

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**La figura de la bruja, el recelo y la naturaleza en “Antichrist” (2009)
de Lars Von Trier y “The Witch” (2015) de Robert Eggers**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTORA

FÁTIMA ESTEFANÍA ANDALUZ BARRENECHEA

ASESOR

JUAN CARLOS UBILLUZ RAYGADA

Lima, Marzo 2019

RESUMEN

La investigación presente busca examinar el recelo –dígase de aquel temor o suspicacia frente a algo o alguien por suponer que conlleva u oculta algún peligro- y su relación con la construcción de la figura de la bruja dentro de la narrativa de los largometrajes “Antichrist” (2009) de Lars Von Trier y “The Witch” (2015) de Robert Eggers. Luego, dada la relación de la bruja y el recelo con la naturaleza circundante, siendo en su específico el espacio del bosque -significativo dentro de ambos largometrajes-, es que se incluirá su discusión dentro de nuestra investigación. Ello se hará a través de una metodología de corte cualitativo, utilizando matrices de análisis creadas a fines de la investigación de ambos largometrajes. Las matrices serán un primer paso para identificar los elementos de investigación y unidades temáticas de las distintas secuencias, a partir de las cuales se redactará el análisis en sí.

El fin de la presente tesis es ahondar en la discusión sobre la obra de Von Trier y ser una de las primeras investigaciones acerca de la incipiente obra de Eggers, ofreciendo un marco de investigación inusual sobre lo escrito en torno a “Antichrist” (2009), esto es, aquel interesado por analizar a sus personajes y narrativa en lo relativo la figura de la bruja. Es en esta misma línea que esperamos también aportar a la investigación sobre el cine de terror, y las representaciones de lo femenino y la mujer dentro del mismo, motivo que creemos se verá muy enriquecido siendo el foco de atención el de la bruja, personaje y arquetipo sobre el que habrá mucho que discutir dado lo interesante que es observarse en relación al discurso que la construyó, la religión, el marco interesado por discutir cuestiones de género y a la mujer en el terror.

Agradecimientos

A mi papá, que entre toda una vida de haber visto mil y un películas juntos es que fue naciendo mi amor por el cine. Gracias por el amor incondicional y por siempre haber alentado mi amor por el arte, que hay muy pocas cosas que aprecie más

A mi mamá, por los mil y un detalles dulces y el hondo amor que me tienes. De no haber sido por ello y por las cosas que iba aprendiendo e ibas alentando y felicitando en mí no habría crecido en quien hoy soy, ni amado lo que amo.

A mi familia, por el apoyo constante en mi camino a terminar mi tesis, agradezco infinitamente los empujoncitos dulces que nunca se volvieron inquisiciones que me apresuraran.

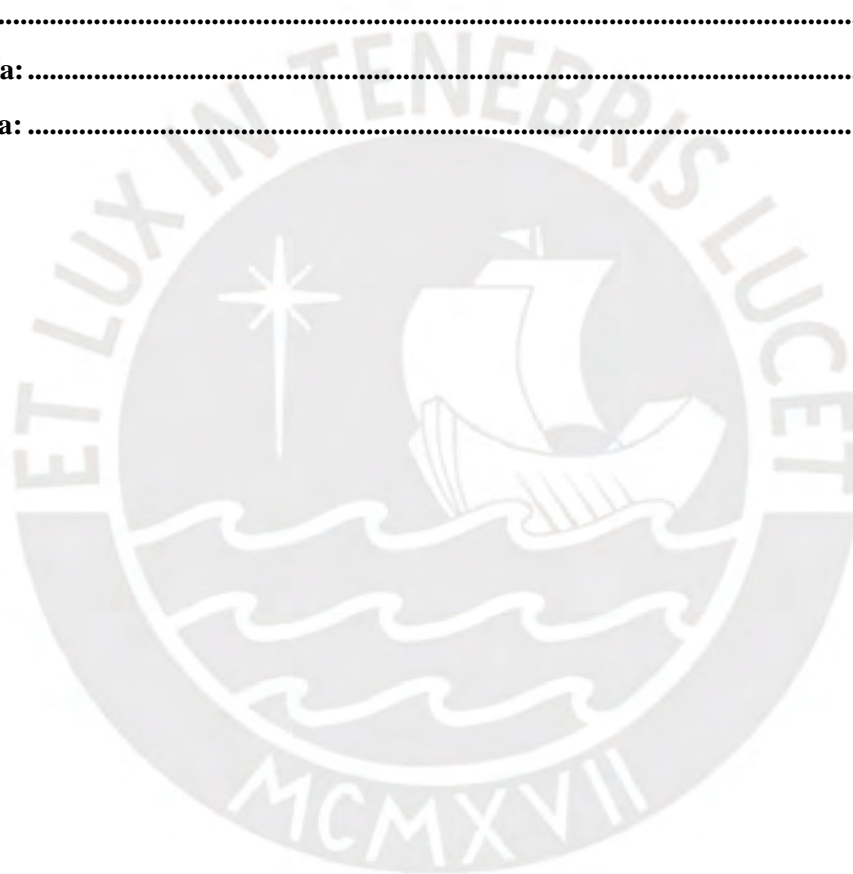
A mi asesor, por aceptar guiarme en esta investigación, ya que no creo haber podido conseguir a alguien con mayor afinidad para el tema que quería tratar. Me alegra mucho haber decidido llevar el curso de cine donde por primera vez le escuché dictar.

A Graveyard Club, ¡por el ser el soundtrack perfecto durante lo que escribí esta tesis!

ÍNDICE

Introducción:	i
Justificación:	4
Objetivos	5
Hipótesis	6
Metodología:	7
Marco teórico	9
1.1 Estado de la cuestión:	9
1.2 Mujer y Naturaleza	13
1.2.1 Percepciones feministas sobre el asunto de la mujer-naturaleza.....	13
1.3 Acerca de las brujas en contexto	19
1.3.1 En qué y quién se pensaba cuando se hablaba de brujas	21
1.3.2 Sobre las brujas y su relación con la naturaleza y el paganismo	28
1.4 Cine de terror contemporáneo y género	30
1.4.1 De la naturaleza ominosa y el cine contemporáneo de terror.....	37
1.4.1.1 Sobre lo siniestro/ominoso y el cine.....	37
1.4.1.2 Recelo ante la naturaleza en el cine de terror	41
1.4.1.2.1 Del recelo como variante del miedo	44
1.4.1.2.2 Del bosque y de su situación como figura fílmica	48
1.4.2 Sobre las mujeres en el cine de terror.....	53
1.4.2.1 Arquetipos y convenciones sobre las mujeres en el cine de horror.....	57
1.4.2.1.1 “Woman’s film”. Perspectivas sobre la maternidad y las madres en el cine contemporáneo de horror	61
1.4.2.2 La figura de las brujas en el cine de horror	65
1.4.2.2.1 Breve historia de las brujas en el cine	68
Antichrist: El Caos Reina en la Suposición del Patriarca	81
Introducción	81
Análisis de las secuencias	87
Primera secuencia: La Corrupción de las flores	87
Segunda secuencia: Ella y El Bosque.....	93
Tercera secuencia: El Venado	97
Cuarta secuencia: La Tesis	99
Quinta secuencia: La Iglesia de Satanás.....	105
Sexta secuencia: El Patriarcado.....	107
Octava secuencia: La Bruja.....	109
Novena secuencia: <i>El Génesis de la Caída</i>	112
Décima secuencia: El Patriarca	114
Undécima secuencia: Uróboros.....	116
Conclusiones:	118
The Witch: Recelo visceral a la Mujer, espejismo de bruja	120
Introducción: Sobre el caso de la brujería en Salem, Nueva Inglaterra	120
Análisis de las secuencias	124
Primera secuencia: El destierro	124

Segunda secuencia: El Pecado	127
Tercera secuencia: El mal intrínseco.....	130
Cuarta secuencia: El recelo	133
Quinta secuencia: La Bruja	135
Sexta secuencia: Folklore y Brujería.....	138
Séptima secuencia: El Diablo y La Bruja.....	142
Conclusiones	146
Conclusiones generales	147
Anexos. Matrices de observación de la película: Antichrist.....	149
Matrices de observación de la película: The Witch.....	160
.....	165
.....	166
Bibliografía:	167
Filmografía:	175



Introducción:

En la presente investigación se pretende examinar la relación entre el recelo -dígase de aquel temor o suspicacia frente a algo o alguien por suponer que conlleva u oculta algún peligro- y su relación con la construcción del discurso referente a las brujas en los personajes femeninos “Ella” y “Thomasin” de los largometrajes “Antichrist” (2009) de Lars Von Trier y “The Witch” (2015) de Robert Eggers.

Siendo de esta manera el tema general de investigación a tratarse el siguiente: “El arquetipo de las mujeres-brujas del cine de horror contemporáneo en relación al mal de lo inverosímil: una examinación del recelo patriarcal en los largometrajes "Antichrist" (2009) de Lars Von Trier y "The Witch" (2015) de Robert Eggers”; y la respuesta general que se busca responder la mencionada a continuación: “¿Cuál es la relación entre el recelo y la figura de la bruja en los largometrajes "Antichrist" y "The Witch"?”.

Dicho ello, conviene resaltar que al respecto de la declaración anterior sobre entender a ambos personajes, tanto “Ella” como “Thomasin”, como posibles de ser interpretadas en relación al arquetipo de la bruja –entendiéndose como “arquetipo” a aquella compilación de referentes o modelos a los cuales atiende una figura literaria o fílmica, en este caso la figura del personaje de la bruja- partimos de un interés por, principalmente, darle a la presente investigación un foco de atención particular; que además de desenvolverse en su examinación del recelo a lo largo de los largometrajes, pueda atender a cómo es que los personajes femeninos de ambos filmes responden o se involucran alrededor de diferentes conceptos e ideas que parten de los discursos construidos sobre la figura de las brujas (advirtiendo el tema de la tesis las sugerencias más relevantes: el mal y lo inverosímil –entendiéndosele a esto último como lo irracional o sobrenatural-) y que se tratan tanto narrativa como temáticamente, si bien de maneras distintas, en ambos largometrajes.

Estas ideas viables de examinarse en la construcción de los personajes femeninos provienen por un lado de un extenso bagaje histórico-social relacionado a lo que antiguamente se concebía que era ser una bruja –lo cual indiscutiblemente ha devenido en diferentes aproximaciones a aquel modelo de personaje por parte del cine de horror-, así como también se han formado alrededor de los diversos conceptos y suposiciones elaborados en los sistemas de dominación patriarcal acerca de la idea de la mujer como aquella que es más cercana a la naturaleza, lo doméstico e irracional, en contraste con la

idea del hombre como menos caótico y de género más inmediato a los mecanismos de poder: “Las mujeres han sido identificadas o simbólicamente asociadas con la naturaleza, en oposición a los hombres, que se identifican con la cultura. Dado que el proyecto de la cultura es siempre subsumir y trascender la naturaleza, si se considera que las mujeres forman parte de ésta, entonces la cultura encontraría «natural» subordinarlas, por no decir oprimirlas” (Ortner 1997: 7-8).

Es así que no solo estaríamos partiendo de la posibilidad de vincular y examinar a “Thomasin” de “The Witch” (traducido de manera explícita como “La Bruja”) en relación a aquellos discursos e ideas relativos a la relación mujer-bruja, sino que además estaríamos interpretando a “Ella” de “Antichrist” de la misma manera, aún si ello no se plantea de manera explícita en el largometraje más allá de algunas críticas dispersas; comentarios que más bien recuerdan a la figura de la bruja al pensar en posibilidades para interpretar la escena de resolución o aquella inmediatamente posterior a que Él estrangulase a Ella.

Esto último ha sido decidido así a efectos de la presente investigación dado que a nuestro parecer el largometraje de Von Trier sugiere en la construcción de sus personajes y en el desenvolvimiento de su historia diversas unidades y temáticas que resultan fácilmente relacionables al discurso patriarcal sobre el arquetipo de la bruja –sin que ello implique necesariamente afirmar complicidad o cualquier otra toma de posición respecto al tema por parte del *enfant terrible* danés-, particularmente las cercanas a aquellas unidades ya mencionadas anteriormente: el mal y lo inverosímil; las cuales se desarrollan en el discurso fílmico al tratar diversos temas como lo son aquellos que involucran los conceptos de pecado, penitencia o ginofobia (angustia frente a la mujer). Cuestiones que, por sobre todo, se plantea son abordadas y desarrolladas en torno al recelo que sienten los personajes patriarcales: Él y El padre, o aquellos otros en situaciones de poder como es la madre de *The Witch*, hacia las símiles de brujas: Ella y Thomasin, a lo largo de la construcción de los personajes en ambos largometrajes.

Thomasin vendría a ser el personaje que discurre claramente dentro de su discurso fílmico como bruja a ojos del resto (y por decisión propia en la resolución del film), quien es denunciada de manera explícita por haber cometido actos maléficis al supuestamente tratarse de una bruja. Este personaje se desenvuelve en un contexto donde las historias relacionadas al mal y las brujas son verosímiles tanto como contadas –y percibidas- por los mismos personajes; mientras que “Ella” de *Anticristo* vendría a ser la bruja implícita, un personaje inscrito en una historia que no pretende atender de manera explícita lo

relativo a los mitos o demás folklore relativo a las brujas (como sí lo hace “The Witch” desde el interés personal del director, tal como él mismo cuenta: “Mis primeras pesadillas fueron acerca de brujas, y las pesadillas sobre brujas condujeron a un interés en brujas desde siempre. El pasado de Nueva Inglaterra fue siempre muy parte de mi conciencia como niño. Si tú crecías en Nueva Inglaterra rural era inevitable, con las casas de granjas arruinadas y demás. Pero yo tenía mi propia idea acerca del pasado mítico de Nueva Inglaterra, y el bosque detrás de mi casa parecía embrujado a ojos de mi yo del pasado”¹), pero que ciertamente trata diferentes temáticas fácilmente relacionables al arquetipo de aquella figura.

Es así que finalmente podría decirse que la examinación de ambos largometrajes pretende, por un lado, ofrecer una de las primeras investigaciones de corte académico sobre The Witch, ópera prima de Robert Eggers; y por otro lado, ahondar en la ya extensa investigación existente sobre la obra fílmica del auteur Lars Von Trier, no sin antes procurar ofrecer un marco de atención particular que no ha sido tan discutido al respecto de esta pieza fílmica suya, como sí lo han sido aquellos otros relativos al sufrimiento de sus personajes femeninos, la visibilización de mecanismos de opresión en sus films o, en líneas más propias de la crítica ligera, la desestimación de profundizar en su obra por tratarse de un cineasta particularmente misógino y violento a ojos de ciertos críticos y críticas. Por otro lado, el interés en acercarse al devenir de los personajes en ambos largometrajes a través de la examinación del recelo, hará necesaria cierta esquematización de los largometrajes en diferentes unidades a presentarse en el apartado metodológico – cercanas a las ya mencionadas en esta primera sección-, que en conjunto con el interés por el discurso relativo al arquetipo de la bruja y las temáticas que le refieren, harán de la presente investigación un marco interesante a desarrollarse que se espera pueda complementar lo ya anteriormente estudiado en relación con lo concerniente a los intereses de esta tesis.

¹ Traducción de Entrevista al director de “The Witch”: Robert Eggers
<http://www.avclub.com/article/witch-director-robert-eggers-fellini-feminism-and--232450>

Justificación:

Por un lado, partiendo de que el cine es una de las áreas de la comunicación con más ramificaciones y material de estudio debido a la intensa producción a nivel mundial de largometrajes tanto como a la creación y formación en escuelas especializadas y demás, resulta productivo el estudio de sus aportes a la comunicación a través de la examinación de sus obras fílmicas, para así poder aprender más de sus formas, estructuras y demás particularidades propiamente audiovisuales.

Ahora bien, en tanto la comunicación audiovisual como especialidad, el cine resulta un área muy relevante en la medida que es un sistema de producción complejo, tanto por el manejo técnico de sus herramientas estéticas y narrativas como en las formas de producción que opera en calidad de sistema comercial. Dicho esto, el estudio de cualquiera de sus obras permitirá vislumbrar nuevas formas de trabajar historias e ideas, tanto como servirá para discutir y analizar más de cerca la visión del trabajo de sus diversos cineastas; en el caso presente, dígame de Lars Von Trier y Robert Eggers.

En cuanto al tema específico, es relevante en tanto sugiere un marco de atención particular y diferente al que suele tratarse para abordar la obra de Von Trier –tal como se sugirió anteriormente-, que si bien discute ciertos puntos que han sido examinados anteriormente en las investigaciones de su obra –relativos al tratamiento de sus personajes femeninos y la interpretación sobre el discurso patriarcal en sus largometrajes- tiene como distintivo ofrecer una atención significativa a la figura de la bruja y las unidades que conforman el discurso en torno a ella, para así plantear una discusión e interpretación alternativa sobre este largometraje suyo. Asimismo, el marco de análisis resulta indudablemente pertinente al plantearse sobre la ópera prima de Eggers, que si bien en este caso resulta exploratorio dado que aún no hay investigaciones de corte académico sobre su película -más allá de algunas críticas breves-, es un acercamiento a analizar este primer largometraje suyo que se espera pueda enriquecerse aún al estudiarse en conjunto con Anticristo de Lars Von Trier.

En cuanto a mí, desde que soy pequeña he tenido un interés particular por el cine de terror, género que me atraía tanto como me causaba temor –no sería en absoluto inesperado que de ese contraste surgiera su gracia-, hasta que tuve la oportunidad de ver “Silent Hill” en casa, película que quizás ya no me causaría mayor impresión, pero que en aquel entonces

supuso que cambiara de parecer frente al género, volviéndome de pronto más abierta a mirar películas de terror. En paralelo, desde siempre he sentido un afecto especial por interactuar con aquellos videojuegos, películas y demás contenido que me generase alguna sensación de asombro, pero no hablo de sobresaltos efectistas o sustos similares sino de la emoción que a uno le embarga cuando mira algo que o bien le agita emocionalmente o le inquieta; para ejemplificar diría que la sensación con la que uno se queda al cierre de los episodios de “The Twilight Zone” o “Tales of the Crypt” –ambos favoritos míos cuando era pequeña- sería una alusión certera.

Es así que llegué a quedarme con un interés por lo relativo al terror y lo siniestro, el cual también se advirtió cuando comenzó a interesarme el cine durante mis inicios en la facultad de comunicaciones, y que, probablemente, algo ha tenido que ver en que Lars Von Trier me pareciera un director particularmente fascinante, tanto en su polémica como en la polarización de los comentarios sobre sus filmes y en sus largometrajes mismos (mi interés por las temáticas relativas al género, sexualidad y feminismo también suponen un enfoque interesante al entrar en discurso con su obra). Tal es así que el encontrar paralelos con “The Witch” de Eggers me atrajo como idea para continuar elaborando un tema de tesis, y fue la idea de encontrar un punto en común entre ambos filmes en la figura de la bruja lo que cerró mi decisión al respecto. Valdría mencionar que mi interés en esto último relativo a las brujas y demás partía de anteriormente haber leído un estudio antropológico-histórico sobre la historia de la brujería y de haber ojeado el Malleus Malleficarum debido a mi anterior plan de tesis (que se centraba en la ginofobia dentro de Anticristo de Lars Von Trier). Finalmente, sucedería que el sinsabor que tuve luego de leer algunos pasajes de ese último libro inspiraría mi proyecto final para una clase de Arte Sonoro que llevé en el campus –asegurando así mi interés creativo al respecto- tanto como consolidaría mi interés académico por entender más del tema y sus diversas manifestaciones artístico-culturales.

Objetivos

Seguidamente, se mencionarán tanto el objetivo general como los dos objetivos específicos de la presente investigación. Cada objetivo refiere a una pregunta; el objetivo

general se corresponde con la pregunta general y los objetivos específicos refieren a las preguntas específicas.

Objetivo general

Pregunta: ¿Cuál es la relación entre el recelo y la figura de la bruja en los largometrajes "Antichrist" y "The Witch"?

Objetivo: Examinar la relación entre el recelo y la figura de la bruja en los largometrajes "Antichrist" y "The Witch".

Objetivos específicos

1. Pregunta: ¿Qué expresa la relación de los personajes con la naturaleza circundante a donde temporalmente habitan -las cabañas de Edén y de Nueva Inglaterra- en ambos filmes?

Objetivo: Analizar la relación de los personajes con la naturaleza circundante a donde temporalmente habitan en ambos filmes.

2. Pregunta: ¿En qué medida se construye lo inverosímil en relación a los personajes femeninos "Ella" y "Thomasin" de ambos filmes?

Objetivo: Descomponer el desarrollo de lo inverosímil en relación a los personajes femeninos "Ella" y "Thomasin" de ambos filmes.

Hipótesis

Asimismo, están la hipótesis general y sus dos hipótesis específicas, cada una de las cuales corresponde a uno de los objetivos y preguntas de la presente tesis.

Hipótesis general:

El recelo se construye en ambos filmes a partir de los discursos de control que las figuras patriarcales ostentan sobre "Ella" y "Thomasin" provocando que las piensen/traten como símiles de brujas al sentirse vulnerables en sus posiciones de poder.

Hipótesis específicas:

1. Expresa recelo a ojos de los personajes-patriarcas: "sospecha frente a algo por suponer que esconde/conlleva algún peligro". Esto sería así dado que ambos espacios fílmicos se

inscriben en el plano de lo que no controlan y parten de connotaciones negativas relacionadas al miedo, pecado y penitencia. Por otro lado, para las mujeres-brujas protagónicas el espacio circundante resulta menos alarmante y su percepción del mismo cambia a medida que se involucran más y más.

2. Lo inverosímil es lo que no se controla y que en buena medida parte de la naturaleza circundante. La mujer-bruja tiene una relación especial con la naturaleza a ojos de los recelosos personajes-patriarcas. De allí resulta que siendo la naturaleza origen de lo inverosímil, la culpable de los males y el caos que acontece debiera ser la mujer más cercana a ella: *¡una bruja!*

Metodología:

Método de investigación:

La presente investigación es de tipo y/o enfoque cualitativo, debido a que no pretende alcanzar una conclusión de tipo general por medio de la recolección de información a través de una muestra dispersa y extensa, sino más bien ahondar en problemáticas relativas al recelo y la naturaleza a través del arquetipo de las brujas en el que específicamente dos casos fílmicos se ven imbuidos –sea de manera explícita como *The Witch* (2015) o a modo implícito e interpretativo como *Antichrist* (2009)-.

Ello significa que priorizamos la discusión compleja, que no necesariamente pretenda alcanzar una respuesta de “blanco o negro” o una extensión de sus conclusiones para algún todo, sino discurrir a profundidad sobre el caso particular de ambos largometrajes y las temáticas de interés a la investigación con las que se relacionan; razones por las cuales el uso del método cualitativo nos resulta apropiado.

Por otro lado, el alcance de la investigación es de tipo correlacional en tanto discurre sobre variables y conceptos asociados a ambos largometrajes por tratarse, buscando así profundizar en el entendimiento recíproco de ambos ejemplares fílmicos tanto como en las unidades temáticas de interés mutuo a sus narrativas y a la presente investigación. No obstante ello, convendría resaltar que en cuanto al caso específico de *The Witch* de Robert Eggers esta sería una investigación de tipo exploratorio, dado que aún no se ha hecho

ninguna otra publicación académica sobre el filme más allá de algunas críticas breves –y dispersas- para periódicos y/o sitios online de noticias como The Verge, Criterion y VICE.

Unidades de análisis:

Se ha determinado que el universo de la investigación sean los largometrajes “The Witch” (2015) de Robert Eggers –ópera prima del director- y “Antichrist” (2009) de Lars Von Trier –filme con el cual comienza su trilogía de la depresión-. Ello se decidió así porque ambos filmes pertenecen, en líneas generales, al género del horror, porque ambos tienen entre sus figuras protagónicas a personajes femeninos y, primordialmente, porque ambos tratan temáticas imbuidas en el discurso sobre las brujas: el mal, la naturaleza ominosa, el aislamiento, la represión, el pecado y demás ejes o variables temáticas que se erigen como asociaciones claves al origen del discurso patriarcal sobre lo que es y no es una bruja.

Si bien en un principio se había focalizado el objeto de investigación en Antichrist de Von Trier, se decidió que agregar a The Witch de Eggers podría enriquecer de manera recíproca el trabajo académico, ya que haber encontrado un largometraje propiamente interesado en el arquetipo de las brujas serviría además para contrastarse con la interpretación implícita del discurso sobre esta figura del horror que se espera se desprenda del análisis sobre Antichrist.

De ambos universos se estarían tomando como muestras secuencias en específico de ambos largometrajes –aquellas factibles de relacionarse al discurso referente a las brujas y el recelo- porque de otro modo nos encontraríamos con un exceso de contenido para los intereses temáticos e instrumentos metodológicos de la presente investigación. Estas muestras serían analizadas por medio de la tabla de observación propuesta que posteriormente será introducida, la cual tendrá como foco de atención el análisis de aquello que pueda evidenciarse a partir del devenir de ambos largometrajes; es decir, nos interesaremos mucho por cuestiones de sonido o tecnicismos relativos a la imagen, sino en el *storytelling* y la construcción de personajes e ideas en ambos filmes.

Marco teórico

1.1 Estado de la cuestión:

En primer lugar, conviene volver a mencionar que *The Witch* de Robert Eggers es la ópera primera del director, es decir, su primer largometraje; por lo cual todavía no hay investigaciones de corte académico sobre la misma sino solo críticas dispersas; las cuales resultan dado su estilo narrativo, más bien sucintas y cercanas al tono ensayístico, a diferencia de lo que pretende esta investigación académica, la cual es más bien extensa y procura atender a un foco de atención particular: aquel relativo al recelo y las brujas.

