo* de Stanley como uno de los nuevos temas abordados, exponiendo el miedo a ser grabado sin consentimiento, a la violencia sexual en vídeo y la difusión de imágenes privadas, y generando un interesante interrogante al espectador sobre su deseo de ver esta clase de violencias. En lo relacionado con el género, el tiempo transcurrido entre la película original y el *remake* no supuso un cambio en las características propias. La obra de Monroe es fiel a la original y mantiene las convenciones propias del género respecto a la estructura, la protagonista, los agresores y la violencia. Como innovación, Monroe incluye al personaje de Storch, haciendo así referencia a la actuación de las fuerzas de seguridad en casos de violencia sexual que no estaba presente en la obra original y a la que se dio mucho peso en los nuevos discursos feministas, relacionado con los debates sobre justicia, punitivismo y seguridad (Lamas, 2018).

Otro aspecto muy presente en las dos versiones, pero que la de 2010 deja más patente, es la oposición rural-urbano y el enfrentamiento que se propone entre la mujer de ciudad, agredida, y los hombres de pueblo, agresores. A pesar de que la primera obra codifica a sus personajes con unos rasgos raciales que son abandonados por la segunda, ambas se apoyan en que el espectador disfrute de la venganza por creer que los agresores se la merecen, y en este sentido tiene mucho peso la codificación de ellos como hombres racializados en el primer caso y hombres de pueblo en el segundo. En relación con este aspecto encontramos los discursos feministas del siglo XXI, especialmente aquellos relacionados con desmitificar la figura del agresor o con el entendimiento de la violencia sexual. Los personajes de Monroe sí son capaces de reconocerse como violadores frente a unos protagonistas de Zarchi totalmente ajenos a sus propios actos y su significado. Por otra parte, el filme de Monroe aporta nuevas violencias sexuales. Por una parte, la ejercida de manera más explícita contra Mathew para que viole a Jennifer, lo que presenta un cambio al hacer patente que esta clase de violencia también puede darse entre hombres y no solo a mujeres. Por otro lado, las venganzas de Jennifer incluyen también violencia sexual, dando la vuelta al típico paradigma de víctima mujer y agresor hombre. Aunque la violencia sexual en la venganza es otro aspecto típico en el cine *rape-revenge* (especialmente a través de la castración, que se relaciona directamente con las teorías de Mulvey sobre la mirada masculina), es preciso señalar esta evolución en los discursos sociales sobre violencia sexual y en el personaje de Jennifer, porque también atañe al otro aspecto mencionado sobre su personaje: la empatía generada por el público. En el filme de 2010 la protagonista se muestra más segura y menos complaciente con los hombres, complicando la relación de empatía que se podría dar con el personaje y perpetuando la problemática idea de que está en mano de las víctimas evitar ser agredidas si se comportan de otra manera, aún presente en nuestra sociedad (Lamas, 2020). Por lo tanto, resulta especialmente interesante el debate que despiertan ambos filmes respecto a la espectacularización de la violencia contra la mujer, la violación y la erotización de la dominación (Lamas, 2020), demostrando que el género *rape-revenge* es útil para ilustrar cómo se relacionan

los discursos y ansiedades sociales con el cine de terror, especialmente en el *rape-revenge* con lo que atañe a la violencia sexual, el feminismo y la venganza, cómo cambian las concepciones sobre víctimas de esta violencia y cuáles podrían ser las motivaciones tanto para realizar esta clase de obras como para consumirlas.