Dicho ello, las críticas de *The Witch* son mayormente positivas así como tratan, si bien ligeramente, el tema de las brujas. Generalmente elogian que la película se aleje de los sobresaltos efectistas –recurso más bien cercano al cine de horror contemporáneo estereotípico- y que apueste por un ritmo pausado, el cual consigue generar una sensación de ansiedad *in crescendo* en el espectador: “El debut filmográfico de Robert Eggers es una de las películas de terror más terroríficas de todos los tiempos y no en el tipo susto al estilo de te-acecha-y-te-punza, sino más bien de un profundo e inquietante horror que te roe los huesos, y que luego regresa a encontrarte en la oscuridad”². Además, suelen mencionar los cuatro años que Eggers le dedicó a la investigación académica y financiación de su película antes de que procurase hacerla, lo cual se evidenciaría en un buen uso del espacio fílmico, re-creación de espacios y de atmósferas; que evidentemente, tiene mucho valor tratándose de una película de época, la cual además resulta ser de terror: “El Sr. Eggers sabe cómo decorar un cuarto de manera hermosa y como establecer una atmósfera rápidamente. Tiene experiencia trabajando en sets y en vestuario en diversas artes. (...) Desde el principio, con gran detalle, iluminación naturalista y cuerpos puestos cercanamente, él señala la claustrofobia de la plantación, donde el fanatismo religioso se encuentra cara a cara con la mentalidad de grupo”³

²Traducido del inglés: Crítica de The Telegraph sobre *The Witch*. <http://www.telegraph.co.uk/film/the-witch/review/>

³ Traducido del inglés: Crítica de NY Times https://www.nytimes.com/2016/02/19/movies/the-witch-review.html?_r=0

Ahora bien, en cuanto a los intereses cercanos a la presente investigación no se ha mencionado mucho en las críticas relativas al largometraje de Eggers. Ciertamente se le ha entrevistado acerca del origen de su interés hacia el arquetipo a tratarse, entrevista que se ha citado anteriormente y en la cual Eggers relata que sus primeras pesadillas fueron sobre brujas de manera que era un tema intenso para él⁴, a lo que se le suma el haber crecido en Nueva Inglaterra, visitar Salem siempre que era Halloween y eventos similares de su desarrollo personal; pero todo ello resulta más cercano a lo anecdótico, aspecto que si bien es relevante para la visión e intereses del director, no aportan como conceptos o ideas que trabajar en la presente tesis. Por otro lado, también se ha discutido sobre lo ominoso del film y el esmero puesto en su tratamiento; pero sobre la construcción de sus personajes femeninos o la relación de los mismos con el espacio -más allá de tecnicismos relativos al diseño de producción del largometraje y menciones someras sobre el bagaje al que refiere el periodo del espacio ficticio por donde se desplazan- no se han hecho aún aportes críticos interesantes al tema.

Por otro lado, en referencia a los largometrajes de Lars Von Trier sí se ha dicho bastante. Y si bien no se han hecho interpretaciones particulares al recelo en *Antichrist* (las hay sobre la construcción narrativa y/o estética de la angustia y el miedo, mas siendo el recelo una variante específica del miedo que le enlaza con la sospecha resulta diferente a que si hablásemos sobre el miedo en líneas generales), sí hay algunas menciones sobre la figura de la bruja en las críticas y ensayos académicos sobre el largometraje: Nina Power, crítica cultural y doctora en filosofía, califica a *Antichrist* como una disquisición sobre la ambigüedad de la brujería; además de traer a colación la mención que hace el *Malleus Maleficarum* (traducido como “El martillo de las brujas”, es el tratado más exhaustivo que hay sobre lo que se pensaba en torno a la brujería durante el Renacimiento) acerca del poder que se creía ostentaba la mujer-bruja sobre la naturaleza, lo cual le refiere a pensar en la película del danés. (Power: 2009). En la misma línea, la crítica de Criterion opina que Von Trier reivindica la misoginia medieval y la persecución de brujas de antaño, infiriéndose así que el discurso del film resulta peligroso dado que sugiere una naturaleza malévola intrínseca en las mujeres (Christie: 2010); en relación a lo cual se debiera mencionar la pregunta que le hicieron al mismo Von Trier sobre el “por qué poner a las

⁴ Traducido del inglés: <https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview>

brujas en el centro del film” y el símil entre naturaleza satánica - mujer, siendo su respuesta la siguiente:

Yo no creo en brujas. Creo que es importante decirlo. Y tampoco creo que las mujeres sean más malévolas que los hombres o algo parecido (*se ríe*). Pero sí creo que los conceptos son interesantes. (...) La película tuvo que hacer un giro desde la naturaleza, afuera en el bosque, hacia la naturaleza del hombre, y para ello es que nos referimos a la mitología referente al mal de las mujeres, la cual encontramos en la visión tradicional y primitiva que había sobre las brujas. (Von Trier: 2010).⁵

A su vez, Christopher Sharrett, crítico de cine y docente en la Seton Hall University, también reafirma en su publicación académica “Women Run Amok: Two films by Lars Von Trier” -las mujeres enloquecen: dos películas de Lars Von Trier- aquella interpretación que plantea el interés por la figura de la bruja en el largometraje del director danés, al decir que la narrativa central del film -reminiscente de los cuentos de terror relativos a la cabaña-en-el-bosque al estilo de Hansel y Gretel- sugiere al papel de la mujer-bruja como central en ella, así como lo hace cuando nos recuerda en el estrangulamiento final del personaje femenino que aquel era el método predilecto para asesinar a quienes se denunciaban como brujas en tiempos medievales-renacentistas. Por otro lado, cabe mencionar los comentarios de cierre que hace Sharrett al final de su publicación, donde responde a la controversia en torno al filme diciendo que si bien la naturaleza se muestra como alarmante y posiblemente peligrosa, Ella no se ve de ningún modo derrotada por la misma, y que más bien es Él quien en su comportamiento sofocante y despótica presencia le lastima. Antichrist trabajaría a la figura de la mujer-bruja como el Anticristo, aquello antagónico al patriarcado, siendo Él una realización moderna del patriarca, “capaz de usar una máscara empática que le permita continuar su reinado, castrado en todos los sentidos, amenazado por una sensación de aprisionamiento, y un sujeto muy peligroso”. (Sharrett 2012: 23-25)

Anecdóticamente, valdría indicar que además de haberse hecho uso de conceptos e ideas relativos a las brujas y su historia –como se deduce de la declaración del director anteriormente mencionada-, el filme afirmó en sus créditos finales la participación de un equipo de investigación dividido en diferentes temáticas que bien podrían relacionarse con lo anterior. Siendo así que sus académicos habrían investigado sobre los siguientes, y tan diversos, temas: misoginia, mitología y el mal, ansiedad, películas de terror, música

⁵ Traducido del inglés. Entrevista:

<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2009/07/03/antichrist-interview-with-lars-von-trier/>

y teología (Heidi Laura, Asta Wellejus y Thomas Christiansen, Simo Koppe, Trine Breum, Soren Hyldgaard, Poul Lubcke y Niels Gregersen, respectivamente).

Ahora bien, sobre la obra en general de Von Trier las opiniones y comentarios tienden a los extremos, en particular aquellos que se centran en las mujeres de sus filmes y que se desplazan alrededor de ideas sobre patriarcado y misoginia. En el caso específico de *Antichrist* la crítica tuvo, del mismo modo, una opinión dividida; pero además ocurrió que se hicieron diversos comentarios alrededor de la proyección del filme en el festival de Cannes, mencionándose al respecto que el filme generó reacciones fuertes del público durante su estreno, abucheos y espanto.⁶ Es así que nos resulta sencillo afirmar que las películas del danés suelen despertar opiniones polarizadas en calidad de las reacciones que generan en la crítica, pero también sucede que de ser opiniones negativas varias de éstas se hacen resaltar por no solamente criticar al film, sino al aparente *enfant terrible* detrás de él. Ello puede ser fácilmente ejemplificado por la crítica que hizo el crítico inglés, Christopher Tookey, para el *dailymail* sobre *Antichrist*: “Anticristo es una combinación terrible de elementos extraordinariamente desagradables. Es ofensivamente misógina. Es innecesariamente gráfica en su uso de la violencia. Y su creador necesita ayuda psiquiátrica en definitiva.” (Tookey 2009), comentarios que parten del hacer notar el carácter provocador y polémico del cineasta, y que se vieron acentuados luego de que Von Trier hiciera unas desafortunadas declaraciones referentes al nazismo durante la rueda de prensa de “*Melancholia*” –otro de los largometrajes que forman parte de su trilogía de la depresión-, lo cual le ganó que la organización del festival francés le declarara como *persona non grata*.

Centrándonos en lo femenino y sus filmes, diríase en sucinto que es un eterno ir y venir entre quienes argumentan que el destino trágico supuestamente inapelable de sus personajes femeninos es, en conjunto con otros factores, muestra de un odiar a la mujer y sospechar misógicamente sobre su naturaleza; y entre quienes mantienen que Von Trier no intenta hacer sufrir a la mujer, sino al espectador con la mujer, o en todo caso visibilizar los mecanismos de violencia y subyugación por los cuales se les somete en un sistema de carácter patriarcal: “Tal vez al ir muy lejos, la provocación de Von Trier nos trae más cerca hacia las dolorosas realidades de nuestras propias investiduras en el espectáculo del sacrificio y sufrimiento femeninos mostrado en pantalla” (Quigley 2012:16)

⁶ <http://www.reuters.com/article/us-cannes-antichrist-idUSTRE54G2JF20090517>

Finalmente, cabe notar que para fines de la presente tesis no se estarán haciendo referencias resaltantes sobre el común de las investigaciones existentes relativas a la obra de Von Trier (dado que sus líneas de investigación no resultan demasiado cercanas a la presente más allá del objeto de estudio), con la excepción de ciertas menciones a las críticas y estudios anteriormente citados que podrían ser trabajadas en conjunto con los intereses particulares de análisis en la presente tesis, o en todo caso verse envueltas con otros conceptos sobre los que discurrir en el marco teórico. Es así que por sobre todo se haría uso específico de aquellas publicaciones académicas de corte ensayístico relacionadas a la obra fílmica del danés que resalten el interés por el arquetipo de la bruja en su largometraje, así como por los conceptos relativos a naturaleza-mujer y el mal; de manera que puedan aportar al marco teórico de la presente investigación y discurrir en contraposición o en paralelo al tratamiento de las mismas ideas vistas en *The Witch* de Robert Eggers.

1.2 Mujer y Naturaleza

1.2.1 Percepciones feministas sobre el asunto de la mujer-naturaleza

El vínculo establecido entre la mujer y la naturaleza ha sido materia de discusión para feministas y estudiosas del género desde hace más de medio siglo. El continuo interés por analizar cómo es que históricamente se habría representado la relación entre ambos términos se ha mantenido con el tiempo debido a que, por un lado, se diría que la “natural” pertenencia de la mujer al ámbito de lo relativo a la naturaleza en contraposición al hombre y la razón/cultura habría sido un susodicho usado desde antaño por el discurso de opresión patriarcal. Este supuesto habría sido utilizado, además, como mecanismo de institucionalización del poder, así como sería expresión histórica de las políticas de género de la sociedad occidental. Al respecto, Val Plumwood –filósofa australiana y ecofeminista- diría en su texto *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) que “el cuento de la razón/naturaleza ha sido la narrativa maestra de la cultura occidental. Es una historia que ha hablado principalmente sobre conquista y control, captura y uso, destrucción e incorporación. Esta historia es actualmente una historia que no hace sino que inhabilitar” (Plumwood 1993: 196), expresando así las inquietudes feministas respecto al supuesto en materia del poder que podría ostentar.

La supuesta conexión entre ambos términos se habría tratado de una premisa que despertaría dudas y controversia respecto a la posibilidad de tratarse como observable universalmente, parecer que se vio acrecentado a partir de la publicación del texto fundacional de Sherry Ortner *¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?* (1972).

El que la inclusión de la mujer en la esfera de la naturaleza haya sido una gran herramienta en su opresión emerge claramente como una mirada a orígenes tradicionales: ‘La mujer es un animal violento e incontrolable’ (Cato 1989: 193); (...) ‘Las mujeres representan los intereses de la familia y la vida sexual; el trabajo de la civilización se ha vuelto más y más una cuestión que atañe al hombre’ (Freud 1989: 80); ‘Las mujeres son ciertamente capaces de aprender, pero no están hechas para las formas altas de la ciencia, como la filosofía y ciertos tipos de actividades creativas; estas requieren de un ingrediente universal’ (Hegel 1989: 62); ‘Un objeto necesario, la mujer, que se necesita para preservar la especie y para proveer comida y bebida’ (Aquinas 1989: 183). La ‘cercanía a la naturaleza’ de la mujer ha sido difícilmente un cumplido. (Plumwood 1993: 19)

Es así que en la línea del preguntarse acerca de la cuestión de la mujer y la naturaleza se ocasionaría una mayor discusión a consecuencia de la publicación del simbólico ensayo de Ortner en los 70s -quien en los 2000s volvería a publicar otro ensayo en referencia a sus primeros escritos, tanto a manera de respuesta a sí misma como a quienes le habrían hecho hincapiés o anotaciones a modo de crítica o pregunta-. De cualquier manera, el primer ensayo de Ortner habría sido clave para la discusión del tema, así que convendría mencionar su premisa central y conclusiones más resaltantes.

Sherry Ortner consideraría su premisa general como aquella en la que la mujer *ha sido* identificada con la naturaleza en contraste con el hombre, quien *se habría* identificado con la cultura o la razón; donde además la mujer ha sido identificada con algo simbólico a lo que las culturas desvalorizan y que entienden como subordinado a las mismas, esto es, aquello que consideran pertenece a un orden inferior a su existencia. Ahora bien, este “aquello” sería la “naturaleza” en su sentido más general. Ortner diría que “toda cultura, o bien la <<cultura>>, genéricamente hablando, está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trascienda las condiciones de la existencia natural, las doblegue a sus propósitos y las controle de acuerdo a sus intereses” (Ortner 1979: 6), de manera que la cultura trataría de mostrarse como superior a la naturaleza, asegurando la posibilidad del hombre de controlarla; afirmándose a sí misma en diferencia a la naturaleza y como una existencia que se encuentra más allá de ella, concentrando su sentido de

diferenciación en la capacidad que tuviese como cultura de transformar –esto es, “socializar” y “culturizar”- a la naturaleza. Esta premisa, Ortner establecería, sería observable panculturalmente⁷, esto es, que en todo sitio el status secundario de la mujer dentro de la sociedad sería un verdadero universal -si bien las simbolizaciones y concepciones culturales concretas puedan ser variadas en sus formas” (Ortner 1976: 1)-.

Asimismo, Ortner haría en su texto más contemporáneo un paralelo con la lógica de Simone de Beauvoir al mencionar la manera en que los hombres buscan “trascender”, mientras que las mujeres son vistas como quienes tienden a “arrastrar” al hombre; sentir que a su parecer todavía tiene rezagos en la cultura occidental –ya que tal como denunció la filósofa francesa Simone de Beauvoir en 1949, las mujeres eramos definidas como <<El segundo sexo>>, esto es, el sexo cuya identidad se construía en función del <<otro>>, del varón (Nash 2004: 54)-; trayendo a colación ejemplos diversos de diferentes representaciones socioculturales: “Desde todo un rango de sociedades tribales

⁷ Ahora bien, posterior a la publicación de esta tesis a Ortner se le criticaría su mención de “la” cultura como algo factible de englobarse en un todo que pareciera desconocer particularidades etnográficas, sentir ocasionado por una pregunta y premisa que denotan claramente un estado de universalización. En otras palabras, el argumento de la crítica diría que la oposición entre naturaleza y cultura sencillamente no es factible de declararse como de carácter universal, de manera que no se puede asumir que subyacente a esta oposición se encuentre la presencia universal de los intereses de dominación u opresión patriarcal en cualesquiera fuesen los particulares socioculturales. Ortner respondería diciendo que la esquematización de la oposición naturaleza/cultura como tesis suya no sería un objeto empírico que pueda encontrarse mediante un escrutinio de carácter etnográfico, sino más bien “una relación que su subyace a una variedad de “superficies” etnográficas.” (Ortner 2006: 17); y luego basaría esta declaración en la siguiente afirmación de su texto: “el mero hecho de que en una determinada cultura haya una ausencia de categorías terminológicas no quiere decir que la estructura no esté ahí; la estructura puede ser un patrón de relaciones que puede existir sin tener una “etiqueta” específica en la cultura.” (Ortner 2006: 18). No obstante ello, Ortner habría de reconocer que la manera de establecer su argumento central no fue la más adecuada, ya que dio a entender que el nexo de oposición entre mujer/naturaleza y hombre/cultura funciona a manera de explicación de la dominación masculina presente en las estructuras de clase patriarcal. Es así que en contraste al primer acercamiento al tema que tuviese Ortner en su texto de los 70s, ella diría en el 2006 que, por el contrario, “la explicación de una dominación masculina universal o casi universal me parece más adecuada (...) como el resultado de una compleja interacción de disposiciones funcionales, dinámicas de poder, y factores corporales.” (Ortner 2006: 16-17). Sin embargo, se mantendría firme en que a su parecer la universalidad de la premisa patriarcal de ver a la mujer como más cercana a la naturaleza es tan válida como un modelo profundamente extendido. Subrayando, asimismo, que todo este esquema dualista entre ambas conexiones relativas al estado de la mujer y del hombre no sería sino que una construcción de la cultura y no un hecho de la naturaleza; es decir que “la mujer no está «en realidad» en absoluto más próxima (o más alejada) de la naturaleza que el hombre (Ortner 1979: 23)”.

con rituales exclusivamente masculinos que pueden echarse a perder a la más mínima mirada de una mujer, hasta las llamadas “grandes religiones”, tanto occidentales como no occidentales, que excluyen a las mujeres de las prácticas más elevadas, la lógica subyacente está ahí” (Ortner 2006: 19). Dejando en claro que, a su percepción, la validez del status de subordinación de la mujer sería una cuestión enteramente válida sobre la cual debiera de seguirse tratando y discutiendo.

En la misma línea es que Val Plumwood, quien fue una importante filósofa y activista ecofeminista contemporánea –autora y co-autora de cinco libros y más de cien ensayos acerca de lógica, metafísica, el medio ambiente y el ecofeminismo-, también compartiría con Ortner el interés por tratar la relación entre mujer y naturaleza, cuestión que discutiría a detalle en su libro *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) –traducido al español como “Feminismo y el dominio de la Naturaleza-. Allí ella diría que la conexión entre ambos términos y la mutua inferiorización de los mismos no sería en absoluto una cuestión del pasado, sino que continuaría conduciendo, por ejemplo, la actividad de la mujer y de hecho toda la esfera de la reproducción (Plumwood 1993: 21). Refiriéndose con esto último a que, tal como varias otras feministas han resaltado, consecuencia de que la mujer sea vista como más cercana a la naturaleza es que también es vista como más cercana al ámbito de la crianza y reproducción, de manera que, frente a la mujer doméstica, el varón se erigiría como agente político y sujeto/ciudadano del ámbito público, estableciéndose además una serie de concepciones dualistas entre varón y mujer.

La instrumentalización y puesta de fondo de la naturaleza y de la mujer operan cercanamente paralelas. Para la mujer, su status de fondo e instrumental como naturaleza no es usualmente necesario de hacerse explícito, debido a que estructura sus roles primordiales en las esferas tanto pública como privada. “Las mujeres son sistemáticamente puestas de fondo e instrumentalizadas como amas de casa, enfermeras y secretarías” (Pringle 1988), como colegas y como compañeras de trabajo (Plumwood 1993: 21).

Ortner habría discutido acerca de este mismo particular en su ensayo del 76, manifestando que la mujer habría sido considerada como más cercana a la naturaleza debido a, en primera instancia, su fisiología -en la medida de las posibilidades que tuviese el sexo femenino para albergar un nuevo ser-, lo cual pareciera situarla en mayor proximidad a la naturaleza en comparación con la fisiología del hombre; en segunda instancia, debido a que esta aparente cercanía de la fisiología femenina con el ámbito de la reproducción habría influenciado en que el sistema patriarcal subordinase al cuerpo de la mujer a los

roles sociales más cercanos al ámbito de lo doméstico y privado; y finalmente, debido a la creencia de que los roles sociales de la mujer, impuestos como consecuencia de su cuerpo, le habrían dotado de una “estructura psíquica diferente que, al igual que su naturaleza fisiológica y sus roles sociales, se considerase más próxima a la naturaleza” (Ortner 1979: 8).

En síntesis, la fisiología de la mujer, relacionada a la “naturaleza de la vida”; la asociación de la mujer al contexto de lo familiar-doméstico, estructuralmente subordinado e impartido a la mujer en su obligación –por su supuesta e inherente inclinación maternal- de transformar los niños en seres culturales; la “psique de la mujer”, en cuanto se pensara albergase sentimientos de índole maternal, abnegación y ternura frente al hijo o hija de manera más natural que el hombre (Ortner 1979: 20) serían para Ortner factores para que la mujer fuese vista como más directamente vinculada o hasta inevitablemente enrevesada con la naturaleza. A la par, haría un paréntesis para mencionar que, de todas maneras, tampoco es posible negar del todo la participación en la cultura por parte de la mujer, de modo que para Ortner la mujer habría sido considerada, entonces, como quien ocupase una posición intermedia entre la naturaleza y la cultura pero que, a ojos del sistema patriarcal en donde probablemente se vea imbuida, sería el sexo visto como necesariamente vinculado a la dimensión de la naturaleza –o por lo menos, inclinado hacia la misma- a gran diferencia del sexo masculino que haría lo posible por mostrarse por sobre *ella*.

Como habrá podido notarse, las valoraciones hechas acerca de ambos sexos en su relación –o falta de- con respecto a la naturaleza serían de carácter dualista; esto es, que convendrían en adscribir valoraciones de tono maniqueo como supuestos contrastes válidos entre ambos sexos a modo de diferenciación. Este mecanismo ocurre fácilmente en un sistema o discurso que pretende demostrar como más importante o poderoso –dependiendo de los intereses propios al mismo- uno de dos lados por sobre el otro, de manera que al naturalizar la diferencia pueda construir el lado más apreciado como “naturalmente” más relevante que el otro. Al respecto harían referencia diversidad de estudiosas feministas en sus escritos: Simone de Beauvoir, como habríamos mencionado, discutiría bastante sobre el tema y sería conocida por la premisa-síntesis de su libro *Le Deuxième Sexe* (1949), donde postularía que la mujer había sido construida como “el segundo sexo”, esto es, como el sexo cuya identidad se construía en función del “otro”, del varón (Nash 2004: 54).

Marilyn Frye –distinguida filósofa contemporánea estadounidense y teórica feminista-, diría en referencia al tema en cuestión que para que exista una subordinación efectiva se requiere que la estructura no aparezca solamente como un artefacto cultural puesto en su sitio por decisiones o costumbres humanas, sino que aparezca como *natural*, es decir, que “aparezca como una directa consecuencia de hechos que están más allá del rango de manipulación o revisión humana. Tiene que parecer natural que los individuos de una categoría son dominados por los individuos de la otra y que como grupos, uno domina al otro” (Frye en Plumwood 1993: 41).

Mary Nash, historiadora especializada en el estudio de la historia de la mujer y del feminismo en España, también se sumaría a las referencias respecto a la figura de la mujer como inscrita en un esquema dualista al responder al cuestionamiento sobre la aparente complicidad de las mujeres con el sistema de género donde se les configura como subalternas al otro y a la falta de elaboración de políticas desafiantes al sistema institucionalizado. Nash diría que la lógica del discurso de género que define a la mujer como subyacente u “otra” tiene una enorme eficacia en sus propósitos como mecanismo cultural por reforzar la subalternidad femenina debido a que sostiene que las diferencias sociales entre ambos sexos, así como la subordinación femenina, son de orden natural – tal como Marilyn Frye habría de resaltar anteriormente-; de manera que cuestionar el sistema se nos desvela complicado en tanto implicaría desafiar la misma naturaleza: “De este modo, cualquier estrategia de resistencia al sistema de género de poder masculino se tildaba de antinatural (...). Tenía una lógica aplastante que obligaba a la interiorización de estos códigos por parte de las mujeres” (Nash 2004: 38).

Rosemary Ruether, feminista estadounidense y católica teóloga, también convendría en manifestar que, dentro del dualismo, uno de los lados (en este caso, la pareja varón/cultura) sería construido como ajeno al otro lado considerado de diferente naturaleza u orden “inferior” (en este caso, la pareja mujer/naturaleza) de manera que cada uno es tratado como deficiente en ciertos rasgos. “La naturaleza de cada uno es construida en maneras polarizadas por exclusión de cualidades que podrían ser compartidas con el otro; el lado dominante es considerado como el primario, el lado subordinado es definido en relación a éste.” (Ruether 1975: 189). El efecto del dualismo sería entonces, y en palabras de Ruether, “naturalizar la dominación”, hecho conveniente para el opresor dado que se volvería parte de la identidad o naturaleza del “otro” su carácter como subyugado, sería algo de corte inevitable: “es así que la mujer sería

construida como el otro, como la excepción, la aberración o la subsumida, mientras que el varón sería tratado como el modelo primario” (Plumwood 1993: 32).

Este carácter dualista que sería tan mencionado en textos sobre género tendría, por tanto, una estrecha relación con la manera en que las mujeres habrían sido configuradas como más cercanas a la naturaleza, esto es, a propósitos de definir una separación más marcada entre lo concerniente al varón y la mujer que incline a la mujer hacia los ámbitos que convenga al sistema para que se mantengan como subyugadas: la naturaleza vs la cultura aún sería, de esta manera, todavía una oposición latente en diversas estructuras de carácter patriarcal; cuando más bien lo evidente tendría que ser que ambas esferas se vean como solapadas entre ellas, inevitablemente enrevesadas en vez de enajenadas.

No son las condiciones materiales las que nos han mantenido en todos lados esclavizados (...), sino nuestra propia esclavitud cultural a la lógica del amo. (...) Las élites dominantes -cuyas identidades son abreviadas en el sujeto-amo- que se erigen en la cúspide de varias formas de dominación han sido capaces a través de su dominación de recursos sociales de ejercer control sobre la cultura de manera desproporcional a sus números. (...) Su hegemonía ha creado estructuras profundas en la cultura que aseguran su continuidad y la expansión de su opresión a través de diversos cambios políticos. Principalmente por medio de las profundas estructuras del dualismo, hasta las provocaciones hechas hacia las élites dominantes han sido apropiadas por las formas autoritarias de percepción o re-hechas en sus términos. Y a pesar de que los súper-ricos son quienes cada vez más se adueñan tanto del mundo como de la palabra, la entidad del sujeto-amo es más que una conspiración: es un legado, una forma de cultura, una forma de racionalidad, un marco estructural de individualidad y relación que, a través de su asimilación de la cultura, nos ha venido a configurar a todos. (Plumwood 1993: 190)

1.3 Acerca de las brujas en contexto

Antes que nada, es preciso mencionar que en cuanto discutamos el contexto socio-histórico donde se desarrolló la dinámica de la Caza de Brujas tendremos que ser conscientes de que ésta tuvo sus variaciones particulares al lugar al cual estemos haciendo referencia: sea la época brujeril europea, el caso específico de los juicios de Salem en los Estados Unidos o el de los y las brujas del Perú Colonial. Habiendo hecho mención de ello, es a términos de la presente investigación que se optará por redactar este apartado en referencia, fundamentalmente, al caso de la Bruja en Europa.

Ello debido a que, en primera instancia, la investigación académica sobre lo relativo a la caza de brujas y las brujas es en demasía amplia, por lo que requerimos de delimitar nuestro foco de referencia. Ahora bien, es claro que el caso de la caza de brujas en Salem vendría a ser una referencia obligatoria por tomarse, siendo aquel el sitio específico en donde se desarrolla la narrativa de *The Witch*, y considerando además la importancia que tiene para el director del largometraje.

Para esto, Robert Eggers, director de *The Witch*, ha hecho claro que se interesó en la cuestión de la bruja a partir del caso de Nueva Inglaterra -de dónde él mismo proviene- y de los juicios de Salem realizados en aquel entonces, lugar que solía visitar todos los Halloween desde que era niño (Eggers en Robinson 2016: 1). Sin embargo, como el caso de Salem es un particular muy específico y sucinto –si bien claramente fue uno de los juicios más recordados de la época de histeria bruja- se le hará mención aparte dentro del capítulo concerniente al análisis del filme.

Tal es así que optamos por enfocar la discusión en materias del contexto socio-histórico relevante a la caza de brujas a través del caso europeo. La razón detrás de esta decisión fue que el discurso popular manejado en la caza de brujas europea fue también relevante al caso de Salem, siendo los colonos de la zona provenientes de Europa –Salem fue una de varias colonias inglesas, y no la primera en realizar una audiencia por materias de brujería encontrada- e individuos que compartían varias de las creencias relativas a la mujer, las brujas y el Diablo esparcidas rápidamente por la Europa de entre 1500 y 1600 (Bullock 2016: 10).

Por otra parte, Lars Von Trier es un director europeo, siendo Dinamarca el país de dónde es natal y donde reside actualmente, así que es una probabilidad que su bagaje cultural más cercano y consumido provenga del contexto sociocultural europeo. Dinamarca fue además partícipe durante lo que duró la época de caza bruja europea, de manera que en aquellos años hubo acusaciones y sentencias por brujería como ocurrió en los juicios de Rugård (1685-1686) y de Thisted (1696-1698). En la misma línea es que también se trata de un país donde aún se rememora –quizás perversamente- a la figura de la bruja durante el *sankthans* (la Fiesta de San Juan), celebración del solsticio donde cada 23 de Junio se reúnen los daneses a celebrar mediante la quema de una bruja hecha de trapo y/o tela puesta en medio de una gran pira o fogata a la que los mismos ciudadanos le prenden fuego mientras cantan el *midsommervise* (himno de mitad de verano), que habla sobre lo mucho que aman a su país –como lo dice la primera línea de la canción- y a San Juan.

Valdría mencionar además, abriendo camino al aparte siguiente, que Europa fue la locación representativa para los diversos sucesos relativos a la Caza: Es en Europa donde se habría realizado el mayor número de acusaciones y abierto procesos por brujería, habiéndose propagado fácilmente el “discurso” referente a la bruja gracias a la proximidad que tuviesen entre sí los países dentro de sus perímetros para finalmente desembocar en el pánico e histeria que, recíprocamente, avivasen los temores frente a las brujas. Brian Levack, historiador conocido por su libro “La caza de Brujas Moderna en la Europa Moderna” (1995) diría que el total de personas juzgadas por brujería solo en la Europa moderna habrían sido aproximadamente 100.000 (Levack 1995: 47), siendo ésta la cifra estimada más reconocida como fiel a la historia.

1.3.1 En qué y quién se pensaba cuando se hablaba de brujas

A mi parecer la definición de Ronald Hutton -historiador inglés contemporáneo especialista en el estudio del folklore británico, paganismo contemporáneo, historia de la brujería, religión pre-cristiana y otras áreas de intersección temática- es una de las más apropiadas respecto a la figura de la bruja en cuanto a su síntesis. Para Hutton las características que definirían a la bruja en líneas más generales, y a través del tiempo, se manifiestan de la siguiente manera: “Una Bruja es aquella persona que aparentemente usa medios sobrenaturales para causar infortunios o daños a otros; esta persona hace daño a sus vecinos o parientes, más que a extraños, y representa una amenaza para la comunidad, e interviene no para conseguir ganancias materiales sino debido a la envidia o malicia, y es así inherentemente malévola o aquella persona sujeta al agarre del mal intrínseco” (Hutton 2006: 211-212).

Hutton resumiría así espléndidamente las características más resaltantes adscritas a las mujeres acusadas por brujería de una manera posible para comprenderlas como conjunto. Y las definimos como “mujeres” debido a que las mujeres fueron, abrumadoramente, el sexo más afectado por acusaciones de brujería; particular donde coinciden los diversos historiadores especialistas de la época como Hutton o Levack, si bien las cifras de las mujeres procesadas por cargos de brujería difieran –siendo el estimado mencionado por Levack el que se cree como más cercano a la objetividad del genocidio-. Al respecto, Brian Levack -quien también es especialista en la historia de la brujería así como en la

historia de la Europa moderna- se manifestaría de acuerdo en su emblemático libro “The Witch-hunt in Early Modern Europe” (1995) -del cual estaremos prestando sus exposiciones más claves- al afirmar que “La característica mejor documentada de las personas procesadas por brujería es que fueron predominantemente, si no abrumadoramente, mujeres. El número de brujas sobrepasó el 75 por cien en la mayoría de las regiones de Europa y, en algunos lugares como el condado de Essex, Inglaterra, el obispado de Basilea y el condado de Namur (en la actual Bélgica) fue superior al 90 por ciento” (Levack 1995: 177).

Retomando la definición de Hutton al respecto de la figura de la bruja, es que podemos notar el recelo frente al aparente mal intrínseco o la posibilidad de que una mujer guarde dentro suyo una posibilidad poderosa y/o sobrenatural posible de hacerle un mal a alguien como temor proyectado en la persona que fuese a ser acusada de bruja, fuesen las razones que fuesen para su supuesto actuar –peor aún, estos temores se verían acrecentados justamente debido a que los afectados creerían que no tendría por qué haber razones justas sino que se trataría de un mal inherente a la persona que es bruja: “Las brujas eran consideradas figuras destructivas y maliciosas y siempre han representado lo opuesto de los valores positivos que la comunidad consideraba propios. La bruja era la encarnación de la otredad, el agente del mal, el ‘enemigo dentro de...’” (Mencej 2015: 112)-, actitud recelosa que el *Malleus Malleficarum* (1486) en su publicación, re-impresión y popularización durante la época, expresaría por misógina distinción a lo largo de los cientos de hojas que le conforman. La latente posibilidad de que el o la vecina de uno sea una bruja sería una amenaza de la cual la gente de la época no podría sino que siempre temer, de manera que bastantes de los casos de sentencias por brujería tuvieron como origen acusaciones dadas en pequeños pueblos rurales donde todos se conocían entre todos y era imposible evadirse entre sí de sucederse el recelo en dirección a alguno de sus pobladores, de manera que tarde o temprano se correría la voz de que tal o cual podría ser una bruja y entre una acusación y otro infortunio se avivaría la histeria.

Como la investigación acerca de la brujería en el periodo temprano-moderno, así como en la de los tiempos contemporáneos demuestran, las acusaciones de brujería solían surgir especialmente a pequeña-escala en estrechamente unidas, vistas cara-a-cara comunidades agricultoras, donde las personas se veían ligadas a sus tierras y donde todos se conocían entre todos (Macfarlane 1970: 242; Pócs 1999: 11; Levack 2006: 137). Es así que los otros miembros de la comunidad siempre representaban una amenaza constante y uno nunca podía estar del todo seguro de que no eran brujos o brujas responsables de sus desgracias e infortunios (Mencej 2015: 112-113).

Por poner un caso específico en relación a esto último haremos mención de Dotter Jensdatter, habitante de Salling, Dinamarca, quien fuera el último caso de una mujer asesinada por cargos de brujería registrada durante las Cazas de Brujas dadas en el país. Dotter habría sido una mujer de 50 años independiente que vivía sola y que se mantenía económicamente mediante su hilado que realizaba en las casas de sus vecinos. De pronto corrió el rumor de que había hechizado a parte del ganado de uno de los vecinos y había hecho enfermar a dos niños. La posterior e inexplicable muerte de un caballo ocasionó que las sospechas se volvieran en expresas acusaciones y que la madre de uno de los niños instigara al resto de los vecinos a que fueran a interrogar a Dorte. Es así que los mismos vecinos le abrirían un juicio privado, acusándola de bruja y sentenciándola a morir. La amarraron en una silla dentro de su propia casa y le prendieron fuego a la vivienda con ella dentro.

Si bien este caso no ejemplifica el desarrollo de una acusación por brujería hecha de manera formal, esto es, que llegase a los altos tribunales eclesiásticos y/o magistrados para la posterior audiencia, tortura de la víctima (en caso fuese necesario sacar una confesión de parte de la susodicha bruja, como solía ocurrir) y/o sentencia, funciona para demostrar la dinámica de sospecha y consecuente acusación que solía ocurrir en las localidades rurales entre los vecinos. De pronto ocurría que dentro de alguna pequeña comunidad, villa o pueblo se acaecía “súbitamente” un infortunio, desgracia o conflicto acerca del cual alguno o alguna de los afectados deseaba encontrar resolución –por más ilusoria que objetivamente fuera, lo cierto es que bastaba con que creyesen que estaban quitándose de encima un mal al encontrar y deshacerse de la bruja para que el proceso funcione como expiación a modo de un, ciertamente perverso, ritual de limpieza; o que, por el contrario, el afectado usara el temor del resto frente al acto de ser acusado de brujería para la resolución del conflicto en favor suyo-, venganza o, en líneas generales y más allá de las razones particulares, expiación, para que se asomara el recelo. De manera que si de antemano ya existía la sospecha hacia alguno de los miembros de la comunidad por posible brujería bastaba con que la actitud de sospecha, o los intereses particulares de quien haya sido afectado o afectada, fuesen lo suficientemente fuertes y altos para que se corriera la voz y terminase creyéndose que aquella persona habría sido la causante del *maleficium* causante del infortunio concerniente al caso; a razón de ello, la bruja debería de pagar con su muerte para que la comunidad pudiera librarse del mal. Como puede esperarse, cuando luego de haberse liberado del supuesto “mal” por medio de la ejecución

de la persona acusada de brujería volviese a ocurrir otro infortunio –como tarde o temprano siempre ocurrirá- podría ir formándose el clima propicio para que el pueblo entrase en histeria y se acusara por acusar (o se confesara por confesar), como algunos historiadores creen que habría podido ocurrir en los juicios de Salem.

Conviene expresar que había una diferencia en la manera en que se hacía uso de la palabra brujería en los tiempos de la Caza de Brujas europea, dado que el mismo término hacía referencia a uno de dos tipos de actividad, o a ambos. Brian Levack manifestaría esta distinción en su estudio sobre la época y diría al respecto que el primer tipo de actividad sería “la realización de actos dañinos por medio de algún tipo de poder extraordinario, misterioso, oculto, preternatural o sobrenatural.” (Levack 1995: 27); es decir, la ejecución de un maleficio por parte de una bruja con interés de causar un daño, aquel tipo de acción a la cual hemos estado haciendo referencia al hablar sobre el causante del recelo dentro de los pequeños poblados rurales de la época. Levack convendría en ejemplificar el caso con posibles escenarios que se pensara podrían suponer el actuar de un maleficio, como: “el asesinato de una persona perforando una muñeca realizada a imitación suya, la enfermedad de un niño mediante la recitación de un maleficio, la descarga de una granizada sobre las cosechas quemando sustancias encantadas” (Levack 1995: 27), etcétera.

Ahora, el segundo tipo de actividad comprendida dentro de aquello a lo que la palabra brujería hacía referencia en la Europa moderna aludía, según Levack, a la “relación existente entre la bruja y el demonio, el enemigo sobrenatural del Dios cristiano y la personificación del mal.” (Levack 1995: 31), de manera que se entendiera que el brujo o bruja no solamente era aquel individuo capaz de infligir los efectos de un maleficio a su vecino, sino que, además, comprendía en su definición el haber tenido que formar parte de un pacto con el diablo y de aún rendirle alguna clase de devoción u homenaje. De esto no se ocuparían mucho los vecinos afectados –más interesados por el maleficio y de librarse de quien fuese que los hubiese recitado- sino los juzgados y/o autoridades encargadas de llevar el proceso por brujería a su legal resolución. Esto habría sido en parte así a causa de la influencia del *Malleus Malleficarum* –tratado escrito por dos monjes dominicos, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger- y muy popularizado durante la Caza.

El *Malleus* habría sido un tratado, sumamente exhaustivo, que discutiría el concepto de la bruja. Su relevancia histórica residiría en haber hecho accesible a un público extenso el concepto acumulativo referente a la misma - “ayudó a confirmar la fusión ya existente entre muchas creencias diversas acerca de las brujas al analizarlas en una única obra y de forma ordenada y sistemática. De ese modo sirvió como una <<enciclopedia de la brujería>> y transmitió, así, un conjunto de creencias (...) a un público más amplio” (Levack 1995: 84)-, que, si bien ya era parte del imaginario colectivo llegada su publicación, no habría sido recopilado de una manera tan sintética y asequible hasta aquel entonces. Además, sirvió como manual para los inquisidores debido a que, por un lado, se había adjuntado como introducción la bula *summis desiderantes* -escrita por el Papa Inocencio VIII como autorización a Kramer y Sprenger para que pudiesen seguir adelante junto al resto de inquisidores encargados de combatir la brujería, reconociendo así la existencia de la brujería a ojos de la Iglesia y la herejía que supondría no estar de acuerdo con dar pase libre a la persecución-, y a proveerles de una base teológica para ejecutar las condenas: “El *Malleus* (...) también proporcionó un soporte teológico a las ideas que proponía y asesoramiento legal sobre cómo instruir causas por brujería y, lo que es quizá más importante, declaró de manera decidida que quienes negaban la realidad de la brujería eran herejes” (Levack 1995: 85). El interés que habría despertado el *Malleus Malleficarum* se reflejaría en que desde su publicación en 1486 habría sido reimpresso en 30 ocasiones antes de 1520 (Levack 1995: 84).

Es así que entendemos que el *Malleus* trataría de funcionar como recopilación de aquello que se habría dicho ya sobre la mujer-bruja, sin dejar de explayarse, como tan gozosamente hizo, en el segundo tipo de actividad referente a la brujería, esto es, la relación de la mujer-bruja con el Diablo y el mal -la misoginia del tratado se ve fácilmente reflejada en cómo se naturaliza esto último en relación al sexo femenino, estableciendo un sinfín de inclinaciones que según el texto harían a las mujeres como más proclives a enrevesarse con el Diablo y a ser portadoras del mal inherente-. Esto en conjunto con la bula del Papa Inocencio VIII, resaltaría a la bruja como una figura que ni siquiera debiese de ser considerada propiamente humana dado el carácter de sus crímenes, peores que ladrones o asesinos, sino herejes y apóstatas.

Y de la maldad de las mujeres se habla en Ecclesiasticus, XXV: "No hay cabeza superior a la de una serpiente, y no hay ira superior a la de una mujer. Prefiero vivir con un león y un dragón que con una mujer malévolas". Y entre muchas otras cosas que en ese lugar preceden y siguen al tema

de la mujer maligna, concluye: todas las malignidades son poca, cosa en comparación con la de una mujer. Por lo cual San Juan Crisóstomo dice en el texto: "No conviene casarse" (San Mateo, xix): ¡Qué otra cosa es una mujer, sino un enemigo de la amistad, un castigo inevitable, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un deleitable detrimento, un mal de la naturaleza pintado con alegres colores! (...) Y Séneca dice en sus Tragedias "(...) Cuando una mujer piensa a solas, piensa el mal". Además, (...) como son más débiles de mente y de cuerpo, no es de extrañar que caigan en mayor medida bajo el hechizo de la brujería. Porque en lo que respecta al intelecto, o a la comprensión de las cosas espirituales, parecen ser de distinta naturaleza que los hombres. (...) Pero la razón natural es que es más carnal que el hombre, como resulta claro de sus muchas abominaciones carnales. Y debe señalarse que hubo un defecto en la formación de la primera mujer, ya que fue formada de una costilla curva, (...) en dirección contraria a la de un hombre. Y como debido a este defecto es un animal imperfecto, siempre engaña. Porque dice Catón: "Cuando una mujer llora, teje redes". Y luego: "Cuando una mujer llora, se esfuerza por engañar a un hombre". (Kramer y Sprenger 1487: 49-50)

Tal como se ha mencionado, el historiador Brian Levack determinaría que el número total de individuos juzgados por brujería en la Europa moderna sería de aproximadamente 100.000 personas. De manera que este sería el estimado acordado como más razonable, tal como señalaría Jenny Gibbons –historiadora y académica interesada en la brujería y la cultura celta-, al manifestar que muchos de los otros números serían “casi siempre 100% pura especulación” (Gibbons 2006: 9) en referencia al mito acerca de que las muertes que se llevó consigo el periodo de la Caza de brujas llegó a ascender hasta los 9 millones; opinión ya ilegítimada en varias ocasiones.

Ahora, esta diferencia en el estimado total de las muertes ocurridas por acusaciones de brujería no supondría que por ello se trate de una cifra menos siniestra. Convendría recordar que, al fin y al cabo, la gran mayoría de personas que fueron acusadas o juzgadas no fueron verdaderamente culpables sino que resultaron ser víctimas de la época y el discurso que se había proliferado por aquel entonces. Además de que el número de personas llevadas a juicio no revela cuántas vivían bajo sospecha de brujería o cuántos fueron objeto de acusaciones informales que no llegaron a registrarse.

Dependiendo del caso a tratarse, hubo desde acusaciones y registros formales que se extendieron durante bastante tiempo hasta llegar a sentenciarse, así como genocidios arrolladoramente bruscos en su naturaleza. Levack contaría al respecto que en el Estado territorial del príncipe obispo de Eichstatt habrían sido ejecutadas por brujería 274 mujeres en el periodo de un año, mientras que en el convento de Quedlinburg se asesinó

a 133 mujeres acusadas por brujería en un solo día de 1589. (Levack 1995: 51), mostrando así el alcance del discurso de la época en lo feroz que podría llegar a ser en sus mecanismos de respuesta.

En cuanto a quiénes fueron propiamente las brujas ya hemos establecido, en primer lugar, que fueron más que nada mujeres. Además, bastantes de los procesos registrados por brujería en la época se provinieron de comunidades de zonas rurales europeas. Muchas de las brujas, además, fueron personas vecinas que residían en una comunidad rural pequeña o que convivían juntas; al respecto, la investigación histórica y/o antropológica usualmente asumiría la existencia de tensiones entre los vecinos como una condición previa a las acusaciones por brujería, entendiendo como una de sus funciones la de proveer a las personas de formas para expresar y canalizar las tensiones así como de proveerles salidas para hostilidades reprimidas, frustración y ansiedad (Marwick 1969: 238; Macfarlane 1970: 246-247; Evans-Pritchard 1976: 45-46); esto es, un símil de expiación o ilusión de limpieza para la comunidad. Como reflejo particular de esta situación, Macfarlane demostraría que en los juicios de Essex realizados por brujería como causante era necesario para la formación de la acusación por brujería “en primer lugar, la presencia de alguna tensión o ansiedad o fenómeno desafortunado; y, en segundo lugar, la dirección de esta energía hacia ciertos canales” (Macfarlane 1970: 230).”.

Un punto importante por mencionar es que las mujeres acusadas por brujería fueron en muchos casos mujeres debido a que sus profesiones las ponían en una situación más vulnerable para ser acusadas de brujería, lo cual en conjunto al discurso misógino de tratados como el *Malleus Malleficarum* -que veía al sexo femenino como el más propenso a establecer pactos con el Diablo y ocasionar maleficios de manera inherente a lo malévolo de su naturaleza: “en cierto modo, las mujeres eran objeto de sospechas de brujería porque se las consideraba moralmente más débiles que a los hombres y, por tanto, más proclives a sucumbir a la tentación diabólica. Esta idea que data de los primeros días del cristianismo, aparece a menudo en los tratados de brujería de la Edad Moderna, especialmente en el *Malleus Maleficarum*, extremadamente misógino” (Levack 1995: 181)- acrecentaba lo latente de su sentencia.

Es así que muchas de las mujeres de las comunidades rurales europeas al ser cocineras, sanadoras o comadronas –asistentes de parto- se veían como más vulnerables a ser acusadas de actos maléficos. Sus profesiones requerían de ellas el uso ungüentos o hierbas

para la medicina que usarían a modo de sanación o alivio en sus pacientes, de conocer cómo usar especias y hierbas para sus recetas etc. “No son casuales las frecuentes representaciones de las brujas donde aparecen junto a un caldero. (...) La imagen de un hombre dedicado a esta clase de actividad es, por lo menos, muy poco plausible” (Levack 1995: 182); de manera que el resto podría ver las facultades que tenían en pos de sus oficios como símiles de las cualidades que tendría una bruja –o usarlas a su favor para que la acusación sea más fácil de verse como legítima-.

Finalmente, conviene resaltar que la mayoría de las mujeres que fueron acusadas por brujería fueron mujeres solteras, divorciadas o viudas; tal como ocurriese con Dorte Jensdatter, la última bruja danesa a quien mencionamos anteriormente. “En una sociedad patriarcal, la existencia de mujeres no sometidas ni a un padre ni a un marido era motivo de inquietud, cuando no de miedo, y no es irrazonable suponer que tanto los vecinos que acusaban a tales mujeres como las autoridades que las sometían a proceso respondían a tales miedos.” (Levack 1995: 191). Esto último también tiene relación con el ver a la bruja como en cuanto apóstata y conspiradora con el Diablo, enemigo del bien y por ello rebelde a la autoridad; si sumamos a ello el que muchas de ellas fueran mujeres independientes y/o solteras que vivían de su oficio, el que la mayoría fueran campesinas de las zonas rurales europeas y que se vieran como amenaza a ojos de los preceptos teológicos que las convertían en herejes desafiantes del orden pre-escrito y las normas morales -más aún de negarse a confesar sus crímenes, motivo por el cual se tuvo que recurrir tanto a la tortura para obtener confesiones: “la tortura <<creó>> en cierto sentido la brujería o, al menos, la brujería diabólica” (Levack 1995: 39)-, podríamos convenir en notar que mucho de la brujería tuvo un carácter latente de rebeldía –al menos a ojos de quienes se encontraban en los cargos altos de poder-, que, por tanto, merecía ser castigado.

1.3.2 Sobre las brujas y su relación con la naturaleza y el paganismo

Como hemos visto, las mujeres acusadas de brujas durante la Caza europea fueron en varias ocasiones mujeres que tenían una relación particular con la naturaleza a través de sus oficios, ello en cuanto hacían uso de lo que les ofrecía la Tierra a modo de hierbas medicinales o especias para poder realizar ungüentos, cremas, pociones medicinales o recetas de cocina. Esto se vería superpuesto con la imagen de la bruja como la mujer del

caldero que usa hierbas y especias para, maléficamente, producir brebajes perversos o pociones usadas en busca de causar injurias a quien las tomase, ocasionando así que las mujeres sanadoras y cocineras de la época se vieran enrevesadas al discurso que representaba a la bruja como aquella manipuladora perversa de la naturaleza e individuo de sexo, mayoritariamente, femenino.

Ahora bien, esta facultad de la bruja de maniobrar la naturaleza con fines sobrenaturales propios a sus deseos y maleficios tendría relación con que la brujería se habría pensado como intrínsecamente vinculada a los ritos paganos que tanto habrían intentado detener las autoridades eclesiásticas anteriores a la época propia a la Caza en Europa y durante la misma. Sin detenernos en esto, convendría resaltar que el cristianismo tuvo muchos cruces con los rezagos del paganismo y lo que considerase sus expresiones o interlocutores durante la época, lo cual se delató aún más durante el periodo de la Caza.

Esta relación entre el paganismo y la brujería tiene una evidente conexión con el énfasis que tuviese el paganismo con la naturaleza circundante –“los paganos enfatizan la armonía con la naturaleza en vez de su conquista” (Klassen 2005: 174)- a diferencia del cristianismo que sería más bien una religión afín al antropocentrismo –el cual “supone situar al humano y los intereses del humano en el centro tanto de la ética como de la ontología” (Ezzy 2006: 31-32)-. El paganismo, por diferencia clara, sería invariablemente cercano al ecocentrismo, esto es, “pensar a los humanos como *parte de* un marco ecológico” (Ezzy 2006: 31-32). Esta diferencia se denota hasta nuestros días en el discurso primordial de la Wicca –religión contemporánea neopagana cuyos miembros se hacen llamar brujos y/o brujas- que enfatiza la emoción y la celebración de la vida natural circundante en vez de su trascendencia: “La Wicca es (...) una religión centrada alrededor de la reverencia a la naturaleza vista en La Diosa y el Dios” (Cunningham 2001: 189).

La inquietud de la Iglesia frente a que sus seguidores se vieran envueltos en prácticas paganas se hizo notar desde tiempos anteriores a la caza de la europea moderna. Un ejemplo clave de ello fue el Canon Episcopi, documento eclesiástico escrito cerca de 900 d. C. que habría declarado firmemente que las brujas no existían, así como también acusó de herejes a quienes creyeran lo contrario. Esta situación cambiaría cuando el Papa Inocencio VIII decidiera derogar el Canon Episcopi para dar rienda suelta a la persecución brujeril, aceptando que la brujería y las brujas existían, así como que debía de hacerse prontamente algo al respecto. Esto lo habría hecho a través de la bula *summis desiderantes*.

De manera que los temores frente a la brujería se verían inevitablemente envueltos con los temores frente al paganismo y la naturaleza. Esto también se habría notado en la manera de representar al arquetipo de la bruja en el folklore y las narrativas existentes para la época donde habrían figurado, ello en cuanto a su afinidad animalesca por lo poco humana, grotesca y de uso perverso de los elementos de la naturaleza para interés propio. Un ejemplo clave de ello serían los cuentos de hadas, particularmente aquellos de los Hermanos Grimm quienes habrían vivido durante la época de la Caza de Brujas europea, y más aún, residido en el seno de una familia alemana, país donde se registró gran parte de los procesos abiertos por brujería.