## 6. Referencias

- Barton, S., y Barton, S. (2010, 5 septiembre). *Exclusive: Director Steven R. Monroe Talks I Spit On Your Grave*. Dread Central. <https://www.dreadcentral.com/news/19373/exclusive-director-steven-r-monroe-talks-i-spit-on-your-grave/>
- Bergman, I. (Director). (1960). *Jungfrukällan* [Película]. Svensk Filmindustri (SF)
- Craven, W. (Director). (1972). *The Last House on the Left* [Película]. Lobster Enterprises. Seans S. Cunningham. The Night Co.
- Craven, W. (Director). (1977). *The Hills Have Eyes* [Película]. Blood Relations Co.
- Douglas, J. (2020). *Guys, girls and grindhouse: 1970's America as presented through gender in horror exploitation cinema*. [Tesis doctoral]. Queen Mary University of London, Department of Film Studies
- Epp, R. (2017). The Axes of *I Spit On Your Grave*: Gender, Class, and Racial Trouble in Meir Zarchi's 1978 Original and Steven R. Monroe's 2010 Remake. *Crossings*, 1. <https://crossings.uwinnipeg.ca/index.php/crossings/search/authors/view?givenName=Rachel&familyName=Epp&affiliation=&country=CA&authorName=Epp%2C%20Rachel>
- Escudero, N. (2022). Una breve historia del rape and revenge. *Ventana Indiscreta*, (028), pp. 44-47. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2022.n028.6219>
- Fargeat, C. (Directora). (2017). *Revenge* [Película]. M.E.S. Productions; Monkey Pack Films; Logical Pictures; Charades.
- Ferrara, A. (Director). (1981). *Ms 45* [Película]. Navaron Films.
- Filmaffinity (s.f.). *I Spit On Your Grave* (1978). <https://www.filmaffinity.com/es/film221029.html>
- Filmaffinity (s.f.). *I Spit On Your Grave* (2010). <https://www.filmaffinity.com/es/film883246.html>
- Glazer, J. (Director). (2013). *Under the Skin* [Película]. Film4 Productions; Nick Wechsler Productions.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El análisis del texto filmico*. Universitat Jaume I. <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- Heller-Nicholas, A. (2011). *Rape-Revenge Films: A Critical Study*. Macmillan Publishers.
- Henry, C. (2012). *Rape-revenge revisions: case studies in the contemporary film genre*. Doctoral thesis, Anglia Ruskin University.
- Hooper, T. (Director). (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [Película]. Bryanston Picture.
- Illiadis, D. (Director). (2009). *The Last House on the Left* [Película]. Midnight Pictures; Scion Films; Rogue Pictures; Crystal Lake Entertainment; Sean S. Cunningham Films.
- Jones, L. M., Mitchell, K. J. y Finkelhor, D. (2012). Trends in youth internet victimizations: Findings from three youth Internet safety surveys, 2000-2010. *Journal of Adolescent Health*, 50. 179-186.
- Kusama, K. (Directora). (2009). *Jennifer's Bod* [Película]. 20th Century Fox; Fox Atomic.
- Lamas, M. (2018). *Acoso: ¿Denuncia legítima o victimización?* Fondo de Cultura Económica.
- Leite, N. (Directora). (2017). *M.F.A.* [Película]. GTE Productions; Syncretic Entertainment; Villainess Productions.
- Lukas, S. A. y Marmysz, J. (2009). Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade. En *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation* (pp. 9-32). Lexington Books.
- Macur, J., y Schweber, N. (2012, 17 diciembre). Rape Case Unfolds Online and Splits City. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/12/17/sports/high-school-football-rape-case-unfolds-online-and-divides-steubenville-ohio.html>
- Mantziari, D. (2017). Sadistic scopophilia in contemporary rape culture: *I Spit On Your Grave* (2010) and the practice of "media rape". *Feminist Media Studies*, 18(3), 397-410. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1367700>
- Mateu, F. (2024). La representación del terror rural en las artes audiovisuales. *Área Abierta*, 24(2), 73-88. <https://doi.org/10.5209/arab.95387>

- Mee, L. (2013). The re-rape and revenge of Jennifer Hills: Gender and genre in *I Spit On Your Grave* (2010). *Horror Studies*, 4(1), 75-89. [https://doi.org/10.1386/host.4.1.75\\_1](https://doi.org/10.1386/host.4.1.75_1)
- Monroe, S. R. (Director). (2010). *I Spit On Your Grave* [Película]. Cinetel Films; Anchor Bay Entertainment.
- Mulvey, L. (2001). Placer Visual y Cine Narrativo. En *Arte Después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 364-377). Brian Wallis.
- Noé, G. (Director). (2002). *Irrversible* [Película]. Nord-Ouest Films; Eskwad; 120 Films; Les cinémas de la zone; Studiocanal.
- Projansky, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture (English Edition)*. NYU Press.
- Roche, D. (2015). Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica. Revue d'études américaines*, 2 (1-19). <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>
- Roth, E. (Director). (2005). *Hostel* [Película]. Lionsgate; Next Entertainment; Raw Nerve.
- Segato, R. L. (2003). *Estructuras elementales de la violencia*. Prometeo 3010.
- Slade, D. (Director). (2005). *Hard Candy* [Película]. Lionsgate; Vulcan Productions; Launchpad Productions.
- Spallacci, A. (2022). Survivors in Rape-Revenge Films: Melancholic Vigilantes. En *Screening #MeToo: Rape Culture in Hollywood* (pp. 135-154). Lisa Funnell and Ralph Beliveau.
- Spasojevi, S. (2010). *A Serbian Film* [Película]. Contra Film; Jinga Films.
- Starzyńska, A., y Budziszewska, M. (2018). Why shouldn't she spit on his grave? Critical discourse analysis of the revenge narratives in American popular film from the developmental point of view. *Psychology of Language And Communication*, 22(1), 287-306. <https://doi.org/10.2478/plc-2018-0013>
- Takacs, S. (2009). Monsters, Monsters Everywhere: Spooky TV and the Politics of Fear in Post-9/11 America. *Science Fiction Studies*, 36(1), 1-20. <http://www.jstor.org/stable/25475205>
- Tétreault, M. A. (2006). The Sexual Politics of Abu Ghraib: Hegemony, Spectacle, and the Global War on Terror. *NWSA Journal*, 18(3), 33-50. <http://www.jstor.org/stable/40071180>
- Waddell, C. (Director). (2010). *The Values of Vengeance: Meir Zarchi remembers I spit on Your Grave* [Película]. High Rising Productions. <https://www.youtube.com/watch?v=w2EMCZ5j6bU>
- Wan, J. (Director). (2004). *Saw* [Película]. Lionsgate.
- Zarchi, M. (Director). (1978). *I Spit On Your Grave* [Película]. Cinemagic Pictures.