Más allá de la impresión general que haya tenido el personaje de la bruja dentro de los cuentos alemanes de los Hermanos Grimm la cuestión por resaltar reside en las características que la involucran con la naturaleza circundante de manera sobrenatural y específica a su personaje. Schimmelpfennig, en su estudio de la bruja en los cuentos de hadas, diría al respecto que “la apariencia monstruosa de la bruja podría ser adscrita a su afinidad por los animales” (Schimmelpfennig 2013: 33), ejemplificando la relación con otras figuras mitológicas como el vampiro con sus colmillos y el hombre-lobo en cuanto criatura mitad humana y mitad canina; diría, además, que en las ilustraciones de los cuentos de hadas la bruja solía ser dibujada con dedos en formas de garras y una nariz larga y curvada, similar al pico de un pájaro.

Finalmente, esto sería también ejemplar de otra característica que Schimmelpfennig advierte en relación a la bruja de los cuentos de Los Hermanos Grimm –y las brujas ‘reales’ en su contexto- en cuanto fueran personajes con la facultad de hablarle a los animales y de transformarse en animales ellas mismas; característica que sería parte de los diversos poderes que se rumoreaba tenían las brujas “reales” de la época en su imbuirse en la naturaleza, sobre quienes se decía que se “transformaban en ‘formas de gatos o de cabras’”. (...)” (Aberth 2012: 232), posibilidad mágica que se volvió legítima en el *Malleus Malleficarum*.

1.4 Cine de terror contemporáneo y género

El cine de terror se distingue como género cinematográfico en cuanto tiene como objetivo de sus obras fílmicas el evocar una respuesta emocional particular sobre el espectador que

atienda a sus historias: el miedo; emoción sobre la cual H. P. Lovecraft se refiere en su ensayo, *Supernatural horror in literature* (1927), al decir que: “el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (Lovecraft 1927: 1); y sobre la cual se han elaborado infinidad de piezas de carácter artístico así como escrito distintas cavilaciones de corte estético.

Según la Real Academia de la Lengua Española, el horror se define como el “sentimiento intenso causado por algo terrible o tenebroso.” No obstante, distinguir lo que encapsula ese ‘sentimiento’ es motivo de infinitos debates y demanda una multiplicidad de abordajes técnicos y discursivos. Desde los influyentes aportes sobre la tragedia griega establecidos por Aristóteles en la Poética cuya base para la *katharsis* del espectador presuponía experimentar emocionalmente lástima y miedo –sentimientos inherentes al cine de horror- hasta las reflexiones de Hume sobre el placer de la tragedia o las de Kant sobre lo sublime, cunden las teorías en torno al principio del horror y su relación con la ética y la estética (Díaz-Zambrana 2012: 22)

Ahora bien, el que se busque despertar miedo en el espectador no debiera por qué limitar el tratamiento narrativo y/o estético del film en mención ni tampoco por qué confinar los recursos cinematográficos a usarse ni tampoco el tipo de historias viables de contarse.

La examinación de las posibilidades del terror como género cinematográfico tendría una vertiente interesante en cuanto se le observe en relación al *género* como constructo sociocultural referente a la sexualidad. Es así que, en el caso del cine occidental, y particularmente del cine de terror, se han generado diversos discursos interesantes acerca de lo femenino, la violencia y los roles de género, siendo las publicaciones de corte académico de Carol Clover, Julia Kristeva, Barbara Creed, entre otras; particularmente resaltantes en cuanto a tratásemos de los puntos recientemente mencionados. De tal modo que valdría mencionar brevemente sobre qué tratan sus exposiciones más resaltantes.

Carol Clover

Carol Clover es mayormente conocida en la cuestión del horror-género debido a su trabajo escrito “Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film” (1992) – traducido al español como ‘Hombres, Mujeres y motosierras: Género en el cine moderno de terror’-, que suscitó diversidad de discusiones acerca del género como constructo en el cine de terror, reconsideraciones sobre el género en sí, y sobre el *slasher* en particular. El *slasher* fue el subgénero sobre el cual trató mayormente en su publicación, con la

excepción de las declaraciones pertinentes a la estructura narrativa del rape-and-revenge (traducido al español como violación-y-venganza, es considerado un subgénero del cine de explotación: ejemplos contemporáneos de este subgénero son el remake de *I Spit on Your Grave* (2010) y su continuación del 2013, *Teeth* (2007), y con variaciones a su estructura clásica: *악마를 보았다* –*I Saw The Devil* (2010) de Kim Jee-woon- e *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé).

Retomando el caso de los slashers, Clover trataría sobre una de sus figuras femeninas en particular, a quien llamaría como “The Final Girl” –o “La Chica Final”-, aquella chica arquetípica del subgénero que se erige como la última en pie en sus narrativas más clásicas, generalmente joven e ingeniosa, es aquel personaje resistente que sobrevive a la tragedia; ya sea retrasando al asesino hasta lograr evadirle o asesinándole ella misma. La Chica Final sobresale en contraste con los otros personajes de sexo femenino en tanto aparece como un personaje que no es sexualmente activo o que no accede del todo a participar en los sucesos bacanales donde los personajes adolescentes se sumergen, eventos que funcionan como detonante a la llegada del asesino castigador. Como menciona Welsh en su estudio contemporáneo del slasher (Welsh 2010: 761), parece evidente que el axioma de la película slasher es que el comportamiento inmoral, particularmente la actividad sexual, debe ser severamente castigado. Para luego evidenciar que la diferencia estaría en lo que los críticos de este subgénero sugieren en relación al género de sus personajes, y es que las consecuencias que prosiguen a la actividad sexual son mucho más pronunciadas para los personajes femeninos que para los masculinos.

Cada personaje de estos filmes que fuma, tiene relaciones sexuales o se droga tiene que morir. El sexo de las víctimas es tanto masculino como femenino pero hay una diferencia en la manera en que son asesinados. La muerte de un hombre es generalmente breve y puede verse desde la distancia o a veces hasta ocurre fuera de cámara y no es vista. Por otro lado, los asesinatos de mujeres son filmados más de cerca, con mayor detalle gráfico y con mayor duración (Clover 1992: 35).

Es esta peculiaridad de carácter no-sexual que tiene el personaje lo que la hace aparecer como contraste en oposición a sus compañeras, y aquello que sobresale como epicentro llamativo de la narrativa. “Desde su apariencia hasta su personalidad, ella tiene características virginales únicas a comparación de otros personajes que acaban muertos. Otras características de La Chica Final es que es inteligente, ingeniosa y vigilante casi al punto de la paranoia (Clover 1992: 39). De tal modo que aún si es más pequeña y más

débil que el asesino, consigue evadirle y a veces hasta asesinarle.”. (Petridis 2014: 78). Es así que la relación entre lo virginal y aquello patriarcalmente considerado puro se manifiesta como como vía para alcanzar la recompensa de salvación que se le da a éste personaje femenino en particular, y resulta por ello mismo como llamativa al subgénero y significativa de análisis, dado que da a entender que las mujeres sexualmente activas conllevan connotaciones de carácter negativo –que las vuelven sujetos por castigar de la peor manera posible-, mientras que sus opuestas son las únicas meritorias de recompensas y salvación.

De allí se sucede que los símiles que podemos encontrar al respecto con las construcciones mediáticas que clasifican a la mujer en esquemas polarizados entre qué tanto es que se amolda o no a los roles de género que le conciernen a una “buena” chica o no, brindan mayor importancia al tema. Tal como Andrew Welsh mencionaría en su estudio cuantitativo del 2010 acerca de los slashers norteamericanos y su representación del género y sexualidad, pareciera ser que los descubrimientos de su investigación -cuyos resultados indicaron que los personajes de sexo femenino eran menos viables de sobrevivir y tenían escenas de muerte significativamente más largas a aquellos otros personajes de sexo femenino que no participaban en actitudes o comportamientos sexuales. (Welsh 2010: 1)- demuestran lo que estudiosas del género como Clover resaltarían de antemano: aquel nexo hilado entre lo que se propone indecente y la actividad sexual, donde el lente de la cámara se regocijaría en los asesinatos hacia las mujeres “inmorales” que hacia los hombres del mismo corte significativo.

Estos descubrimientos encajan con la investigación académica acerca de la descripción dicotómica de las víctimas femeninas y el rol de los esquemas concernientes a los roles tradicionales de género. Como se ha discutido anteriormente, la descripción mediática de las víctimas femeninas suele amoldarse a los esquemas de género existentes de la ‘buena chica’ y la ‘mala chica’ donde las mujeres son ‘o bien puestas en un pedestal o en la alcantarilla’. (Welsh 2010: 770)

Julia Kristeva

En el caso de Julia Kristeva, sucedería que la publicación donde plantease la noción de lo abyecto se tomaría como elemento clave para análisis posteriores acerca del terror como género fílmico, particularmente en aquellas críticas relativas a la cuestión de la figura de la madre o la maternidad dentro del terror, vislumbrándose así a la ‘figura maternal abyecta’ sobre la cual se produjo un discurso primeramente articulado por Carol Clover

en *Powers of Horror* (1992) y seguidamente extendido por Barbara Creed, quien hablaría al respecto en su libro acerca de aquello que define como lo monstruoso-femenino: “*The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*” (1993) –traducido al español como *lo monstruoso-femenino: cine, feminismo y psicoanálisis*–.

Asimismo, la noción de lo abyecto también habría funcionado como concepto influyente para expandir horizontes acerca del tipo de cualidades que podrían tener las mujeres representadas en el cine. Aquellas mujeres que teorizaban sobre el cine argumentaron que la representación de la mujer en el cine no necesariamente la posicionaba de modo sumiso y pasivo: el ensayo de Mary Russo “*Female Grothesques*” (1986) que recogía la noción de la represión freudiana, funcionaría como una de las influencias clave para la discusión pertinente, pero tal como hemos mencionado, también lo fue la noción kristeviana de lo abyecto.

Las respuestas a la teoría del espectador de Mulvey siguieron cuatro líneas principales. (...) El cuarto acercamiento, basado en la teoría de Julia Kristeva (1986) de la ‘figura maternal abyecta’ y en la teoría freudiana de castración, argumentaba que la imagen de la terrible y sofocante mujer en el cine de terror y el thriller de suspense desestabilizaba nociones previas de la mujer como objeto pasivo y recipiente de la mirada castrante del hombre (Creed 1998: 84)

En cuanto al concepto mismo de lo abyecto, Kristeva le clasificaría como aquello que nos causa terror por resultar ser un algo que nos desagrada pero que al mismo tiempo proviene de nosotros mismos o del lugar de donde venimos. Fluidos abyectos como la sangre, el vómito, heces, pus, moco y demás, serían cosas que culturalmente nos son mostradas como asquerosas y que, por ello, deseamos ocultar en vergüenza. De allí se sucede que aquellos fluidos resulten tradicionalmente horripilantes, y que el cuerpo femenino que produce uno de ellos –la sangre- cada mes, resulte especialmente monstruoso, tanto así como que el acto de dar a luz califique para pensarse como abyecto en cuanto a la amalgama de fluidos que se entretrejen durante su consumación: “Como Kristeva señala en *Powers of Horror*, la primal corporalidad de dar a luz es también problemática porque representa ‘la cúspide del derramamiento de sangre y vida, el abrasador momento de duda (entre dentro y fuera, ego y lo otro, vida y muerte), horror y belleza, sexualidad y la terminante negación de lo sexual” (Kristeva 1982: 155). Siendo esto así no resultaría exagerado pensar que con todos estos significantes del horror abyecto culturalmente contruidos alrededor de la maternidad, “fracasar en ‘despegarse de las faldas de la madre’ no sea simplemente un signo de inmadurez sino de certera condena” (Kilker 2006: 58).

Y es de aquella ominosa sensación de dónde deviene el uso que se hizo del concepto kristeviano de lo abyecto en relación a la teoría fílmica interesada por el terror, la cual hizo hincapié en el caso de las madres del género. Tal es así que existen estudios sumamente contemporáneos que siguen haciendo uso del concepto, como es el caso del ensayo de Shelley Buerger acerca de *The Babadook* (2014) titulado como “The beak that grips: maternal indifference, ambivalence and the abject in *The Babadook*” –traducido al español como “El pico que se aferra: indiferencia maternal, ambivalencia y lo abyecto en *The Babadook*”-, que postula el largometraje imagina el eje de lo abyecto en el rechazo de la protagonista hacia su maternidad: haciendo la evidente, pero no lo suficientemente dicha tanto así como casi censurada, sugerencia de que “*ser una madre puede ser terrorífico*”. (Gillmor 2015: 22)

Recogiendo la teoría kristeviana de lo abyecto, primeramente articulada en *Powers of Horror* (1982) y la aplicación de Creed (1993) de esto en el género del terror, sustentaré que *The Babadook* presenta a los espectadores una re-imaginación de la abyección materna. Donde tanto Kristeva como Creed miran abyección como resultado de un exceso de emoción maternal y un rechazo de cualquier disrupción de este lazo, *The Babadook* aterroriza a su audiencia al hacer del rechazo de la protagonista de su maternidad el epicentro de su monstruosidad y abyección. (Buerger 2016: 22)

Es así que el caso del concepto de lo abyecto pueda usarse como medio para tratar acerca del tratamiento que recibe la figura de la madre en el cine de terror, debido a que el concepto en esencia hace diversos postulados acerca de la experiencia de lo abyecto en relación a la situación de la madre y de la relación diádica que tuviese con su infante o niño, cuestión que se ve hondamente enrevesada con una sensación de terror desde ambas partes.

Barbara Creed

Barbara Creed sería conocida en el ámbito del cine de terror por su extensa discusión acerca de la mujer en este género fílmico en particular a partir del uso de teoría feminista y psicoanalítica. Creed escribiría diversos artículos y ensayos alrededor del tema pero se haría conocida por el análisis que haría en su libro “*The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*” (1993) sobre la estancia del personaje femenino, las madres y lo abyecto en el cine de terror.

En su libro Creed diría que la representación de las mujeres en el cine no se restringe a proponer personajes contruidos en estancias pasivas o sumisas sino que esta situación se habría revertido en varias obras del terror como género cinematográfico, donde existen personajes femeninos que funcionan como proyección de lo que culturalmente se habría construido como lo “monstruoso-femenino”, escribiendo al respecto que “todas las sociedades humanas tienen una concepción de lo monstruoso-femenino, de aquello que hace a una mujer terrorífica, abyecta” (Creed 1993: 1). Creed argumentaría que el “proyecto ideológico” de las películas de terror que tienen a mujeres protagónicas como figuras de lo monstruoso es el de construir “la fuente de la monstruosidad como el fracaso del orden paternal de asegurar la separación de la madre y el niño” y que “la mujer poseída es aquella que rechaza tomar su lugar en el orden simbólico” (Creed 1993: 38).

Por otro lado, Creed haría una clasificación –o por lo menos, ejemplificación- de los personajes que podrían catalogarse como pertenecientes a lo femenino-monstruoso; diciendo al respecto que sus formas resultan diversas: la madre arcaica, el vientre monstruoso, la bruja, la vampiresa y la mujer poseída por el diablo serían algunos ejemplos de esta característica peculiar a lo femenino en el terror. Además, convendría resaltar que en todos estos casos ocurre una inversión respecto al complejo de castración propuesto por Freud, sucediendo que “se invierten los términos de la ecuación presentada por Freud en relación al terror de castración. El cuerpo de la mujer, afirma Creed, no es temido por *estar castrado*, sino por *ser castrador*.” (Gómez 2016: 64); de manera que el discurso de Creed al respecto de la ansiedad de castración iría en contraposición a la teoría freudiana que postula, en cambio, que la mujer genera temor debido al sentirse o verse como castrada; al Creed postular que “los genitales de la mujer inducen miedo porque tienen el potencial de castrar” (Tortolani 2016: 111).

Asimismo, todos estos ejemplares de lo ‘femenino-monstruoso’ convendrían en mostrarse como estrechamente relacionados a la sexualidad en las construcciones de sus personajes, cuestión que habría que tomarse en cuenta al observar sus perfiles cinematográficos.

1.4.1 De la naturaleza ominosa y el cine contemporáneo de terror

1.4.1.1 Sobre lo siniestro/ominoso y el cine

Freud escribe sobre lo que, en su acepción traducida al español, conocemos como aquello de carácter “siniestro” u “ominoso” en su ensayo titulado “Das Unheimliche” (1919), texto que ha sido de gran interés en cuanto a la significación del concepto que trata y que posteriormente ha originado una diversidad de análisis en cuanto a la relación que pudiese tener lo unheimliche (dígase de lo siniestro o *uncanny*) con la literatura y el cine, particularmente en cuanto a aquellas formas artísticas concernientes a lo oscuro, que reavivan el asombro o dan prisa a la huida -dígase de ciertos ejemplares de los géneros del horror y fantasía- y de, en líneas generales, el aparato cinematográfico en tanto se le refiere como enrevesado con el inconsciente: “El cine es para mí una forma de condensación. (...) Puede detectar lo que ocurre en lo más profundo, el nivel más radical de nuestras identidades simbólicas y cómo es que nos experimentamos a nosotros mismos. Es todavía la forma más directa, como lo fueron para Freud los sueños, de adentrarnos palaciegamente a lo inconsciente” (Žižek en Lovink: 1995).

En su texto, Freud comienza por comparar y desmenuzar las significaciones que tiene el término alemán <<unheimliche>> en su traducción a distintas lenguas; mostrándose interesado en aquella aparente ambigüedad que desemboca de ciertos sentidos que tiene el mismo término. Ello sería así debido a que si bien lo que uno ciertamente espera es que el *un-* del concepto no sea sino que un morfema que expresamente signifique oposición; resultaría más bien que lo unheimliche no encaja como mera oposición de lo heimliche sino que vendría a ser una variedad de aquello y no enteramente su contradicción:

De esta larga cita, lo más interesante para nosotros es que la palabrita heimlich, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta unheimlich. Por consiguiente, lo heimlich deviene unheimlich. (...) En general, quedamos advertidos de que esta palabra heimlich no es unívoca, sin que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos de que unheimlich es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo (Freud 1919: 3)

De allí proseguiría que lo unheimliche viene a ser aquello que más que simplemente ser lo no-familiar (lo no-heimliche), sería lo que otrora fue familiar pero que de algún modo permaneció reprimido u oculto y con lo que ahora nos encontramos de imprevisto,

generándonos así una sensación ominosa de difícil cavilación y definición expresa, que viene y va entre lo hogareño-familiar y lo indefinible-ominoso, teniendo como centro de su sentir aquello reprimido que ha sido reavivado, dejando detrás a la angustia para tornarse en un sentir distinto: “El animismo, la magia y el ensalmo, la omnipotencia de los pensamientos, el nexa con la muerte, la repetición no deliberada y el complejo de castración serían la mayoría de factores con los que lo siniestro se desencadena, volviendo lo angustiante en ominoso” (Freud 1919: 12)

Es así que situaciones como el desear internamente algo de carácter malintencionado hacia un tercero y que dentro de algún tiempo –idealmente cercano- aquello que se hubiese deseado se torne en aparente realidad causada a razón del pensamiento, desembocarían en una situación de carácter siniestro para el individuo que es consciente de aquello ocurrido “detrás de bambalinas” –siendo la naturaleza de este hecho paradigmática a aquello que llamamos ‘omnipotencia de los pensamientos’-. De manera similar es que si uno se encuentra perdido caminando por una cierta avenida buscando encontrar una salida hacia otro lugar y ocurriese que al rato de bastante caminar vuelve a, misteriosamente, encontrarse perdido en el mismo lugar donde antes se hallaba, ocurriría una repetición no deliberada; la cual podría fácilmente caracterizarse como un hecho de carácter siniestro si es que el individuo siente la magnitud del evento como tal o, más fácilmente, de ocurrir no solo una vez sino varias.

Ahora bien, no resulta exagerado imaginar que esta serie de factores desencadenantes y situaciones de complejo sentir y ominoso sentimiento funcionarían muy bien en narrativas concernientes al terror, dado que aún si es que lo siniestro no desemboca necesariamente en miedo, en definitiva nos acerca al tipo de emoción que interesa a una narrativa de ese estilo.

En cualquier caso, no convendría seguir avanzando sin antes resaltar que lo siniestro concerniente a la ficción abarca mayor complejidad de situaciones y escenarios que aquello que uno como ser humano puede sentir como pertinente al sentir ominoso en su rutina del día a día. Freud hace hincapié sobre ello en su ensayo al tocar el caso de lo estético en relación a lo ominoso, acentuando la “necesidad de distinguir entre, por una parte, lo siniestro que se vive y, por otra, lo siniestro que únicamente se imagina mediante la ficción, terreno en que se dispone de ‘muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real’” (Mandolessi 2011: 6-7). Estas cavilaciones tendrían como medio ejemplar a los cuentos de E. T. A. Hoffmann –a quien Freud califica como

“maestro de lo ominoso”-, y en específico a su relato escrito “Der Sandmann” (1816) – traducido al español como *el hombre de la arena*.

Freud diría al respecto que varios de los rasgos de la narrativa del cuento se verían limitados en su significación de no verlos como hilados a la angustia frente a la castración, de manera que solo si uno reemplaza al Hombre de la Arena por el padre a quien se teme y de quien se espera la castración es que cobran pleno y valioso significado (Freud 1919: 6), ello debido a que el personaje del cuento se torna verdaderamente siniestro en cuanto nos enfrenta a un complejo reprimido que al leerle se ha visto reavivado.

Este retorno de lo reprimido y reunión de sensaciones que cavilan entre lo incierto y lo que se teme resultan interesantes a propósitos del cine y de los estudios relativos al género del terror, porque pueden fácilmente funcionar como medios para remitirnos al plano de lo inconsciente, lo ominoso de los sueños y otrora traumas del pasado, para reavivar a aquellos fantasmas latentes en lo profundo de nuestro ser y trasladarnos a un plano donde en la repetición murmulla lo siniestro y lo mítico podría parecer real.

“La experiencia de mirar una película es similar a aquella del soñador y el torrente de imágenes que visualiza materializarse como memorias de una pantalla freudiana en el inconsciente donde los personajes y los eventos del día a día son transformados de acuerdo a su peculiar lógica. Si sucede que el cine ‘interviene nuestra imaginación e inconsciente para producir un afecto sensorial de disonancia en la precisa circunstancia de la identidad’ y por ende reproduce singularmente lo siniestro, se sigue que la dialéctica de la represión y expresión sería únicamente imaginada en forma cinemática” (Sage 2012: 10-11)

Ahora bien, conviene manifestar cuál sería la relación entre lo siniestro y lo femenino. Al respecto, Freud haría una mención breve acerca de cómo es que con frecuencia a los hombres neuróticos les da la impresión de que los genitales femeninos resultan algo ominoso; y diría al respecto que ese sentir *unheimliche* es por un retorno al *heim* [hogar] de todo ser humano, aquel lugar donde hemos estado todos al comienzo.⁸ “<<Amor es nostalgia>>, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: <<Me es familiar, ya una vez estuve ahí>>, la interpretación está autorizada a reemplazarlo por los genitales o el vientre de la madre” (Freud 1919: 11). Estableciendo así un vínculo entre lo que nos recuerda al espacio uterino –que además de

⁸ Además, como señalaría Linville, la palabra *canny* posee un significado denotativo que va a la par de la teoría freudiana del origen de toda experiencia *unheimlich*. Específicamente, en escocés una “*canny wife*” es una partera y un “*canny momento*” es el momento del nacimiento. (Linville 2004: 16)

literalmente tratarse del lugar de dónde todos venimos es donde percibimos la primera experiencia de separación- y los genitales de nuestra madre, así como a la peculiaridad liminal y siniestra de lo *unheimliche*. Luego, Barbara Creed en *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) tomaría esta cualidad disruptiva y de ambigüedad liminal que surge de la mención de Freud y sostendría que lo *unheimliche* y lo abyecto comparten características en común dado que lo siniestro también perturba la identidad y el orden. (Creed 1993: 54).

Creed también señalaría que la simbolización del útero materno como casa/cuarto/bodega o cualquier otro tipo de lugar cerrado es central dentro de la iconografía del cine de terror. Al respecto, retomaría en su discusión aquello mencionado anteriormente por Freud en relación a la casa y lo *unheimliche*, esto es, la relación de la “casa encantada” con lo *unheimliche*. Freud habría dicho en referencia a ello que en algunos idiomas el término alemán “una casa *unheimliche*” sólo puede ser traducido como “una casa encantada”. Esto resulta digno de mencionarse en cuanto tratemos lo femenino dado a que nos sugiere uno de los temas centrales del cine de terror gótico y sus heroínas; donde “ellas serían hechizadas/acechadas⁹ por la memoria de otra mujer, usualmente la anterior esposa del marido, la madre simbólica. Vemos esta dinámica en *Rebecca*, *Gaslight*, *Secret Beyond the Door* y *Dragonwyck*” (Creed 1993: 53). De manera tal que la casa *unheimliche* se encontraría encantada por algo que haga retornar al individuo a una temprana, tal vez fetal, relación con la madre.

La casa se convierte en el lugar simbólico –el lugar de comienzos, el útero. (...) La madre asesinada de Norman Bates muere en su cama y Norman esconde su cadáver momificado en la bodega; Carrie limpie su sangre menstrual en el baño de su madre antes de que la casa entera se hunda en el suelo; el padre alienado del Horror de Amityville se bautiza a sí mismo en sangre, que llena la bodega antes de que pueda reunirse con su familia. Detrás de la búsqueda de identidad en estas películas subyace el cuerpo de la madre representado a través de recursos y símbolos intrauterinos. Aquí el cuerpo/casa es literalmente el cuerpo del terror, el lugar de lo siniestro donde el deseo siempre está marcado por la presencia sombría de la madre (Creed 1993: 55)

⁹ El término ideal es *haunted* pero lamentablemente se pierden parte de sus peculiaridades en la traducción al español.

1.4.1.2 Recelo ante la naturaleza en el cine de terror

WILLIAM

*This is our home now. Fear it not.
Eh? Did not we build our house of
timbers?
(Pause.)
We must conquer this wood. It will
not consume us.*

SHE

*Satan's church! Nature is Satan's
church!¹⁰*

Ambos largometrajes a estudiarse en la presente investigación, *Antichrist* y *The Witch*, tratan la cuestión pertinente a lo ominoso de la naturaleza, es decir, disponen en sus narrativas el asunto de la sensación, tanto siniestra como hondamente familiar, que resulta de elementos como el bosque, de cómo se ven enrevesadas la vida y la muerte en sus perímetros, del recelo que despierta la posibilidad de los peligros que ocultase –o peor aún, lo malévolos-, y de la idea patriarcal acerca de la mujer como más íntima a la naturaleza y lo irracional, donde tal como el zorro de *Antichrist* le exclama a *Él* –patriarca- de entre los helechos del Edén: “¡el caos reina!”.

Este recelo frente al bosque, y en líneas generales, frente a la naturaleza, es uno de los ejes temáticos que toma el subgénero del *natural horror*, a veces llamado eco-horror, para sus historias. Estas hacen uso de la premisa esencial de la naturaleza como poseedora de alguna fuerza sobrenatural, tanto en sí misma como en los elementos que contiene, para hacer frente y dañar al humano; recordándonos en carne viva lo que Edward Wilson, uno de los científicos contemporáneos con más reputación internacional en las áreas de la biología y entomología que estudia, califica como tan innato en los seres humanos como nuestra inclinación por la naturaleza: nuestra biofobia (Wilson 1984), sobre la cual el biólogo Robert Dunn se explayaría al postular que ésta viene a ser “compuesta por nuestro módulo del miedo, nuestro sistema inmunológico y tal vez otros elementos básicos que nos ayuden a escapar de elementos relativos a la naturaleza” (Dunn 2010: 556).

¹⁰ William: Esta es nuestra casa ahora. No la temas. ¿Eh? ¿Acaso no construimos nuestra casa de madera? Debemos conquistar este bosque. No nos consumirá. || Ella: ¡La iglesia de Satanás! ¡La naturaleza es la Iglesia de Satanás!

La naturaleza suele herirnos y matarnos. Hemos sido engullidos por un gran número de depredadores (Hart & Sussman: 2009) y asesinados por un número mayor de patógenos (Magner: 2009). Hemos sido mordidos por serpientes venenosas, y varias veces mortalmente. Hemos sido asediados por moscas, mosquitos, pulgas y ácaros todos portadores de enfermedades. Todavía lo somos. La depredación ha sido lo suficientemente significativa para moldear nuestro sistema suprarrenal (nuestra pelea y vuelo). Tenemos tanto sistemas inmunológicos fisiológicos y conductuales en gran parte para luchar con las enfermedades infecciosas (Dunn 2010: 555)

Es así que los largometrajes del natural horror o bien se interesan por aquello factible de relacionarse directamente con la problemática del medio ambiente, o bien hacen uso de elementos que parten del mismo para tocar los conceptos o temáticas del interés propio a sus narrativas; pero situándose siempre como medio para exteriorizar nuestros miedos a aquello que proviene de la naturaleza o usándola como recurso simbólico para tocar lo que podría ser -dependiendo de cómo se le mire- un paralelo o contraste de sí misma: la *naturaleza* humana. De lo cual deviene que para Catherine Simpson (Simpson 2010: 52) el eco-horror como subgénero del terror pueda tener una importante función sociocultural, donde en el acto de tornarse los humanos en presas para los animales -y para los demás posibles elementos de la naturaleza- se reflejaría no sola una aceptación de nuestra “identidad ecológica”, sino también de la “existencia y agencia del más-que-humano-mundo”.

La idea de la presa humana amenaza la visión dualista del dominio humano en donde nosotros los humanos manipulamos la naturaleza desde fuera, como depredadores, pero nunca como presas y es de esta manera que el género del eco-horror refleja el arraigado temor de convertirnos en comida para otras formas de vida [...] Terror e indignación es lo que usualmente reciben las historias de otras especies comiéndose humanos. Hasta ser mordisqueados por sanguijuelas, tábanos y mosquitos puede provocar varios niveles de histeria. (Simpson 2010: 48)

Esta última mención es particularmente concerniente a la vertiente del natural horror protagonizada –o aterrorizada, en todo caso- por aquellos animales o formas sobrenaturales que funcionen como símiles de animales del mundo real, narrativa cinematográfica que a veces ha sido definida como un subgénero de por sí: *animal horror*.

Al respecto, Jacob Lillemose y Karsten Wind en su ensayo sobre *Kingdom of Spiders* (1977) -largometraje donde un pequeño pueblo de Arizona es invadido por montones de tarántulas y que los autores clasifican dentro del subgénero del natural horror; y particularmente, del animal horror-, tratan la cuestión de este estilo del subgénero y postulan que funcionaría, en el caso fílmico pertinente, como modo para discutir acerca

de diversos conceptos relativos a la ecología vistos en relación a la idea norteamericana de llamarse la *Nature's Nation* –nación/país de la naturaleza-. Ellos dirían que la noción de la ecología profunda –dígase del *deep ecology*- estaría basada en poder comprender a la naturaleza como una red compleja de relaciones entre las entidades orgánicas vivientes en La Tierra.¹¹ De lo que se sucede la aparición del animal horror como un contraste a aquella idea, donde ocurre que sus narrativas fílmicas se manifiestan como un enfrentamiento a la noción de que esa red sea o haya sido verdaderamente armónica; donde los personajes humanos al generar alguna clase de desestabilización hacia la misma, causar algún tipo de desbalance en el medio ambiente, actuar con agresividad frente a quienes la conforman etc. terminarían por erigir la sospecha en el espectador de que esta red entre nosotros, humanos, y la naturaleza donde estamos imbuidos, nunca haya sido verdaderamente armónica; sino que contrario a ello la red se encuentre constituida por procesos violentos y caóticos, de donde no habría mayor posibilidad resolutoria que una pelea a muerte entre los seres humanos y los animales. (Lillemose y Wind 2015: 388-389). Convendría mencionar la relación de lo discutido con el interés clave del ecofeminismo, interesado en “la creencia en la interconexión de todas las cosas vivientes, ya que debido a que toda la vida es natural, ninguna parte de ella puede ser más cercana que otra a la ‘naturaleza’” (Diamond 2017: 72).

Es así que, en síntesis, el natural horror es un subgénero particular del terror que tiene como figuras protagónicas a animales, plantas u otras fuerzas naturales, cuyos rasgos o comportamientos habrían sido generalmente alterados de manera sobrenatural para así infundir terror en los personajes humanos de sus historias. Algunos ejemplares cinematográficos clásicos de esta variante del terror serían “The Birds” (1963) de Alfred Hitchcock, “Jaws” (1975) de Steven Spielberg y “Otesánek” (2000) de Jan Švankmajer -donde la raíz de un árbol se transforma en una encarnación peculiar de lo siniestro-. Ahora bien, respecto al caso de los largometrajes interesados propiamente en la cuestión ambientalista o en la acción humana como detrimento de la naturaleza, películas de terror

¹¹ Idea imposible de exponerse sin además hacer mención al sintoísmo dada la familiaridad entre ambos conceptos y la relevancia de esta idea como concepto clave y fundacional de la religión nipona. Es así que en el sintoísmo se piensa que *kami* –ergo, los espíritus de la naturaleza- está imbuido, precisamente, en toda la naturaleza y que nosotros le debemos a aquella energía, por un lado, veneración, así como el interés por tratar de mantenernos, por sobre todas las cosas, en armonía. Caso contrario, las consecuencias nocivas para nosotros, otros seres *más* del conjunto que habita la naturaleza -en reunión con *kami*-, no tardarían en llegar.

como “The Bay” (2012) y “Harbinger” (2016) funcionan como muestra de este interés temático en específico.

De manera que queda claro que de las variantes que tiene el natural horror como subgénero del terror interesado por aprovecharse del recelo del humano hacia la naturaleza (y, sobrenaturalmente, como posible de ser una inclinación recíproca), la variante del animal horror suele resaltar como una de las más trabajadas en el ámbito fílmico, habiendo existido desde aproximadamente 1950 con la década de 1970 como resaltante para la extensión de sus historias, remakes y demás hasta tiempos contemporáneos. Siendo así un ejemplar significativo de la latencia del peligro que tanto nosotros, humanos, como nuestra naturaleza humana y la naturaleza misma puedan ostentar de manera individual en cada instancia; tanto como de la complejidad de las relaciones entre estos distintos ámbitos.

1.4.1.2.1 Del recelo como variante del miedo

Tal como se citó de H. P. Lovecraft anteriormente, nosotros nos vemos en la innata facultad de reparar en que el miedo es una de las emociones que más hondo y súbitamente pueden llegar a calar en nuestros huesos, tanto como que podemos percatarnos de que el encuentro -suficiente en su conjetura o posibilidad- con lo desconocido es un claro desencadenante de esta emoción. Al fin y al cabo, el más increíble desconcierto y encuentro frente a lo extraño lo hemos experimentado todos nosotros al vemos de cara al mundo: envueltos en una amalgama de sangre, líquidos, estruendos y brillo, en una superposición entre lo que fuese tan inhóspito como familiar; nos tornaríamos enrevesados en un ambiguo y excepcional plano entre el terror y la fascinación.

Lowen (2012) y Sherman (2014) sostienen que el miedo a la vida tiene sus orígenes en el parto de un ser humano, cuando sin aviso, somos abruptamente despertados en una salvaje, furiosa tormenta de lo que eventualmente llamaremos experiencia, emoción, sensación, y demás. La conciencia de nuestra existencia es despertada de su profunda hibernación en el útero para tornarse en una erupción deslumbrante de movimientos erráticos y violentos, dolor, presión, ruido, luces brillantes y todo el dram que asiste a nuestra expulsión al mundo. Miedo y contracción es lo que inevitablemente se sucedería de ello. (Sherman 2014: 1)

En relación a esto también aparecería claramente lo unheimlich, debido a que la ocurrencia del desconcierto o del miedo frente a lo desconocido tiene una fuerte relación

de similitud con la sensación que nos sobreviene al aparecérsenos lo siniestro. A razón de ello, recordemos que lo siniestro tiene al miedo como emoción más cercana a su sentir y que ve combinados tanto al temor como a la fascinación en el tipo de miedo que originase, donde lo otrora familiar ahora se ve tornado en ominoso por haber sido des-familiarizado, generando en nosotros una sensación particular que suele verse como más cercana al terror, pero que ciertamente combina distintas particularidades de lo ominoso.

Además, y en medio de ello, la naturaleza también se vería como un gran conjunto de elementos plausibles de encontrarse entre lo unheimlich y el terror frente a lo desconocido; siendo el bosque un ejemplo particular del caso: espacio que despierta en muchos de nosotros tanto temor como maravilla, clásica locación para las narrativas de numerosas películas del género fílmico pertinente así como de libros de misterio y eventos de persecución, un desencadenante más del ambiguo contraste existente entre nuestra innata inclinación a la naturaleza así como de nuestra biofobia frente a la incertidumbre de lo que podría esconderse dentro suyo, aparentemente eterno en los años de sus árboles así como contemporáneamente percedero... el bosque sería un entorno fascinante y extensamente representado en las narrativas fílmicas y literatas de terror, donde la conjetura y el temor frente a lo siniestro y lo desconocido aparecen numerosas veces: “Aun cuando la naturaleza es deslumbrante y provocadora de un sentimiento de asombro, el mundo natural también contiene elementos de incertidumbre que pueden generar miedo o ansiedad” (Green 2016: 141). Pareciera capaz de alojar lo que Sartre decía acerca de lo horripilante, sobre lo cual, insistía, no era posible que notemos su manifestación en un mundo determinista, sino que solo podría darse en un mundo “donde todas las cosas que existiesen en él fuesen mágicas por naturaleza (...) experimentar cualquier objeto como horrible es verlo contra el fondo de un mundo que se revela como terrible de por sí. Lo horrible es entonces encontrado, no proyectado” (Sartre en Elpidorou 2006: 7).

De manera que la naturaleza podría ser vista como capaz de encubrir nociones relativas a lo siniestro y horripilante, como un posible símil de aquello que despierta en nosotros lo aparentemente-mágico en su desconcierto sin solución aparente, donde lo extraño y siniestro se agazapa latente, así como además sería alojadora del bosque como ecosistema clave de la narrativa y/o estética del terror para diversidad de obras del género; clima ejemplar, en su misterio, para concertar las experiencias del miedo, fascinación y del recelo: “El bosque tiene una capacidad de espontáneamente re-hechizarse a sí mismo. Los bosques no están encantados, pero eso no significa que no haya nada acechante en ellos.

Tal vez lo sobrenatural se ha ido, pero aquí lo natural puede ser sobrecargado de misterio” (Rolston 2000: 165)

Ahora bien, retomando aquello relativo al miedo como sentir más allá de la naturaleza o, en específico, del bosque –sobre lo cual habrá de retomarse en el subcapítulo consecuente-, diríase que el miedo puede ocurrir en nosotros por varias e infinitas de particulares razones. Podríamos sentir miedo al encontrarnos con que alguna persona íntima se encuentra irremediamente cerca de la muerte, a razón de nuestra propia y latente muerte, por haber sido asustados súbitamente con algún recurso efectista de un film de terror o de algún videojuego de *survival horror*, o podríamos haber sentido miedo al encontrarnos sin rumbo en medio de un bosque, donde el crepúsculo se promete cercano y la sospecha de que algo malo podría ocurrir en cualquier momento no hace sino que acrecentarse y tornarse frenética.

Este último caso se entrelaza con toda una diversidad de posibilidades relativas al miedo en unión a la conjetura, la duda, la incertidumbre de lo que podría ser o de lo que se nos podría estar ocultando. De sensaciones similares a las que despierta en nosotros lo unheimliche, estaríamos cara a cara con el recelo, es decir, aquel miedo que nos embarga debido a lo inquietante de pensar que algo o alguien podría ocultar o suponer un peligro. Inequívocamente entrelazado con la conjetura al ser ocasionado, tanto como causar, dudas; el recelo surgiría por haberse exacerbado la sensación de inquietud frente a un “suponerse”.

Las sospechas son entre los pensamientos como los murciélagos entre pájaros, siempre vuelan por el crepúsculo. Ciertamente deben ser reprimidas, o por lo menos tratarse de manera muy cauta: porque nublan la mente, nos hacen perder amistades, se enfrentan con los asuntos pendientes. Predisponen a los reyes a la tiranía, los esposos a los celos, hombres sabios a la irresolución y melancolía. Son defectos, no en el corazón sino en el cerebro. (...) En naturalezas temerosas ganan terreno muy rápidamente. No hay nada que haga a un hombre sospechar tanto, que saber muy poco. (Bacon 1625: 1)

En la obra de teatro “Every Man in his humour” (1598) del poeta y actor Ben Jonson, un personaje diría algo que muy bien se entrelaza a la noción del recelo, dígame de aquella “plaga de los pobres mortales, que como una pestilencia infecta el hogar de la mente: primero comienza solamente en terreno de la fantasía, (...) y tan pronto como corrompe el juicio, pareciera contagiar la memoria, hasta que ningún pensamiento o moción en la mente fuese libre del veneno negro de la sospecha” (Jonson 2008: 47), sentir que ha

funcionado como incidente incitador –tal como diría Robert McKee- de variedad de narrativas fílmicas, tanto dentro del género del terror como fuera.

Esta influencia e interés también se ha manifestado en el terreno de la literatura, donde el subgénero del gótico suburbano norteamericano partiría de una actitud, ante todo recelosa, frente a la urbanización en masa de Los Estados Unidos y, en específico, del emergente espacio del suburbio en la década de los 50s. De tal manera que el subgénero se vería interesado en dramatizar las posibles ansiedades y preocupaciones de los norteamericanos alrededor de la creación de los suburbios, tratando a la par de ello la cuestión de lo extraño o foráneo, donde el recelo sería el detonante para el accionar –o no- de sus personajes. Similarmente, obras del subgénero se propondrían tratar narrativas cercanas a la inculpación por esquemas que involucren a un ‘chivo expiatorio’, la individualidad, el pensamiento en masa y demás narrativas plausibles de reflejar recelo frente a lo extraño.

Un caso de adaptación pertinente a este esquema sería el emblemático episodio número 160 que se hiciera en la serie *The Twilight Zone*: “The monsters are due on Maple Street” (1960), donde el recelo sería el rey en el accionar de los personajes de su historia, quienes entrarían en un estado frenético -símil de la caza de brujas y de la actitud expiatoria- a causa de los temores y ansiedad que tuviesen frente a una situación que pensaron ocultaba un terrible peligro, que al fin y al cabo no fue sino que accionada hasta su trágico desenlace por ellos mismos. Es debido a que la narrativa y temáticas del episodio nos parecen significativas a términos de ejemplificar qué significa y qué conlleva el recelo en su relación con el miedo y la sospecha, que procederemos a relatar su sinopsis:

Maple Street es una calle de un suburbio norteamericano, donde sus vecinos viven en plena tranquilidad hasta que de pronto se va la energía eléctrica en toda la calle. Tommy, un chico local, advierte haber leído una historia sobre una invasión alienígena que sucedía de manera similar, donde los alienígenas no querían que nadie se fuera de donde estaban y vivían, además, aparentando ser un humano más de la vecindad. Es contando aquella historia que urge a que Steve Brand no salga al pueblo a preguntar al respecto, como Brand había propuesto hacer en un principio. Paulatinamente, los vecinos van sospechando de los otros como implicados en el corte de la energía, imaginando supuestos detrás de las acciones ajenas y posibles intereses propios. Es así que el clima de recelo e incertidumbre se vuelve insostenible y la masa se torna frenética, convirtiendo la situación en un símil de caza-de-brujas donde el terror y la histeria se entremezclan, donde los

vecinos no paran de lanzar acusaciones por doquier y se tornan en extremo violentos, rompiendo ventanas y sacando armas, trágicamente inclinados hacia sus prontas muertes.

Finalmente, se nos revela que, efectivamente, en una colina cercana se encuentra una nave espacial con alienígenas, quienes comentaban acerca de lo fácil que era hacer caer a los humanos en pánico con algo tan sencillo como manipular la electricidad de donde vivían, declarando el plan de usar esta táctica para el resto de vecindarios de la Tierra, de manera que finalmente conseguirían la conquista del planeta.

Maple Street funcionaría como ejemplo de lo que la incertidumbre en conjunto con el miedo podría generar, esto es, recelo; donde sospechas sobre sospechas es que se comenzaría a acusar frenéticamente y a inculpar al resto, pero que, a razón de no encontrar causas o responsables claros, se tornarían todos en posibles culpables y el accionar violento no necesitaría más que la nimia sospecha para desencadenarse. El miedo frente a un peligro oculto, es decir, el temor receloso, haría que se acrecentase el frenesí de la masa, la cual dejaría de pensar en el vecino como uno más del “nosotros”, para convertirse en parte de un posible “aquellos”, donde lo amigable e íntimo del otrora familiar suburbio se habría vuelto un entretejido de máscaras y figuras ensombrecidas, de cuyos habitantes habría que recelar por igual.

Las herramientas de conquista no necesariamente vienen con bombas y explosiones y efectos colaterales. Hay armas que son simples pensamientos, actitudes, prejuicios –encontradas solamente en las mentes de los hombres-. Que conste que los prejuicios pueden matar –y que la sospecha, destruir- y una búsqueda irreflexiva y temerosa por un chivo expiatorio tiene consecuencias propias –para los niños- y para los niños aún por nacer. Y lo triste de todo ello es, que estas cosas no pueden ser limitadas, a “The Twilight Zone”. (“The Twilight Zone”. Episodio 160: “The Monsters are due on Maple Street”. Narración de cierre.)

1.4.1.2.2 Del bosque y de su situación como figura fílmica

HE

You can hear the cry everywhere. At “Eden” it’s just easier... to understand it all. Everything is bigger than life up here. You know, there can’t be that many acorns on one tree!

HE

An oak has several thousand acorns. Nothing peculiar about that.

SHE

Oak trees grow to be hundreds of years old. They only have to produce one single tree every hundred years in order to propagate... it may sound banal to you, but it was a big thing for me to realize that when I was up there with Nic! The acorns fell on the roof then, too... and kept falling and falling... and dying and dying...¹²

El bosque sería el lugar donde ocurriría buena parte de los eventos de ambos filmes por analizarse posteriormente, esto es, *Antichrist* y *The Witch*. Donde, además, habría sido introducido en dualidades tan sacras como siniestras: “Edén”, “Salem” y “La Iglesia de Satanás”. Al respecto del bosque y la magia/lo siniestro/espiritual, Rolston Holmes diría en su estética del bosque que éste pareciera tener la capacidad de re-hechizarse a sí mismo, en el sentido de que si bien no es un lugar “objetivamente” encantado, pareciera poder dotar a lo natural de misterio y de un sentir siniestro (Rolston 2000: 165); y también haría un paralelo entre el bosque y la Iglesia, haciendo notar una de las tantas combinaciones peculiares y/o dualidades que pueden adquirir los bosques en tanto las significaciones que culturalmente se les ha adscrito: en este caso, del bosque como manifiesto plausible tanto de lo sacro como de lo siniestro, de la experiencia estética religiosa y también de la experiencia agobiante –dígase de lo *haunting*–: “El bosque es un tipo de iglesia. Los árboles perforan el cielo, como las agujas de una catedral. La luz se filtra hacia abajo, como si lo hiciese a través de vitrales. La fronda del bosque es elevada, mucho más allá de nuestras cabezas. Hay algo especial sobre estar inmerso en lo profundo del bosque, con el suelo debajo de los pies de uno y sin techo encima de la cabeza, que genera una experiencia religiosa” (Rolston 2000: 164).

Este pasaje de Rolston que denota una actitud casi reverencial hacia el bosque ejemplificaría también la veneración que los bosques han recibido por diversidad de culturas –y a términos particulares de la tesis, de creación de actitudes y obras artísticas–

¹² Ella: Puedes escuchar el llanto por todos lados. En “Edén” es solo más fácil... de entenderlo todo. Todo es más grande que la vida aquí arriba. Sabes, ¡no pueden haber tantas bellotas en un solo árbol! El: Un árbol tiene varios miles de bellotas. Nada peculiar al respecto. Ella: Los robles crecen para tener varios cientos de años. Solo tienen que producir un solo árbol cada cientos de años para propagarse... te sonará banal ¡pero fue algo importante de percatarme cuando estuve allí con Nic! Las bellotas también caían encima del tejado en aquel entonces... y caían y seguían cayendo... y muriendo y muriendo.

a lo largo de la historia debido a, justamente, ser vistos como sacros o etéreos en su misterio. Largometrajes como “The Tree of Life” (2011) de Terrence Malick, que en sus cuestionamientos sobre la naturaleza humana involucran inevitablemente a la naturaleza misma, también aportan a este sentimiento.

Greenberg por su parte haría igualmente mención de lo extenso de la veneración a los árboles y el bosque en culturas humanas, argumentando que la ubicuidad de la fascinación del hombre hacia los bosques sugeriría un proceso evolutivo que permitió, de esa manera, nuestra adaptación a los reinos arbóreos que existen alrededor del mundo. Haremos entonces hincapié en que el culto a los árboles y al bosque se vería expresado socioculturalmente en una diversidad de grupos humanos, tanto como en obras o movimientos artísticos tales como el romanticismo, y demás producciones culturales. Asimismo, este interés por el bosque también se mostraría en otros aspectos de la vida humana como la religión, donde el sintoísmo –religión autóctona de Japón que vela por el culto a *kami*, energía inmersa en toda la naturaleza circundante al humano y expresa en una multitud de Dioses- o el paganismo -“no existe otra forma de ritual pagano que haya sido tan extensamente distribuido, y que haya dejado atrás marcas tan persistentes, o que resulte tan atractivo a empatías modernas como el culto al árbol (Philpot 2004: 7)-, serían ejemplares clave del papel que pudiese tener la figura del bosque y los árboles para los discursos de diversas expresiones socioculturales de la historia.

Ahora bien, más allá de esta ilación entre la figura del bosque y aquello cercano a terrenos etéreos o de veneración sacra, recordemos que el bosque es tan capaz de despertar en nosotros nuestra inclinación hacia la naturaleza, como nuestra biofobia. De manera que el bosque como ecosistema y figura convendría en no solo haberse visto como un conjunto de elementos adscrito a significaciones de devoción, sino también de aquellas cercanas a lo siniestro.

Los árboles en su constante reciclamiento a través de las estaciones evocan la ambivalencia asociada a la muerte y la renovación, de manera que las percepciones paradójicas de los bosques y los árboles han coexistido a lo largo de la historia. Dependiendo de la era y la cultura, estas actitudes hacia los árboles y arboledas han oscilado desde verlos como terrenos sagrados merecedores de protección contra su profanación, hasta temerlos como lugares habitados por Satanás o espíritus endemoniados, y apreciarlos como no solamente estéticamente valiosos sino cruciales para la supervivencia humana. (Greenberg 2015: 276)

El bosque sería así un espacio de aparentes valores dicotómicos según la cultura que le observe y/o la obra artística pertinente, sin embargo, ahora tocaría centrarnos en la visión siniestra que podría desembocar de esta figura, ello a efectos del género fílmico de interés para la presente: el terror. Al final, el bosque y sus árboles generaría en nosotros una impresión que permanece aún como paradójica y peculiar: “Las percepciones paradójicas sobre los bosques han coexistido a través de la historia. Como Bron Taylor menciona, las nociones emocionalmente-cargadas del paraíso y la profanación, utopía y distopía, armonía y desequilibrio, salud y enfermedad, oportunidad y peligro, pecado y redención, siempre han sido asociadas con árboles” (Greenberg 2015: 379).

Dicho ello, respecto a la inclinación de carácter siniestro que desemboca del bosque como figura, Greenberg diría que con la mitología cristiana habría aparecido una nueva significación acerca del bosque que nos acercaría a este tipo de sentir: “el profundo y oscuro bosque que, como Jung decía, a veces tomaba el lugar del ‘árbol prohibido’ y era ‘otorgado con los atributos de este último’. Como el árbol sagrado y por tanto ‘prohibido’, el bosque oscuro ordenaba una ‘significación maternal’. Proveía de sustento, si uno sabía dónde mirar; pero también albergaba salvajes y terroríficas bestias, como los legendarios héroes Arturianos descubrirían” (Greenberg 2015: 402). De allí deviene que no haga falta ir muy lejos para imaginar el tipo de asociaciones que podrían hacerse acerca de bosque si uno parte de las figuras de Edén y el árbol del fruto prohibido tan relevantes ambas para el discurso cristiano, donde la cuestión del pecado, la perdición y el desencadenamiento funesto del tornarnos en seres caídos de gracia, se revuelven alrededor de una figura arbórea; otorgándole gran significación y carácter siniestro en su sentir contemporáneo.

Esto último además va de la mano con el hecho de que el árbol haya sido una figura central de gran relevancia -al punto de su veneración en el rito y folklore pertinente- para el culto pagano, de manera que inevitablemente habría que luego sucederse un punto de encuentro y conflicto con la emergencia del cristianismo.

Como el lado oculto del mundo ordenado, los bosques representaban para la Iglesia los últimos baluartes del culto pagano. En los tenebrosos bosques celtas reinaban los sacerdotes druidas; en los bosques de Alemania estaban aquellas sagradas arboledas donde los bárbaros convertidos entablaban rituales paganos; en los bosques nocturnos en el filo del pueblo, hechiceros, alquimistas y todos los tenaces sobrevivientes del paganismo preparaban sus jugarretas. (Harrison 1992: 61-62)

Dicho ello, conviene hacer mención de su posición como componente del ámbito fílmico, en primera instancia porque el bosque ha sido una locación de suma importancia para el género del terror, y además por haber sido el corazón de la narrativa de ambos filmes pertinentes a esta investigación. Claro que ello no supone la extensión de su relevancia a los límites de este género cinematográfico, ya que el bosque también habría sido un elemento –o conjunto de tales- significativo para otros géneros y ejemplares fílmicos del arte cinematográfico. Un ejemplo pertinente sería el caso del cine del bosque español, subgénero del cine rural de España que en su tratamiento temático encontraría un buen aliado en el carácter dicotómico de la figura del bosque y aquellas dualidades que se le habrían adscrito culturalmente.

Guillermo del Toro, aclamado cineasta mexicano, también convendría en tratar al bosque como locación interesante para albergar dualidades y caracteres siniestros en su largometraje hispano-mexicano “El laberinto del Fauno” (2006), donde el bosque sería locación y elemento de participación para eventualidades no-maniqueas -esto es, que no reduzcan la realidad a oposiciones radicales del tipo “blanco y negro”- dentro de la historia fantástica que fuese el filme de Del Toro. Por un lado, el bosque sería un lugar mágico a ojos de Ofelia -acercándonos al carácter fantástico de la narrativa del cuento-, y, por otro lado –más bien cercano a la crudeza del contexto de la guerra civil española donde se ve inevitablemente enrevesado lo siniestro y mágico del cuento- el bosque funcionaría como refugio para los rebeldes republicanos que se encontrasen en búsqueda de asilo debido a la brutalidad del padre falangista de Ofelia.

Ahora bien, en el caso del cine de terror hay diversas instancias donde el bosque funcionaría como elemento crucial. El cine del natural horror y sus variantes ya mencionadas anteriormente habrían producido varios largometrajes con la jungla o el bosque como marco para los sucesos sobrenaturales que fuesen a desencadenarse –ejemplos de ello serían películas como “The Night of the Grizzly” (1966), “Backcountry” (2014), “Jurassic Park” (1993) o “Anaconda” (1997)-, ello porque son espacios que dan albergue a diversidad de animales y alimañas que en unión al recelo que nos causa el latente carácter siniestro de sus atmósferas funcionan perfectamente a propósitos de los esquemas narrativos de esta clase de películas. Por otro lado, también estarían aquellos filmes de terror interesados por tratar a la figura de la bruja, y dado que la figura de la bruja se ve como hilada a aquello que nos remite a lo femenino, la naturaleza y lo siniestro -dentro del discurso patriarcal que “creó” y condenó a la bruja/mujer-, el bosque sería el

ecosistema que se revela como marco ideal para una historia de este tipo. Además de que la relación que tuviesen los árboles y el bosque con el culto pagano y el recelo del cristianismo frente a ello, podrían ser una incidencia más para que el terror cogiese este elemento como marco de locación propicio para relatar varias de sus historias.

En la misma línea es que los filmes slasher donde un grupo de, generalmente, adolescentes se ve perseguidos por un asesino serial ha enmarcado varios de sus largometrajes en espacios cercanos a un bosque –algunos ejemplos al caso serían “The Texas Chainsaw Massacre” (1974), “Friday the 13th” (1980), “The Evil dead” (1981) y “The Cabin in the Woods” (2012)-.

El caso del slasher donde el acto de irse de campamento es contexto previo al accionar violento estaría íntimamente relacionado con el caso de los filmes de la cabaña-en-el-bosque, estilo en el que varias películas habrían tomado esta particular locación como central a sus narrativas. En un plano más evidente, se trataría de aislar a nuestros personajes del resto de manera que pedir ayuda o escapar sea más complicado, objetivo para el cual el estar en un lugar aislado, que encima se vea rodeado por bosque, se tornaría en una experiencia lo suficientemente siniestra como para poner más trabas a nuestros personajes o para simplemente acrecentar la sensación de recelo en la que se encontrasen las figuras protagónicas.

1.4.2 Sobre las mujeres en el cine de terror

Para comenzar valdría hacer una breve introducción al género del horror –en su dimensión fílmica-, haciendo particular hincapié en las convenciones de género que manejan las historias de sus diversos subgéneros. Ahora bien, dado que abordar todo el espectro de los diferentes subgéneros del horror sería ir mucho más allá de los intereses particulares de esta investigación, convendría centrarnos en discurrir sobre aquellas convenciones estereotípicas de género que pudiesen asomarse –o verse mezcladas- en las dos historias por analizarse en la presente investigación: “Antichrist” (2009) de Lars Von Trier y “The Witch” (2015) de Robert Eggers: ambas promocionadas en su momento como largometrajes de terror, pero con claras y distantes diferencias en cuanto a la manera en que abordan al género en el tratamiento de sus convenciones y/o en cómo es que se

manifiestan en contraste a lo que el espectador pudiese esperar antes de ver cualesquiera de los filmes.

Ahora bien, de estos dos largometrajes a tratarse el caso del filme de Von Trier resulta significativo en calidad de cómo discurre alrededor de los presupuestos y convenciones a las que un posible espectador asiduo de películas de horror –más bien cercano al *mainstream* Hollywoodense que se promociona mayormente en salas- pudiese esperar de una película estándar de terror. La película del danés no encaja tan fácilmente en alguno de los diversos subgéneros del género ni tampoco se aferra a los sobresaltos y demás recursos efectistas del cine de horror mainstream contemporáneo.

De manera que, si bien *Antichrist* se interesa por la mujer y las políticas de poder entre géneros, también habría sido interpretado como un acercamiento al género de terror interesado por la línea temática del horror maternal, si bien este no sería el epicentro de las preocupaciones del filme. Asimismo se resalta como uno de los tratamientos fílmicos más polémicos y visualmente trasgresores en su tratamiento narrativo/estético de una historia que se maneja entre el ámbito del horror maternal con aquel otro del melodrama maternal, subgénero del drama particularmente abordado por Von Trier en su anterior largometraje “*Dancer in the dark*” (2000), y alrededor del cual construirá una de las dos historias vistas en “*Melancholia*” (2011), película que también forma parte de la trilogía de la depresión, la cual se dio por iniciada con *Antichrist*.

El interés temático anteriormente mencionado relativo al horror maternal tendría para algunos relación con lo abyecto, noción sobre la cual Julia Kristeva discurre en su ensayo “*Powers of horror*” (1980) y que posteriormente será tomada como concepto base, en su interés particular por la figura maternal abyecta, para hablar sobre las representaciones de lo femenino en el cine de horror.

Aquella amalgama de connotaciones negativas alrededor del horror abyecto de la maternidad podría ser un punto de partida para discutir lo concerniente a las madres del cine de terror y las connotaciones de los discursos de castigo que tienen varios filmes del género; así como para que, partiendo de entender a lo abyecto como un algo terrorífico, se pudiesen proponer nuevas representaciones de lo femenino en el cine de horror. Tratamientos del ser femenino que tal vez estuviesen menos centrados en hacer perdurar la visión del personaje femenino como objeto-pasivo o de cuerpo fetichizado en tanto regocijo voyerista del lente de la cámara, para en cambio trastocarse o explorar otras

posibilidades; pudiendo así centrarse en encontrar maneras de verle o interpretarle como una fuerza activa en la narrativa del cine de horror: “Recogiendo teorías psicoanalíticas sobre la mujer –particularmente de la madre- como monstruo abyecto, escritoras como Modlesky (1988), Lurie (1981-2), y Creed (1993) adoptaron un muy diferente acercamiento a la representación de las mujeres en el cine, argumentando que las mujeres pueden ser representadas como una furia activa y terrorífica, una figura abyecta poderosa y un monstruo castrador. Esto era una vuelta de tuerca en contraste con la imagen freudiana de la mujer como un ‘otro castrado’” (Creed 1998: 86)

Estas teorías de lo maternal abyecto surgieron como una de las tantas respuestas a la teoría de Laura Mulvey sobre la significación de la mirada masculina en el cine y de la relación del cine con su espectador; línea teórica que desarrolló en dos ensayos suyos, el primero de los cuales “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) puso sobre la mesa la cuestión de la mirada en el aparato cinematográfico. Mulvey diría que los personajes femeninos del cine ocupaban una posición pasiva en contraste con la masculina, funcionando como objetos eróticos receptores del *gaze* (mirada fija) masculino, el cual apelaba a ofrecerle placer a sus espectadores masculinos: “El cine muestra las maneras en las que el inconsciente, formado por el orden dominante, estructura maneras de ver y placeres al mirar. (...) Considera entonces que en un mundo marcado por la división heterosexual, el placer de la mirada está dividido en activo-masculino/pasivo-femenino. La mirada determinante es la masculina, la cual proyecta su fantasía sobre la imagen de la mujer” (Millán 1999:49-50).

Para llegar a ello, Mulvey partiría de una base teórica que combinaba psicoanálisis y semiótica, de manera que le aportasen en teoría para la construcción de sus propios postulados. “Mulvey en su ensayo sobre el placer visual (1975), se basa en la propuesta de Metz sobre el cine entendido como productor de significados, y en Freud para plantear que el psicoanálisis puede usarse como “arma política” con el fin de demostrar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine y el sistema de la mirada” (Millán 1999: 49). Así como ella, otras autoras y teóricas feministas del cine, también aportarían al debate alrededor del espectador en el aparato cinematográfico asiéndose de teorías psicoanalíticas y/o semióticas o de género; de manera que con el tiempo el debate se acrecentó e hizo que surgieran nuevas líneas de pensamiento alrededor de la mirada en el cine y el inconsciente patriarcal en el sistema cinematográfico en sus

representaciones; una de las cuales fue, como se mencionó anteriormente, la figura de la madre abyecta en el cine de horror.

Valdría mencionar que del postulado de Mulvey acerca de la imagen de la mujer como aquello por-ser-mirado se desprende, además, una amenaza de castración bajo la mirada psicoanalítica. Ello debido a que connotaría una diferencia sexual y una amenaza por ser contenida (White 1998: 119). Lo cual resulta interesante en relación a los presupuestos máximos del cine de horror, interesados en brindar una sensación de miedo en el espectador y en construir una amenaza latente en sus historias.

Mulvey terminaría de cerrar esta idea diciendo que ante aquella amenaza y contradicción (la mujer como objeto de deseo y amenaza de castración simultánea) el cine clásico tendría dos posibles rutas de solución: una voyerista y otra fetichista. La primera propondría a la mujer como aquello por develar y culpar –trayendo a colación el caso del cine negro para ejemplificar el caso-, y la segunda la reduciría a un cuerpo en el cual regodearse: “El voyerismo tiene que ver con la mujer como un misterio a develar; se vincula con el sadismo al encontrar en la devaluación o culpabilización de la imagen femenina la solución a la amenaza que representa, lo cual permite recuperar el dominio masculino a través del acto de castigar o perdonar.(...) Por su parte, el fetichismo exorciza el peligro convirtiendo a la mujer en el fetiche mismo, exaltando su belleza y haciéndola un algo satisfactorio en sí mismo” (Millán 1999: 54).

Este interés por la mirada forma parte de un interés más grande hacia el género y lo femenino en el cine; el cual converge en el cine de horror y sus convenciones mediante el interés por la madre abyecta, la *Final Girl* del subgénero *slasher* -estudiada por Carol Clover en “Men, Women and Chainsaws” (1992)-, el horror erótica y demás visualizaciones o representaciones de lo femenino que pudiese tener el género cinematográfico. En el caso particular de *Antichrist* y *The Witch*, aquello relativo a las brujas, el horror maternal, lo abyecto y el vínculo de la mujer con el mal dejan entrever varias temáticas y conceptos que desde estudios anteriores han despertado el interés de las estudiosas del género del horror en su dimensión de lo femenino y/o el *género*.

1.4.2.1 Arquetipos y convenciones sobre las mujeres en el cine de horror

“Aunque el horror tenga sus propias convenciones de historia, el horror es un género emotivo, definido por su intención de asustar (...) Para diferenciarse, el género de terror debe dramatizar eventos terroríficos ajenos a lo cotidiano, realista o histórico. Debe depositar una amenaza no-natural que está fuera del terreno de lo normal, la realidad o la historia (...)” (Sipos 2010: 5-6), partiendo de aquel resumen sucinto sobre lo que constituye –en líneas muy generales- el cine de horror, la temática de las brujas y lo misterioso/tenebroso (pienso en alguna definición en español cercana al *eerie* del inglés) de la naturaleza o la misma mujer-bruja vendrían a ser temáticas fácilmente insertables en una narrativa del género. Ambos elementos tendrían el punto en común de tratar acerca de mujeres -insertándonos propiamente en los casos a discutirse en la presente investigación-; pudiendo ser leídas como referentes al arquetipo de la figura de las brujas en ambos casos, si bien en uno resulta explícito y en el otro, no.

En el caso del filme de Eggers, *The Witch*, el director mencionó haber tenido un interés particular por explorar lo femenino al desarrollar su guion; interés que partía de construir una historia alrededor de brujas y de las ambivalencias que podían encontrarse alrededor de las mismas: personajes de fantasía y de miedo, oprimidas en su contexto socio-histórico pero empoderadas en la agencia que parte del cúmulo de relatos sobre ellas les daba; poderosas, y por ello, castigadas. Es así que la agencia, campo de decisión y empoderamiento –si bien de carácter terrorífico, dado el género en donde se inscribe el discurso- que la narrativa le brinda al personaje de Thomasin en el trecho final de la historia no resultaría gratuita: “Había mujeres que creían que eran brujas malévolas en el constructo cultural de aquellos días, y eso me resultaba interesante. La bruja es un arquetipo poderoso en tanto encarna los miedos del hombre, ambivalencias y fantasías –positivas y negativas- acerca de las mujeres y de los propios miedos de las mujeres y ambivalencias acerca del poder femenino y la maternidad en una sociedad dominada por hombres. Uno no puede simplemente ignorar ello” (Eggers: 2016)

Así como Thomasin y como *Ella* de *Antichrist*, existen diversas figuras de lo femenino en el cine de horror que nos remontan a hablar sobre los diferentes arquetipos y/o convenciones relativos a las mujeres en este particular género cinematográfico; a la vez que existen diversas apreciaciones sobre la relevancia de estudiar sus representaciones, particularmente de encontrarse que se encuentran imbuidas en discursos significativos en

tanto cómo tocan el tema del *género* –refiriéndonos en este caso a su definición como constructo cultural referente a la sexualidad y no a su acepción de género fílmico-: “De acuerdo con Douglas Kellner, las películas de terror revelan las ‘esperanzas y miedos que disputan las hegemónicas y jerárquicas dominantes relaciones de poder’ por medio de ‘[mostrar] tanto los sueños y pesadillas significativos de una cultura y las maneras en que la cultura trata de canalizarlos para mantener sus presentes relaciones de poder y dominación” (Wee 2010: 152).

Antes de proseguir, es conveniente recordar que si bien el largometraje de Von Trier no se encuentra de manera concreta en alguno de los subgéneros del horror (Von Trier respondió a si alguna vez había hecho una “película de horror” en una entrevista del *TimeOut* sobre *Antichrist* posterior a su estreno: “¿Una clásica película de terror? No. Siempre que trato de usar convenciones de género, tiendo a crear una mezcla. Un montón de gente diría que ésta no es una película de terror. Pero comencé queriendo hacer una de terror. (...) Lo bueno de una película de terror es que te permite meter todo tipo de cosas extrañas” (Von Trier: 2009)) o al menos dentro lo que uno se puede esperar del género bajo una acepción estereotípica de su corriente mainstream, sucede que el papel protagónico que tiene la cuestión de lo femenino, el mal y la naturaleza ominosa en su filme hizo que le consideráramos como un ejemplo interesante de analizarse en cuanto a cómo trata en su discurso lo relativo al *género*.

Al respecto de la figura de las brujas en el cine de horror se hablará en específico en el apartado subsecuente al presente, dada su evidente relevancia en la presente investigación; pero no sin antes destacarse que, en líneas generales y cercanas a la acepción más convencional sobre las brujas, es uno de los arquetipos que suele usarse de forma convencional en el horror sobrenatural. Este último definido por Sipos como aquel apartado del horror donde la amenaza resulta mística, carente de alguna explicación racional o materialista; y que pudiese abarcar aquellas historias de vampiros, hombres-lobos, fantasmas, brujas y demonios. La diferencia del horror sobrenatural con la fantasía reside en que en el horror el elemento fantástico tiene que ser extraño para el estado natural de las cosas en el contexto particular de aquel universo ficticio; y además, amenazante –por lo menos en su esencia misma- (Sipos 2010: 11).

Ahora, ello es así en películas donde la amenaza primordial resulta ser este personaje en particular, pero dependerá de la manera en que el relato fílmico trate a su personaje o al arquetipo en sí para que pueda clasificarse como propiamente inscrito en el subgénero, o

no. Un filme como *The Witch* que tiene a la idea de las brujas casi palpable en el imaginario de sus personajes, sería de horror sobrenatural en tanto la amenaza de las brujas es terrorífica y ominosa para el estado natural de las cosas; por otro lado, un filme como *Antichrist* no sería de la misma clase de horror sobrenatural en tanto la amenaza misteriosa no es propiamente identificable ni concreta, sino más bien abstracta y cercana a cavilaciones intersubjetivas y teológicas que discurren alrededor de la ginofobia: angustia frente a la mujer y/o el ser mujer.; y acerca de la naturaleza misma (tanto en su acepción física como en aquella otra humana). Lo cual no implica que no clasifique como horror sobrenatural bajo la definición de Sipos, simplemente que sería de una clase diferente del mismo; al fin y al cabo, la atmósfera ominosa y terriblemente misteriosa que emana de la naturaleza y el bosque en *Antichrist* es sentida como terriblemente sobrenatural a ojos del patriarca del filme: *Él*; formándose, así, uno de los grandes conflictos que tiene el personaje.

De la misma manera que *Antichrist* y *The Witch* tienen en sus relatos a personajes afectados por las situaciones que se resuelven en torno a ellos y frente a los demás elementos e individuos con quienes interactúan, el cine de horror tiene como una de sus convenciones -en términos de caracterización e historia- el advertir a sus personajes como víctimas potencialmente vulnerables. Sipos las define como inevitablemente empáticas a ojos de los espectadores, pero también podrían existir excepciones a la regla: “Una historia de horror requiere de empáticas y vulnerables víctimas potenciales. Para que la amenaza amenace, la audiencia debe sentir que los personajes simpáticos (preferiblemente los principales) están en genuino riesgo de sufrir algún gran daño” (Sipos 2010: 7).

Esta última es una noción del género con la cual se puede jugar durante el desarrollo de la trama con objetivos varios, pero lo cierto es que en buena parte de los ejemplares del género sucede tal como Sipos lo abrevia; aunque también dependerá del subgénero del horror en el cual nos estemos manteniendo. Al fin y al cabo, las convenciones del género serán tratadas de forma distinta en un filme al estilo *splatter*, donde más que el simpatizar o no con las víctimas, es la estética visceral en su estridencia aquello que se prioriza – objetivo para el cual también se adaptaría la trama del género que haga uso del particular estilo fílmico-; que en un horror/sci-fi –definido así como Sipos en calidad de aquello que abarca historias de monstruos originados en la naturaleza y la ciencia, considerando en su definición de “monstruo” a personajes como el monstruo de Frankenstein, aliens,

computadoras locas, plagas creadas en laboratorios y demás amenazas creadas por medio de la naturaleza o ciencia (Sipos 2010: 11)- donde los elementos monstruosos traídos a manos de la ciencia serán un elemento aparte a tenerse en consideración para la historia y sus víctimas.

Más allá de la presencia de víctimas y del rasgo de vulnerabilidad que el género hace partícipe en mayor o menor medida para sus narrativas, existen arquetipos relativos a lo femenino en el género de horror que discuten con estas convenciones en tanto se elevan como protestas a la convencional pasividad de sus representaciones: el caso de las Final Girls en los slashers de los 80s es uno de los más resaltantes.

El elemento más consistente en las secuelas de los slashers es la Final Girl, la heroína sobreviviente de la cual Carol J. Clover habla en su examinación del horror y el género en *Men, Women, and Chainsaws*. Luego de que todos sus amigos hayan sido eliminados por el monstruo de la película, la chica es aquella que reconoce el horror alrededor de ella y que pelea contra su atacante derrotándole, típicamente sola. Ella es la indisputable personaje protagónica, tanto por su creciente desarrollo como personaje que se le brindó a lo largo del filme y por su temprano descubrimiento del asesino, evidente a la audiencia desde el principio del filme. En esta posición, su perspectiva se acerca a nuestro privilegiado entendimiento de la situación (Clover 44): Ella conoce lo que conocemos nosotros, y la Final Girl se vuelve un “YO” con la cual la audiencia se identifica. (Trencansky 64: 2001)

Carol Clover, estudiosa de este subgénero del horror, describió cómo es que ella consideraba que el género fílmico había hecho un pasar de página alrededor de este personaje respecto a la evolución del tratamiento que se le habría dado a las *chicas finales* con el transcurrir del tiempo; de manera que se habría ampliado el espectro de representación del personaje. Es así que algunos filmes habrían modificado sus características de convención sobre el personaje al dejar de mostrarle en actitud de defensa sumisa para más bien visibilizarlas en un rol activo dentro de la narrativa. Clover ejemplifica su posición con los casos de *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) y *Halloween* (1978), explicando que en el primero de los largometrajes la fémina sobreviviente lo hace de manera pasiva, eludiendo a su atacante para ser finalmente salvada por el conductor de un tractor; mientras que en el segundo, Laurie de *Halloween* altera la estancia pasiva de eludir y correr por aquella otra de contraataque, enfrentándose a Myers: “En el slasher de 1980s, este cambio se acrecienta, y la Final Girl es mostrada aún más poderosa que antes. A diferencia de las heroínas del slasher de 1970s, que usualmente sobrevivían aleatoriamente, basado en su habilidad para gritar, correr y eludir

al monstruo persecutor, la nueva generación de Final Girls es notable por su inquebrantable determinación y fuerza” (Trencansky 64: 2001).

Así como las Final Girls de los slasher de los 80s, se encuentran las madres abyectas, las diversas representaciones de brujas, vampiresas y demás personajes relativos a lo femenino mencionados anteriormente y usados en el género. Cada una de las cuales con sus características particulares y sus diferentes tratamientos específicos al filme del cual son partes, ya que como se ha mencionado resulta que las convenciones de un género no necesariamente son usadas del mismo modo –o aceptadas- por todos los filmes que clasifiquen como dentro del mismo, o que por lo menos, estén imbuidos en parte de sus convenciones más prioritarias. Estas diferentes convenciones, arquetipos y significaciones alrededor del género fílmico en cuanto su carácter de representación del *género* han sido estudiadas de manera extensa por diferentes estudiosas interesadas en la cuestión del género y el cine, tanto en sus inferencias positivas como negativas –“las exámenes alrededor del tratamiento que tiene el cine occidental acerca del género y el horror están bien establecidas y resultan bastante extensas. Barbara Creed (1993), Julia Kristeva (1982), y Linda Williams (1996), entre otras, han discutido la tendencia cultural (occidental) a ofrecer representaciones de la mujer y lo Femenino que se alineen con lo monstruoso o el mal” (Wee 2010: 152)-. De manera similar en cuanto a intereses temáticos se esté hablando, el caso de la investigación presente espera seguir con la misma línea de desarrollo analítico, así como brindar mayor bagaje a las exámenes de casos en cuanto a obras fílmicas se tratase.

1.4.2.1.1 “Woman’s film”. Perspectivas sobre la maternidad y las madres en el cine contemporáneo de horror

Las películas del cine de horror contemporáneo tienen como una de sus temáticas a tratar recurrentes aquellas referentes al ser padre y a la maternidad, asuntos de la cotidianeidad sobre los que el género se ha preguntado y discurrido de maneras propias a sus convenciones en diversidad de ejemplares fílmicos. En cuanto a ello, resultaría además conveniente que los intereses particulares al género –cercaos a aquello que nos inspira terror y fascinación como espectadores e individuos-, no exigen la promesa de perspectivas o cierres azucarados al discurrir sobre cualesquiera de los asuntos a tratarse en sus filmes, sino todo lo contrario. “Ellos ofrecen honestas y complejas respuesta a

preguntas como: ‘¿Necesariamente amo a mi hijo?’, ‘Lo amo/la amo incondicionalmente?’, ‘¿Soy un buen padre?’, ‘¿Le estoy haciendo daño a mi hijo/hija?’, ‘¿Me asusta?’” (Hager and Herzog 2015: 122). De manera que la perspectiva ominosa hacia la cual se inclina el cine de horror le predispone a la posibilidad de adentrarse en lo complejo de aquello que no necesariamente se dice sobre los asuntos relativos a la maternidad, la figura de la madre y/o el padre, la relación madre e hijo/hija etc. pudiendo así expresar los tabúes que existen socioculturalmente al respecto o las inquietudes misteriosas que muchos espectadores albergan sobre ello -“En el centro de la cultura popular, el horror juega un papel subversivo: representa la implícitas, o bien obvias, inquietudes consideradas tabúes en otros canales culturales” (Hager and Herzog 2015: 123)-, para así poder ofrecernos respuestas más variadas e interesantes en cuanto a aquellos temas, desde la manera y visión particular que tenga el filme a tratarse.

Ejemplares clásicos del cine de horror como “Rosemary’s Baby” (1968) de Roman Polanski tanto así como filmes contemporáneos del género como “Babadook” (2014) de Jennifer Kent han concebido a personajes que representan a la figura de la madre, usándolos como medio a través de las cuales poder tratar el asunto de la maternidad en su sentir oscuro. En la misma línea, pero más allá del cine occidental y europeo, el cine asiático interesado en el horror y el drama también sostiene una diversidad interesante de ejemplares fílmicos concernientes a estos asuntos; siendo algunas muestras de ello el increíblemente popular “リング” (1998. Traducido como “El Aro”) -película que posteriormente tuvo un remake hollywoodense: “The Ring” en el 2002, volviéndose a futuro una saga extensa de largometrajes tanto en Japón como en Estados Unidos-, el filme coreano de culto “Oldboy” (2003), la película japonesa de Hideo Nakata “仄暗い水の底から” (2002. Se traduce literalmente a “Desde el fondo del agua oscura”) – este filme tuvo un remake americano en el 2005: “Dark Water”-, los largometrajes coreanos “Pietà” (2002), “Mother” (2009) y demás ejemplares fílmicos del continente asiático. Ahora bien, valdría hacer una mención particular al caso de los filmes coreanos de horror Mother y Pietà dado que resultan interesantes en su intervención al discurso sobre la maternidad y las madres debido a que hablan sobre la paradoja del mismo. Nos muestran cómo es que el discurso del ideal marianista de madre abnegada y sacrificada puede tornarse en algo fatal y patológico, siendo así que ambos filmes enfatizan en mostrar

imágenes contrastadas de la figura de la madre puesta en un extremo, mostrando cómo es que puede tornarse algo destructivo y patológico” (Yoon 2015: 103)

De los cineastas coreanos conocidos para las audiencias y críticas internacionales -Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Bong Joon-ho y Lee Chang-dong- todos se han visto interesados en el tema de la maternidad en los últimos años. Park Chan-wook retrató a una madre narcisista y retrógrada en *Stoker* (2013) y a una madre que era una asesina vengativa en *Sympathy for Lady Vengeance* (2005). Kim Ki-duk mostró la brutal violencia de una madre vengativa en *Pietà* (2012), lo que le ganó el León de Oro en el Festival de Cine Internacional de Venecia del 2012. (Yoon 2015: 101)

Este discurso hondamente arraigado acerca de la figura de la madre puesta en el pedestal de aquello más puro y amoroso resulta significativo de tratarse en el ámbito artístico -dígase del cine de horror, del cine en líneas generales u otras formas de expresión creativa-, buscando maneras de situarle en alguna postura diferente que consiga revelarle como un discurso limitante –y hasta doloroso- de tratársele como único, o por lo menos, hacia el cual debiera pretenderse ampliar las posturas con el ideal de alejarnos de una toma de posición represiva hacia el ser mujer, recordando que “el amor maternal es una emoción humana, y como cualquier emoción es frágil, incierta e imperfecta” (Badinter 1980: 23).

Y he allí donde el cine de horror en su discusión sobre el asunto de la maternidad podría jugar un papel interesante, ampliando las maneras de tratar el tema y ofreciéndonos largometrajes que no tengan por qué ser elogiosos o marianistas en su visión de la figura de la madre sino todo lo contrario; recordando así las partes ominosas que el otrora discurso hegemónico oculta. Tal fuese el caso de *Babadook* (2014) de Jennifer Kent: “La dolorosa revelación que la audiencia debe enfrentar –que las madres no siempre están ‘más inclinadas’ hacia el amor, sino que algo de odio es ‘la única acción natural’ y que la represión hace las cosas, menos antes que más, sostenibles” (Buerger 2016: 42)

Las escritoras Francine du Plessix Gray y Aminatta Forna también han discutido acerca de este ‘mito de la maternidad’ –denominación suscrita por Forna en referencia al discurso hegemónico sobre la figura de la madre: “Forna califica a la variedad de normas, y demandas sociales y psicológicas hechas hacia las madres en un determinado tiempo y espacio como el ‘mito de la maternidad’. El mito de la buena madre, que existe en todas las palestras culturales populares, está completamente imbuido en contradicciones y es de hecho imposible; no hace sino que transformar a las madres en mujeres acechadas” (Hager and Herzog 2015: 124)-, así como han hecho el hincapié sobre lo sacra que resulta

como idea para la cultura occidental: “Francine du Plessix Gray observó, (...) que en asuntos de maternidad la ruptura del amor con el instinto pareciera amenazar una de las premisas más sacras de la cultura Occidental. Mucho de nuestro bienestar psicológico parece depender de la identificación de lo eterno femenino con lo eterno maternal”. (Badinter 1980: 11). Ambas son autoras que nos remiten a pensar acerca de qué tan imbuido está este constructo en nuestra sociedad, así como en, consecuentemente, pensar sobre las formas en que nos hemos expresado al respecto por medio de las figuras femeninas del ámbito fílmico. Situación digna de análisis a través de la crítica frente a las diversas historias del cine y el cine de horror en específico que puedan haberse interesado por el asunto de las madres o la maternidad.

Ahora bien, no podemos terminar de hablar sobre maternidad o la figura de la madre en el cine de horror sin antes mencionar el trabajo de Julia Kristeva sobre lo abyecto y el de Barbara Creed –basado en la obra de Kristeva- sobre lo monstruoso femenino. Ambas serían autoras clave para quien sea que se interese por estos asuntos en particular, y han sido la base teórica para diversidad de publicaciones académicas sobre lo femenino en el cine de horror.

La teoría psicoanalítica propuesta por Kristeva explica que la individuación e identidad de uno requiere de la abyección de la madre por el niño, de manera que rompiendo con la estrecha relación mantenida con ella es que uno lograría entrar al orden de lo simbólico. Ahora, tanto Kristeva como Creed sostienen que la abyección se experimenta en un principio como consecuencia de la negación de la madre a renunciar a la relación diádica (dígase de “díada”, definido por la RAE como una “pareja de dos seres o cosas estrecha y especialmente vinculados entre sí.”) que sostiene con su hijo, negándose a pasar más allá de esta etapa (Buerger 2016: 33), y tornándose así en un foco de conflicto. Es así que Kristeva argumentaría que experimentamos por primera vez la abyección con nuestros “primeros intentos de soltarnos del vínculo sostenido con la entidad maternal” (Kristeva 1982, 13).

A diferencia del padre en el complejo de Edipo cuya amenaza es como rival y cuya solución es un asesinato simbólico, la figura maternal pre-edípica, trabajando en la identidad frágil e inestable del niño, le atrae a regresar a un estado diádico fusionado, seguro pero sofocante. Aún luego de que el sujeto haya establecido una identidad separada, el espacio maternal (chora) amenaza con emerger y tentar al sujeto a re-absorberse en una unidad inseparable. (...) El camino a la individuación por medio de la expulsión de la madre y la identificación con el padre, sin embargo, es uno arriesgado para la mujer, dado que requiere repudiar su propia identidad maternal. “Yo me expulso, Yo me escupo hacia

fuera, Yo me abyecto a mí misma con la misma moción en que ‘Yo’ clamo mis cimientos.” El ser se anula como parte del proceso de volverse. (Chang-Kredl 2015: 356)

Luego es que Creed tomaría la teoría de Kristeva acerca de lo abyecto para relacionarla a su teoría acerca de lo monstruoso-femenino en el cine de horror, cuestión que tendría un vínculo intrínseco con la figura de la madre. Creed se mostraría en contra de la visión patriarcal que se tiene sobre las mujeres vistas como las perpetuas víctimas del horror, argumentando que lo monstruoso-femenino se encuentra mucho más extendido en el género que lo que anteriores estudios podrían haber sugerido; ella escribiría que todas las sociedades “tienen un concepto de lo monstruoso-femenino, de qué es aquello de una mujer terrorífico y abyecto” (Creed 1993: 1), lo cual nos lleva a pensar en la posibilidad de la mujer representada en un rol activo y poderoso, una fuerza terrorífica como cualesquiera de las otras representaciones ominosas del género, una figura poderosamente abyecta e intrínsecamente ominosa en lo que su abyección nos recuerda de nosotros mismos y mismas.

1.4.2.2 La figura de las brujas en el cine de horror

En ambos largometrajes a tratarse en la presente investigación se estaría optando por un enfoque que examine a Thomasin y a Ella -las figuras femeninas protagónicas en ambos filmes- como posibilidades de brujas; y nos referimos a ellas como *posibilidades* dado que más allá de la certeza o no que se tenga de que estos personajes en particular sean o no brujas en la narrativa que las construye, el imaginario de sus personajes aledaños o en las significaciones del subtexto en el cual irremediamente están imbuidas, lo interesante es que se sostienen como personajes inscritos en discursos que tocan temáticas y conceptos similares, análogos a los intereses de aquellos otros discursos que históricamente han girado en torno a la figura de la bruja en sí. “(...) si es que las brujas existen o si es que Thomasin es de hecho una bruja no interesa; en cambio, es la creencia en ambas por el resto de su familia la que dictamina las decisiones a tomarse, tanto como la narrativa de la historia entera. Ella es señalada porque *destaca*” (Ward 2016: 40)

Las brujas como *concepto* socio-histórico han sido un importantísimo elemento del cual el cine de horror se ha apropiado en diversos ejemplares fílmicos para desarrollar sus propias narrativas. Algunos ejemplos contemporáneos de ello –más allá de los casos

presentes- podrían ser *The Crucible* (1996), *The Craft* (1996), *Suspiria* (1977) y *The Blair Witch Project* (1999). Del mismo modo, la bruja como figura fílmica ha sido usada como medio a través del cual poder tocar temas colindantes a las unidades temáticas que otrora las construyeron, para discutirse sobre los discursos patriarcales que sostuvieron al personaje en su inicial condena sistemática, para servir como figura de terror con la cual manipular la mirada y/o emociones del espectador; o en todo caso, como nexo para aproximar las diferentes significaciones existentes alrededor del personaje en el discurso general del filme que la esté tratando –ello respecto a los intereses particulares del largometraje en donde aparezca inscrita, dado que al fin y al cabo cada arquetipo no es sino que un modelo maleable para el discurso específico del director(a)-: “El horror es un género ficticio, uno que recoge elementos naturales o históricos y los transforma en formas amenazantes e innaturales” (Sipos 2010: 11)-.

A todas aquellas posibilidades se llega partiendo del carácter ominoso y sobrenatural de la *idea* sobre lo que constituía una bruja y sus connotaciones particulares (más de ello en el capítulo que trata la cuestión de las brujas de manera contextual), precisa para manejarse como cercana a lo abyecto o terrorífico –en su casi omnipresente poder- dentro de discursos fílmicos interesados en buscar imágenes o figuras con las cuales apelar al público. Resulta además que las brujas en su dimensión histórica fueron mayormente mujeres, víctimas de los sistemas patriarcales en los cuales estaban imbuidas, la institucionalización de sus discursos en las Iglesias, el estado y demás aparatos políticos, así como de la manera en que se creía fehacientemente en nociones ginofóbicas acerca del mal, la naturaleza misma y lo femenino: “Solo entendiendo que la historia de la brujería es una historia de primordialmente mujeres... es que podremos confrontar la hondamente embebida manera de sentirse acerca de las mujeres ... que había entre nuestros ancestros. Si es que esas sensibilidades se hubiesen evaporado con los siglos, podríamos tal vez ver más claramente; pero todavía vivimos con brujas en nuestra cultura, no importa cuánto haya cambiado su forma con el transcurso del tiempo” (Karlsen 1987: 13). Partiendo de interpretar esta última declaración de Karlsen como referencia a la existencia de la *idea* de las brujas en sí, es consecuente que las brujas perduren además en el cine debido a representar un cúmulo de significaciones, originalmente, sustentadas por discursos de tono patriarcal (de subyugación femenina), o en todo caso, de aislamiento del tipo nosotros-vs-los-otros. En la misma línea es que resulta suficiente la *duda* sobre si alguien es o no una bruja más allá de tener una certeza o no sobre su real existencia o

la amplitud de sus supuestos poderes maléficos; al fin y al cabo una conjetura ostenta un gran poder para tornarse en amenaza de repetirse suficiente.

Douglas expone que en sociedades con sistemas rígidos de clasificación, “aquello que no está a la par, es parte de ello y se somete a sus leyes, está potencialmente en contra de ello”, subrayando la latente amenaza que los *otros* significan para sus comunidades. Además, como se mencionó anteriormente, es “solo mediante la exageración de la diferencia entre dentro y fuera” y “con y en contra, que algún semblante de orden logra ser creado”. Los *otros* deben ser, por tanto, removidos para así preservar la estabilidad y recobrase una sensación de normalidad”. (Madden 2017: 12)

Consideradas como una amenaza innatural y delatadas a dedo, las mujeres de aquellos tiempos particulares tenían todas las que perder. Amenazadas y/o castigadas, generalmente al talante del *scapegoating* (dígase de la selección de una o varias personas –designadas como chivos expiatorios- al culpárseles de algo que no necesariamente son o hicieron para beneficiar a los fines específicos del individuo o colectivo inculpador) – guiones del cine como la adaptación original de *Carrie* (1976) filmada por Brian De Palma resultan reminiscentes a la temática, mostrándose como similares a la dinámica de la caza de brujas: “Como Serling advierte en la conclusión del episodio (n. del t.: está refiriéndose a ‘The Monsters are due on Maple Street’, episodio veintidós de la serie *The Twilight Zone*), el *scapegoating* ritualista y la caza-de-brujas, ambos reminiscentes de un pasado oscuro, persisten hasta nuestros días: ‘Hay armas que son simplemente pensamientos, actitudes, prejuicios –encontrados solamente en la mente del hombre... Los prejuicios pueden matar y la sospecha puede destruir, y una búsqueda asustada y desconsiderada por un chivo expiatorio tiene secuelas en sí misma para los descendientes, y los descendientes aún por nacer’” (Madden 2017: 13)-, de la intención por efectuar alguna clase de purgación o limpieza en términos más amplios que el simple aseo físico –“Naturalmente, elementos inapropiados, como individuos que se niegan amoldarse, deberán ser forzosamente extraídos para así poder mantener la limpieza y santidad dentro de la comunidad” (Douglas 1984: 44)-, o de la violencia y feminicidio sistemático; no resultan muy lejanas en la clase de tratamiento que algunos filmes les dan en tanto figuras con connotaciones profanas o de temer a ojos recelosos: “Las brujas, por otro lado, encarnan el último miedo masculino (n. del t.: a mi parecer patriarcal sería un término más adecuado que masculino, en ánimos de no caer en lo terrible de la generalización) féminas incontrolables que, dotadas con poderes impíos, amenazan con liberarse de los márgenes en donde debieran ser confinadas” (Madden 2017: 14).

En líneas generales, valdría mencionar que el uso de la figura socio-histórica en el ámbito fílmico no tendría por qué buscar una interpretación fiel a la historia –que tampoco es rígida o necesariamente similar en todos lados- ni tampoco pretender que su uso en un mismo género como lo es el horror le adhiriera al personaje las mismas connotaciones; todo dependerá del subgénero, el discurso particular del filme y el desarrollo en específico del personaje.

Las brujas como personaje además resultan fascinantes en sus ambigüedades, de manera similar a otros personajes relativos a lo sobrenatural (en tanto que diluyen la línea entre la certeza o no de lo real de sus existencias, siendo las brujas un caso que destaca en su particularidad histórica). Desdibujan la línea entre atracción y temor de modo similar que otrora monstruos y figuras traídas al horror, solo que en este caso parten de algo que tiene un extenso bagaje intrínsecamente terrorífico en su violencia y genocidio ejercidos: “Las amenazas no-naturales hacen más que asustar, fascinan. Las amenazas no-naturales evocan una diferente cualidad del miedo comparada a las amenazas naturales. Enfrentar lo innatural es darle un vistazo a la divinidad. (...) Hay más que catarsis aquí. Hay fascinación. Atracción tanto como repulsión” (Sipos 2010: 249)

1.4.2.2.1 Breve historia de las brujas en el cine

La imagen de la bruja como personaje ha sido grabada en nuestro imaginario colectivo gracias a la extensa representación que tuviese, desde tiempos antiguos, en los cuentos populares e historias fantásticas que aún se les relata a varios durante su infancia, así como en el cine que consumimos. Siendo esto así resulta comprensible que su origen contextual en la historia se remonte a siglos de siglos atrás, aún si la figura de la mujer-bruja recién surgiría enfáticamente como anexa al discurso patriarcal y se tornase común –más allá de las trágicas consecuencias del adscribir el ser bruja hacia cualesquiera de las mujeres de aquel entonces- cuando se publicase el tratado “Malleus Malleficarum” (1486) del Renacimiento y al desplegarse el consecuente genocidio de mujeres perpetrado durante la Caza de Brujas Europea –que fuese a durar desde fines del siglo XV hasta la mitad del siglo XVIII-. Al respecto sería remarcable no olvidar que la cuestión de la bruja se volvió una cuestión de las mujeres –“solo mediante nuestro entendimiento de que la historia de la brujería es una historia primordialmente de mujeres es que podremos

confrontar las fuertemente arraigadas impresiones de nuestros ancestros hacia las mismas” (Karlsen 1987: 13)- dado que las víctimas fueron por sobre todo, mujeres, y porque el discurso que las denunciaba se veía férreamente enrevesado con los discursos de opresión y violencia perpetrados por los sistemas de significaciones patriarcales; donde, valga mencionarse, el *Malleus Malleficarum* supondría el texto por excelencia para ejemplificar a dónde puede llegar la misoginia en sus extremo -“dividido en tres partes, argumentaba que el ‘frágil sexo femenino’ se encuentra ‘mayormente adicto a supersticiones malévolas’” (Schimmelpfennig 2013: 30)-, dado el carácter de sus denuncias y la crucial significación que tuviese durante los procesos de acusación y sentencia en los tiempos de la Caza de Brujas. Annette Schimmelpfennig escribiría en su ensayo sobre *Las mujeres como Brujas en el cine contemporáneo y los cuentos de hadas de Los Hermanos Grimm* que el *Malleus Malleficarum* habría sido un medio remarcable para proyectar el nexo que se formaría entre mujer y bruja y exacerbar las angustias de la masa al respecto: “Es remarcable como a través de todo el texto los términos ‘mujer’ y ‘bruja’ se vuelven sinónimos. Lo que comienza como un tratado sobre la bruja se vuelve más y más en un polémico panfleto acerca de la naturaleza malévola de las mujeres en general” (Schimmelpfennig 2013: 30).

Ahora bien, el largo tiempo durante el que la presencia de la figura de la bruja ha existido no ha ocasionado que su popularidad como concepto fuese a disminuir con el tiempo, sino que más bien se convirtió en un personaje popular y versátil en cuanto a la variedad de géneros fílmicos y de historias de ficción –más allá del *storytelling* cinematográfico- donde fuese a ser representada. “Sea como una inhumana abuela-convertida-para-mal en *Hansel y Gretel* de Los Hermanos Grimm o como una reina narcisista en la forma de Charlize Theron en *Snow White and the Huntsman*, la representación de las brujas mujeres es versátil” (Schimmelpfennig 2013: 28), lo cual se proyecta en lo diferentes que parecieran ser los géneros en donde las brujas se han visto representadas en la ficción, esto es, su aparición en cuentos de hadas para niños como *Brüderchen und Schwesterchen* –traducido al español como “Hermano y Hermana”- de Los Hermanos Grimm, tanto así como en docudramas tan siniestros como *Häxan* (1922) y en narrativas fílmicas del cine de terror contemporáneo de ficción como *Antichrist* (2009).

Claro está, donde nos conviene centrarnos es en el carácter siniestro o sobrenatural que fuesen a tener las representaciones de la bruja a través del cine, particularmente en el terror fílmico; al respecto, varias películas del género tendrían brujas o símiles de brujas

como personajes de sus narrativas –sino como protagónicas-, así como en otros géneros cinematográficos que, por lo menos, fuesen a contener elementos cercanos al terror. “Antichrist, Silent Hill y The Evil Dead son todos ejemplos de películas que usan brujas como sus ‘elementos monstruosos’ centrales, un recurso que Paul Wells define (...) como usualmente una interrogación de la amorfa naturaleza del mal” (Schimmelpfennig 2013: 38).

En contraste con los informes históricos acerca de las brujas y las exiguas descripciones de los Hermanos Grimm se puede decir que Hollywood le dio a la bruja una cara, o varias, relativamente diferentes caras. Como un personaje de película puede ser encontrada en casi cada género, desde películas orientadas para niños y jóvenes adultos hasta películas orientadas para adultos como terror o comedias románticas que le atribuyen una versatilidad inesperada si se comparase con su representación en los cuentos de hadas. (Schimmelpfennig 2013: 34)

Según esto último pareciera darse a entender que la imagen de la bruja se habría expandido en cuanto a su versatilidad y representación en las obras cinematográficas que le habrían incluido, yendo más allá de su antigua, y más cerrada, representación en los formatos de lectura. Ahora bien, por más cierta que sea la declaración de Schimmelpfennig, aquella ampliación en cuanto a la mayor diversidad de ejemplares y representaciones que se habrían producido acerca de las brujas no vendría libre de controversias y críticas, cuyo foco de análisis se habría centrado en la cuestión del género y lo femenino. Al fin y al cabo, librarnos del talante malévolo que tan empecinadamente se habría adscrito al mismo hecho de ser mujer, y particularmente a la dimensión sexual –ciertamente tan latente y real en cualesquiera de nosotros, humanos- de la misma, resultaría una tarea difícil por ejecutarse.

Ello porque, en primera instancia, el discurso hegemónico pide ciertas acciones y actitudes de parte de la mujer, las que justamente hacen la labor de encajarla en aquellos límites pre marcados respecto al comportamiento esperable para una “buena chica”, claramente vislumbrados dentro de un discurso de opresión. A razón de ello, el caso del *Malleus Malleficarum* en su señalar a la mujer-bruja –honda e irremediamente sexual- como enrevesada al Diablo, sería proyección de estas angustias: “La sexualidad juega un rol crucial aquí, porque se creía que las brujas fornicaban con El Diablo y precipitaban la desmoralización de la sociedad. Mientras que la mujer ordinaria era casta, la bruja era caracterizada como alguien que no conocía límites sexuales y como seductora de hombres indefensos” (Schimmelpfennig 2013: 29).

Ya a futuro es que irían surgiendo re-lecturas de la bruja como arquetipo de lo femenino; sin ahondar mucho en ello, valdría mencionar dos casos: Por un lado está el trabajo de Matilda Joslyn Gage, abolicionista neoyorquina y partidaria por los derechos de las mujeres y de los Nativos Americanos, ella trabajaría un escrito acerca de la historia de la espiritualidad y las mujeres, “argumentando, con una ferocidad que sobrepasaba la de sus colegas las sufragistas, que las brujas habían sido simplemente las víctimas de la opresión masculina que era continuada hasta su propia era” (Gibson 2006: 89); por otro lado, también surgiría otra re-lectura de la bruja de parte del académico Charles Godfrey Lealand, quien sería reconocido por sus escritos acerca de magia y folklore. Ambos jugarían un papel importante en la reinención de las brujas como figuras más complejas de lo que otrora se creía podían llegar a ser y como factibles símbolos feministas, a futuro revolucionarias en la posibilidad de sus re-lecturas. De aquí es que resulta esperable que el trabajo de Matilda haya influenciado a su yerno, Lyman Frank Baum, cuando fue que crease la obra *The Wonderful Wizard of Oz* en 1900.

Por otro lado, dado que aún si claramente con el tiempo se haría enfatizado el tratamiento de la dimensión de la bruja como mujer –y por ello como sujeto que posee una dimensión sexual-, y aun existiendo ejemplares que, tentativamente, fuesen fuera de lo esperado al respecto y tocaran además la cuestión de la liberación femenina, ello sería un jugar al tira y afloja increíblemente paulatino –que no llegase a evolucionar del todo- en diversidad de casos cinematográficos y de TV. Al respecto valdría mencionar el caso de la serie estadounidense *Bewitched* (1964-1972), donde la opinión ambigua respecto a, o bien representar el empoderamiento de la mujer-bruja que es liberal y se muestra liberada, o bien querer seguir deleitándose en lo bello de la mujer que se muestra conforme al arquetipo del “Ángel del Hogar” sería una cuestión meramente tentativa, -si bien para la época valiosamente cuestionada- que no llegaría a dar una resolución del todo clara.

En los 1960s y 70s, el poder social, económico y cultural de la mujer era visto como necesario de un meticuloso control. Pero la resistencia a ese control fue mucho más constante y atractiva que nunca antes, y el poder en sí era menos amenazante que antes. *Bewitched* creó una plantilla para posteriores representaciones de las brujas, modificando la heredada por *I Married a Witch* y *Bell, Book and Candle*. La tensión entre radicalmente empoderar a la mujer y afirmar cautelosamente la necesidad de controlarla fue explotada cada semana, y se dejó sin resolverse.

Al respecto conviene recordar la manera en que las mujeres son usualmente representadas en términos de su sexualidad, más allá del género fílmico o del formato a tratarse –

estemos hablando de cine, ficción para televisión o la prensa-, es decir, en la manera en que nosotras, mujeres, solemos ser observadas y calificadas en términos de la exteriorización de nuestra sexualidad en esquemas expresamente maniqueos, que si bien podría pensarse ya debieran ser desechados para tiempos contemporáneos, lamentablemente aún se siguen sucediendo. Anteriormente ya hemos visto un caso ejemplar de esto en el subgénero del slasher, en cuanto a la redención con la que fuesen recompensadas las Final Girl frente al resto de mujeres sexualmente activas en sus narrativas, y en parte de aquello que solía observarse anterior a la aparición del recelo hacia las mujeres a ser sentenciadas como posibles-brujas en el contexto histórico de la Caza de Brujas; como síntesis de ello, Anne-Marie Bird resumiría este sentir en la introducción de su ensayo *Women behaving Badly: Dahl's Witches Meet the Women of the Eighties* –traducido al español como *Mujeres comportándose mal: Las Brujas de Dahl se encuentran con las Mujeres de los Ochentas*- acerca del largometraje de Dahl, *The Witches* (1983) (Bird 1998: 121-122) al decir que las mujeres suelen ser etiquetadas de “buenas mujeres”, esto es: “virginales, pasivas, castradas, indefensas, víctimas” o “malas mujeres”, esto es: “sexualmente activas, castradoras y depredadoras”; al fin y al cabo, la definición de una tendría que ver con qué tan conforme se es o no a las definiciones patriarcales de lo que una mujer es o no debe ser, la trasgresión siempre es castigada sino consigue ser reformada. Casos sobre esto, como hemos visto, no faltan: y si bien la diversidad de ejemplares fílmicos del slasher funcionarían como ejemplos propicios al tema, también lo serían varios otros casos fílmicos o televisivos que han representado a la figura de la bruja, como el caso de *I Married a Witch* (1942) donde la condición para que la mujer-bruja pueda alcanzar la felicidad del cierre del film es que pierda sus poderes, de manera que la mujer protagonista termine como una reformada y plena ama-de-casa enamorada, fielmente incondicional a su marido; la oración de cierre "El amor es más fuerte que la brujería" vista en paralelo a la imagen “corregida” de la ex mujer-bruja dice mucho del sentir del filme acerca de la posición y la actitud de la mujer.

La obra de teatro de John van Druten, *Bell, Book and Candle* (1950), que luego fue llevada a las salas de cine en una película del mismo nombre ocho años después también compartiría semejanzas con su predecesora *I Married a Witch*, relatando una historia de romance entre quien sería la figura masculina protagonista (Shep Henderson) quien se enamoraría, a gracia de un hechizo, de una bruja (Gillian Holroyd). La diferencia en este caso residía en que Gillian era además una exitosa mujer de negocios que tenía su propia

galería de arte, y en que había encantado –literalmente hablando- a Shep Henderson, al enterarse de que éste se iba a casar con una antigua colega y enemiga suya; sin embargo, conforme avanza la historia Gillian se iría enamorando de Shep por su cuenta y el conflicto se desataría cuando él se enterase del encantamiento de amor del que había sido víctima.

El desarrollo del tramo final del largometraje es en dónde ambos filmes tienen un punto en común, ello vendría a ser así porque Gillian perdería sus poderes de bruja al enamorarse de Shep, de manera que recién para cuando él se habría enterado de la incapacidad de Gillian de volver a ser una bruja por estar enamorada de él es que decide reconciliarse con ella. Como Marion Gibson resaltaría, si las brujas se enamoran, explica el diálogo de *Bell, Book and Candle*, ya no pueden ser brujas. Gillian se enamoró de Shep. La trampa estaba en que, como Jennifer –y con ello hace referencia a Jennifer de *I Married a Witch*-, ella desde ese momento ya no era una bruja. De manera que ambos largometrajes terminaban con la sexy bruja seguramente domesticada. “‘Solo soy una humana’ dijo Gillian, felizmente menoscabada. Ella abandonó los vestidos negros y escarlata y los accesorios glamorosos que la delineaban como una femme fatale, para un nuevo look blanco y amarillo pastel” (Gibson 2006: 92-93).

Nuevamente se puede hacer un paralelo con el caso de *Bewitched* de la ABC, donde ya podríamos ver con mayor claridad la manera en que ambos filmes anteriormente mencionados se suelen mencionar como predecesores de la serie americana. Ahora bien, la base que supuso *I Married a Witch* y *Bell, Book and Candle* para la construcción de *Bewitched* ciertamente parte de la conexión que supusieron ambos filmes con la controversia entre posturas conservadoras y liberales acerca de la posición de la mujer en el núcleo familiar: “se hizo una analogía potencialmente más liberadora entre la magia de la bruja y la independencia de la mujer en mente y cuerpo más allá de su rol familiar.” (Gibson 2006: 94); sin embargo, no olvidemos que los preceptos socioculturales de los esquemas patriarcales de organización familiar de la época se advertían como poco propensos al cambio; era evidente que no era un cuestión por cambiarse de la noche a la mañana.

No obstante ello, es cierto que en *Bewitched* se dieron diferentes y primerizas tentativas para jugar con el ya cliché arquetipo de la bruja en el melodrama de comedia romántica americano, y que si bien el papel de Samantha todavía era muy cercano al posible y futuro

destino que se les prometía a Jennifer y Gillian, hubo trasgresión respecto al uso de la magia por parte de Samantha, quien si bien era una feliz ama de casa que no usaba usualmente la magia para apoyarse en sus quehaceres y cotidianeidad, sí tenía latente la posibilidad de su ser-mágica, que usaría eventualmente durante la serie. Asimismo, las otras representaciones de brujas en la serie como fuese el caso de Serena, su prima, y su madre, propondrían algunas de las primeras originales actitudes y maneras de ser para la mujer-bruja que tuviese la ficción televisiva.

Pero el show hubiera sido muy soso si la bruja nunca hubiera usado su magia. Como Harry Ackerman dijo, *Bewitched* tenía aspiraciones liberales, aunque las comprometía mucho. De manera que muchos episodios flirteaban con la manera en que el peligro fascinante de la brujería de Samantha, como su independencia subversiva, podría representar para la posición de Darrin como el ‘hombre de la casa’” (Gibson 2006: 95)

Ahora bien, conviene hacer notar que a inicios del Siglo XX en Estados Unidos se habrían puesto sobre la mesa la emergencia de controversias relacionadas a la cuestión de la brujería, la Wicca y el Satanismo. “Algunos activistas cristianos hicieron un gran ataque contra la brujería en líneas generales: se sugería que la Wicca conspiraba con el feminismo y el socialismo en un ‘movimiento político anti-familiar que incentivaba a las mujeres a dejar a sus maridos, asesinar a sus niños, practicar brujería, destruir el capitalismo y convertirse en lesbianas’” (Esler 1997: 158). Al fin y al cabo, desde una perspectiva de carácter sociológica la figura de la bruja era muy lejana a la versión idealizada y marianista de la buena mujer que era incentivada por el discurso de la Iglesia, sino el papel de la Iglesia en la Caza de Brujas podría haber sido muy distinto.

El primer filme que tocó expresamente la cuestión de la bruja fue *Haxän: Witchcraft through the ages* (1922) –traducido al español como “Haxän: La Brujería a través de los años”- de Benjamin Christensen, quien dirigiría la que hasta ahora es conocida como su obra más emblemática, una mezcla interesante entre el documental y la ficción que relata, entre diversos efectos visuales y complejas puestas en escenas recreacionales, sobre la superstición y la histeria erigida en relación a la figura de la Bruja y los ritos que se pensaba tenían que ver con el accionar de la brujería en relación a los demonios y el Diablo. El largometraje de Christensen partiría de su estudio del *Malleus Malleficarum* y ello se vería reflejado en la representación de la bruja en el filme, llevada a ser reflejada como el extremo de las angustias que tornaban en la mente de la gente de la época, vista por sobre todo en relación a lo malévolo y el placer sexual, sería un filme sumamente

oscuro para la época, proyección de la siniestra manera en que la mujer-bruja fue reflejada en aquel tratado y muy controversial en cuanto a lo que mostraba, particularmente al haber sido públicamente exhibido en las salas de cine de Suecia, país de donde proviene el autor.

Otro filme que si bien no tiene elementos del terror conviene mencionar por su carácter emblemático y además de culto para la época –y años venideros- fue *The Wonderful Wizard of Oz* (1939). El filme sería uno de aquellos populares largometrajes de género fantástico –ello luego de sus re-estrenos a partir de 1949, dado que antes de volverse un filme de culto sería inicialmente considerado un fracaso en la taquilla- que tendrían a brujas dentro de los personajes centrales a sus narrativas y que apelarían a un público general, recogiendo versiones menos condenables para las brujas –generalmente; al fin y al cabo *The Wonderful Wizard of Oz* introduce a dos tipos muy maniqueos de brujas, siendo una de ellas muy arquetípica a la representación maldiciente de los cuentos de hadas-. Forman parte de este tipo de largometrajes *Hocus Pocus* (1993), *The Lion, the Witch and The Wardrobe* (2005) –la primera de una serie de películas basadas en la obra homónima de C.S. Lewis- y toda la serie de largometrajes de culto entre niños y grandes que comenzó en el 2001 con *Harry Potter and the Philosopher's Stone* –basada en la novela homónima de 1997 que dio pie al éxito de la saga escrita por J.K. Rowling-. También convendría mencionar *Practical Magic* (1998) y *Teen Witch* estrenadas ambas en el mismo año, ya que aun si es que éstas fueron pasadas por alto por la crítica, tuvieron de todas maneras una recepción generalmente positiva en el público a quien iban dirigidas; *Teen Witch* -película de fantasía y comedia dirigida a un público adolescente- particularmente, luego surgir su adaptación en musicales. Como mención especial, por tratarse de ficción televisiva, estaría la serie americana *Sabrina, the teenage witch* (1996), que gozó de larga popularidad, así como de transmisión en la señal abierta de televisión en diversos países como el nuestro; *Charmed* (1998) sería un caso de estilo y popularidad comparable pero más bien orientada a un público joven adulto y adulto.

La importancia que pudo haber tenido *The Wonderful Wizard of Oz* –dejando de lado la representación maniquea, ciertamente propia de los arquetípicos cuentos de hadas, de la Bruja Mala del Oeste- reside en que introdujo a la audiencia la posibilidad de que “no todas las brujas son malas”, como le diría Glinda, la Bruja Buena del Norte a Dorothy luego de que esta última le diga “creía que todas las brujas eran malas”, a lo que Glinda le respondería “Oh no, eso es un gran error”. Ahora bien, la representación física de la

“buena bruja” Glinda pareciera acercarse en demasía a la de una hada o una princesa – con su aspecto etéreo, varita mágica y corona reluciente- mientras que la representación física de la Bruja Mala del Oeste –a quien tampoco se le otorga un nombre, enfrascándola más en el arquetipo general de La Bruja de la fantasía del cuento de hadas, clásica en los cuentos de los Hermanos Grimm- vendría a ser, por contraste, la de una mujer de cabello negro, nariz puntiaguda y manos que parecieran símiles de garras, piel verde, escoba y sombrero puntiagudo.

De manera que evidentemente este sería un cuento más que tomaría el recurso cliché de la separación entre belleza vs fealdad para la representación entre lo bueno y lo malo. De manera que aún si el trabajo de Gage acerca de las brujas pudo haber influenciado a Lyman, creador del largometraje, en la creación e intereses temáticos de *The Wonderful Wizard of Oz*, tampoco es como si se hubiera dejado atrás a la representación clásica de la bruja, sino que más bien se habría introducido una variante más de la misma así como se haría presente la posibilidad de que no todas las brujas resulten necesariamente personajes maldicientes; una representación aún poco satisfactoria del caso pero ciertamente un avance en tratar de dejar atrás la simpleza que habría tenido la figura en las narrativas para niños y la ficción cinematográfica.

Dejando de lado el género fantástico en su representación cinematográfica de la bruja, es necesario retomar el caso del terror. Un clásico que aparecería junto a otros varios en la década de 1960s es *Rosemary's Baby* (1968) dirigida por Roman Polanski, basado en el best-seller homónimo de 1967. El filme mostraría a la figura protagónica, la Srta. Rosemary Woodhouse, envuelta en medio de las oscuras intenciones de un aquelarre de brujos y brujas que pretenden usarla como medio para traer a la vida al hijo de Satanás; situación de la que ella no se percatará inicialmente hasta que vaya atando cabos que no harán sino que acrecentar el paulatino recelo que habría sentido hacia los Castevets, la pareja de ancianos que vive al lado del apartamento de ella y su esposo, Guy Woodhouse.

Como Leon Hunt señala, estos filmes se hicieron luego de lo que considera los años emblemáticos de 1966-1968. Durante este tiempo, Anton le Vey abrió la primera Iglesia de Satanás en California, el mago del caos Aleister Crowley apareció en la portada de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band y los Rolling Stones sacaron su *Their Satanic Majesties Request*, entre otros ejemplos de lo que Hunt consideraría un interés creciente en religiones paganas no-cristianas. En términos amplios, el género del terror testificaría este cambio cultural; por ejemplo le Vey fue un consultor técnico en *Rosemary's Baby*. (Harmes 2013: 72)

Marcus Harnes consideraría importante hacer mención de aquel creciente interés acerca de las religiones paganas y no-cristianas debido a que probablemente se le ocurriese que tendría que haber una relación con el interés de diversos ejemplares del cine de terror de 1960s y 1970s en tratar cuestiones relativas al culto al Diablo y el satanismo, *Rosemary's Baby* de Polanski sería el caso más emblemático pero ciertamente habrían varios otros como *To the Devil a Daughter* de Peter Sykes en 1976, *Satan's Slave* de David McGillivray en el mismo año; así como *The Devil Rides Out* de Terrence Fisher que se estrenase en el mismo año de la premiere del filme de Polanski,. Ahora bien, de estos casos el único que trataría la cuestión de la brujería de manera directa sería *Rosemary's Baby*, ya que es de carácter explícito que quienes se encuentran acechando desde un principio a la protagonista se tratan de brujos y brujas pertenecientes a un aquelarre; en el caso del resto de filme sería el culto al Diablo el tema protagónico, más allá de figuras específicas de lo sobrenatural que pudiesen estar involucradas.

Ahora bien, lo que tienen en común es que en el caso de *To the Devil a Daughter* y *Satan's Slave*, habrían mujeres jóvenes protagónicas que caen víctimas de autoridades patriarcales, de manera similar –si bien más drástica- a la manera en que *Rosemary* trataría de complacer los deseos de su esposo –quien también se habría involucrado con el aquelarre aunque ella en un principio lo ignorase- e ignorando inicialmente sus deseos propios, poniéndose así en una posición de vulnerabilidad frente el accionar de los Castejets y el resto de brujos. Haciendo la comparación, ocurriría que en el caso del filme de Peter Sykes la joven mujer caería presa de un culto de devotos al Diablo dirigidos por un sacerdote satánico, y en el filme de David McGillivray, un patriarca de un culto satánico amenazaría la vida de su sobrina. De manera que “en la diégesis de estos filmes, la actitud patriarcal es tan represiva como diabólica.” (Harnes 2013: 73)

Años después del estreno de *Rosemary's Baby* se estrenaría otro filme de culto que tendría a un aquelarre de brujas –en este caso expresamente mujeres todas- como las figuras amenazantes de la historia. *Suspiria* (1977) dirigida por Dario Argento –y escrita por él mismo junto a Daria Nicolodi-, sería un filme memorable por su emblemática estética influenciada por el expresionismo alemán y el cuento clásico de Blancanieves y los Siete Enanitos de Los Hermanos Grimm, así como por haber sido el último filme que haya usado la técnica del Technicolor –siendo un dato curioso al haber sido la adaptación fílmica de Blancanieves uno de los primeros casos (y ciertamente el que lanzó la técnica

al éxito) que habría usado esta tecnología-. El largometraje contaría la historia de la joven Suzy Bannion, estudiante estadounidense de ballet, quien llegaría a la prestigiosa academia Tanz para perfilar su técnica, sin embargo, se toparía con que el mismo día de su llegada ocurriría el terrible asesinato de una de las alumnas de la academia. Es así que Suzy irá sintiendo un recelo cada vez mayor frente a la academia y los hechos que se desenvuelven en la misma, hasta que su amiga Sarah confirmaría sus sospechas al advertirle de un oscuro secreto que se manifiesta en la escuela: la academia está siendo dirigida por un aquelarre de brujas quienes son culpables de las extrañas ocurrencias y asesinatos dentro de la misma.

Convendría además hacer un par de menciones de la década de 1990s, en primer lugar el clásico adolescente *The Craft* (1996), que se habría vuelto uno de aquellos filmes de culto para adolescentes, con una recepción positiva al filme que se demuestra en el interés por la representación de los dilemas de la adolescencia –a pesar de su tono sobrenatural- y las entusiastas que surgieron en torno al filme a consecuencia de su estreno; asimismo, el largometraje ofrecería la figura del aquelarre como símil del grupo de aquellos adolescentes que se sintieran rechazados por el resto –dígase de aquellos que gozaban de mayor popularidad y del resto de la escuela-, de manera que como grupo encontrasen un lugar al que pertenecer, más que un lugar del cual temer.

Sarah Ward en su estudio de la figura de la bruja en el cine, convendría en también hacer mención de la representación de la adolescencia y las difíciles estructuras sociales de la escuela secundaria, así como las expectativas, tradiciones e ideas impuestas de aquello que compondría la ‘correcta’ actitud adolescente en el tratamiento narrativo y temático del film; de manera que es en aquel lugar y en la agrupación de las marginadas por medio de la brujería en que las cuatro estudiantes protagónicas de *The Craft* encuentran sus identidades, dan rienda suelta a sus naturalezas predilectas –empoderadas en su ser-brujas-, tratan de conquistar en vez de acobardarse en aquello que pudiesen temer dentro de su adolescencia, y aprenden las consecuencias de usar su diferencia para propósitos egoístas. (Ward 2016: 39) Esto último conviene además resaltar al ser aquello que trastoque la situación del grupo y de cierre al filme, de manera que si bien las chicas que forman parte del pequeño aquelarre de a cuatro en *The Craft* se verían inicialmente empoderadas en lo que consiguen alcanzar y manifestar estando juntas como grupo de brujas, se toparán con que esta situación se les volvería en contra cuando la recriminación mutua y el aislamiento comenzaban a surgir dentro del aquelarre.

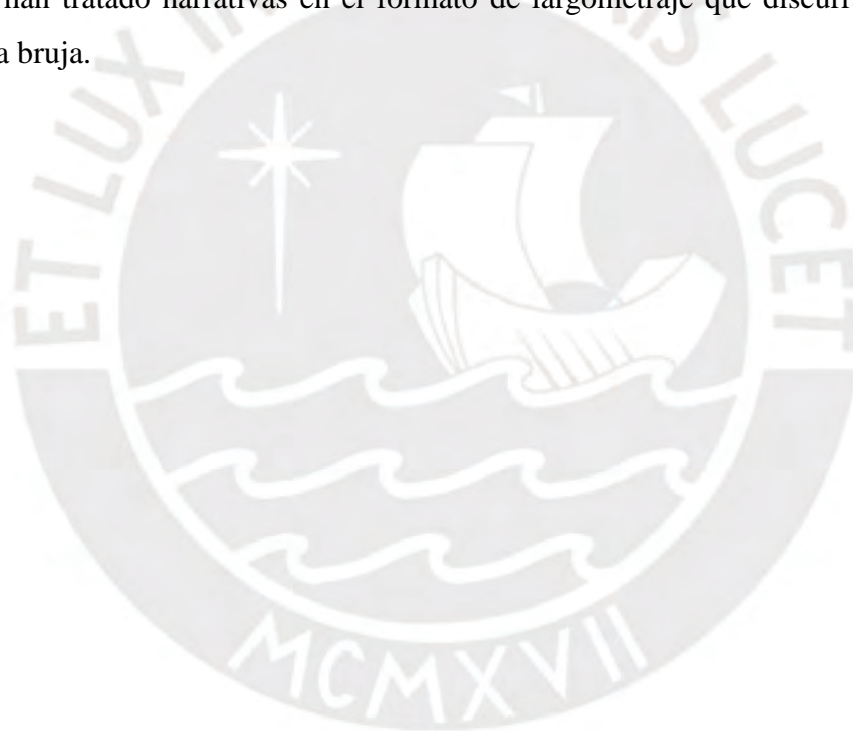
En esa misma década también se estrenaría *The Blair Witch Project* (1999) de Eduardo Sánchez, película que partiría de la premisa de un grupo de tres jóvenes cineastas quienes, impulsados por una leyenda local sobre una tal Bruja de Blair buscarían ir a filmar al respecto, pero que desaparecerían misteriosamente en medio de su excursión hasta que, un año más tarde, se encontraría el metraje recuperado, expuesto a los espectadores que se encuentren viendo *The Blair Witch Project* en aquel momento en la sala del cine. El filme sería uno de los más exitosos de la historia debido al contraste entre el poco presupuesto invertido y la recaudación generada, y supondría el inicio de la popularización de aquellos filmes de terror que se muestran al espectador como verdaderos o basados en historias reales a pesar de que no tengan por qué serlo; de manera que muchos de ellos recurrirían para sus premisa al found-footage –término para referirnos al material encontrado, es decir, la técnica audiovisual propia de, entre otros formatos, este tipo de filmes de terror y los falsos documentales para calificar a parte o todo el material como si se tratase de algo en esencia verdadero y no manipulado- y los recursos técnicos propios al mismo, de manera que podrían pasar como menos ficticios.

Es así que en tiempos contemporáneos filmes como ambos largometrajes a tratarse en la presente investigación, *Antichrist* (2009) y *The Witch* (2015) serían algunos ejemplares que nos demuestran que la figura de la bruja todavía permanece dentro del interés popular, y que si bien en líneas generales no ha evolucionado mucho más allá de ciertas tentativas por complejizarla en las posibilidades de sus representaciones –dado que muy alejadas de la clásica representación fantástica que hicieron Los Hermanos Grimm de la misma aún no nos encontramos-, ciertamente se mantiene dentro del terror como una figura de lo sobrenatural que despierta fascinación e interés de tratarse tanto narrativa como temáticamente en diversidad de géneros cinematográficos, así como en la pantalla grande tanto como en la televisión, en el documental, falso documental y en la ficción, así como se ha mostrado representada en filmes orientados tanto a espectadores adultos como a pequeños.

En tiempos actuales las brujas han acaparado todo desde el falso documental de ficción *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) hasta el intento de acción-fantasia *The Last Witch Hunter* (Breck Eisner, 2015), que si bien puede poner a sus sujetos sobrenaturales dentro de los confines del género, hace clara su diferencia frente –y el correspondiente terror y recelo frente a- la mayoría de la población. Representaciones aun más asequibles, como la fantasía orientada a familias *Teen Witch* (Dorian Walker, 1989), *Hocus Pocus* (Kenny Ortega, 1993) y *Practical Magic* (Griffin Dunne, 1998) y los intentos para la pantalla chica como *Bewitched* y

Sabrina, the Teenage Witch, todos resaltan las características que hacen a sus personajes brujas destacar, aún si fuesen aproximadas en términos más inclusivos y menos temibles.

Como acotación de cierre valdría mencionar que, si bien el cine latinoamericano aun no ha producido largometrajes trascendentales a la historia del cine o la escena local/internacional en lo relativo al tema, o que al menos lo pongan de protagonista -más allá de quizás las mexicanas *Veneno para las Hadas* (1984) de Carlos Enrique Taboada, *La Tía Alejandra* (1979) de Ripstein, y *Alucarda, la hija de las Tinieblas* (1977) de Juan López Moctezuma-, no sorprendería que esto cambie a futuro con nuevos ejemplares al caso, ya que finalmente la cuestión de la brujería y/o las brujas no es excepción a la historia de los distintos países latinoamericanos. Pertinente a Perú contamos con el largometraje ayacuchano *Uma, cabeza de bruja* (2005), pero más allá de este particular aun no se han tratado narrativas en el formato de largometraje que discurren sobre la figura de la bruja.



Antichrist: El Caos Reina en la Suposición del Patriarca

Introducción

En medio de aplausos, risitas, incredulidad y abucheos es que se estrenó *Antichrist* durante su proyección en el Festival de Cannes allá por el 2009. Habría sido el filme más controversial de la entrega anual del evento y el gran objeto de escándalo para quienes asistieron a la proyección: prensa, críticos, cineastas y demás personas afines a la industria. El alcance del debate –y por poco más, disputa- que generó su estreno llegó a extremos cuando el jurado ecuménico del evento (grupo conformado por cineastas, críticos de cine y otros profesionales de la industria cinematográfica con confesión cristiana y un premio relativo) decidió crear un anti-premio dada la ocasión, esto es, con el fin exclusivo de entregárselo a *Antichrist* dada la “extrema misoginia” que les parecía reflejaba como película. Fueron estas las circunstancias para que el presidente del jurado ecuménico y cineasta romano Radu Mihaileanu dijera que “el filme sugería que las mujeres deben ser quemadas en la hoguera para que el hombre finalmente se pueda poner en pie”¹³ en justificación al anti-premio, actitud que generó a la par mayor controversia al inspirar la cólera del director del festival, Thierry Fremaux, quien al respecto diría: “es una decisión ridícula que colinda con una llamada a la censura, resulta escandaloso viniendo de un jurado ecuménico que, lo que es más, está encabezado por un cineasta”¹⁴.

El filme se encontraba claramente en el ojo de una tormenta y las subsecuentes críticas de la película no hicieron sino que reflejar la vorágine de la que se hizo eco rápidamente la obra del *auteur* danés, o por lo menos, hacer mención de ella. El carácter violento y sexualmente explícito de varias escenas del filme, el intercambio de la letra “t” por el símbolo de Venus “♀” en el título de su poster oficial, la dedicación a Tarkovsky al inicio del largometraje –que inspiró fuertes carcajadas durante la premiere¹⁵- y el interés por tratar lo relativo a la ginofobia y la misoginia, ocasionaron una arrolladora y polarizada discusión.

¹³ <https://www.iol.co.za/entertainment/movies-theatre/antichrist-gets-anti-prize-at-cannes-967907>

¹⁴ <https://www.iol.co.za/entertainment/movies-theatre/antichrist-gets-anti-prize-at-cannes-967907>

¹⁵ La crítica Melissa Anderson haría esta mención anecdótica en su reporte del día en el festival para ArtForum. Enlace: <https://www.artforum.com/film/id=22851>

Este interés manifiesto en las temáticas a tratar dentro del largometraje se refleja en distintas instancias. Tanto en el paralelo que acabamos de mencionar en referencia al poster del filme como en el contrato de una persona –la periodista y ex investigadora universitaria en historia cultural, PhD. Heidi Laura- dedicada unívocamente a investigar acerca de la historia occidental de la misoginia a propósitos del filme. Laura le diría luego a *The Independent* en una entrevista acerca de su trabajo en *Antichrist*, que creía importante el no olvidarnos de mostrar y reflexionar acerca de este lado oscuro de la historia, “donde se imagina que las mujeres son cercanas a la naturaleza incontrolable; al reino del bosque, y donde las criaturas mitológicas abundan. (...) espacio hacia el que *Antichrist* guía a su audiencia, donde imágenes e ideas antiguas son transformadas en un asombroso universo cinematográfico”¹⁶. Es en esta misma línea que Lori J. Marso -Profesora en Literatura Moderna y Estudios Históricos, Ciencias Políticas y afiliada al Programa de Estudios de la Mujer, Género y Sexualidad en el Union College, NY- escribiría las consideraciones finales de su ensayo “Must we burn Lars Von Trier?” al opinar que “Von Trier no nos está pidiendo condonar la violencia, sino que está exponiendo la regularidad e invisibilidad de la violencia sistematizada del día a día al forzarnos a ser testigos de sus formas excesivas” (Marso 2015: 11).

Ahora bien, los reportes del evento y las críticas publicadas poco después del estreno del filme fueron más bien enérgicos y cuando menos resultaron ciertamente polarizados en sus percepciones acerca del largometraje. Algunas de estas críticas se vinieron a extremos y reflejaron el escándalo sentido por algunos de los asistentes de la premiere, como lo fue la crítica de Christopher Tookey para el *DailyMail* titulada: “Anticristo: El hombre que hizo este horrible y misógino largometraje necesita ver a un psiquiatra”¹⁷-. En la misma línea es que el también reportero del *DailyMail*, Baz Bamigboye, comenzó la ronda de preguntas de la conferencia de prensa posterior a la premiere inquiriéndole a Von Trier lo siguiente: “¿Podría por favor, por mi beneficio propio, explicar –y justificar- por qué hizo esta película?”. El director danés comenzaría diciendo “No creo que le debo a nadie una explicación...”, para ser interrumpido por Bamigboye quien, visiblemente exaltado, le interrumpiría con “¡Sí, tienes que! ¡Sí, tienes que!”. Finalmente, la interpelación termina con Von Trier diciendo “No tengo que justificarme. Yo hago películas y ésta es

¹⁶ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/lars-von-trier-women-and-me-1763851.html>

¹⁷ <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1201803/ANTICHRIST-The-man-horrible-misogynistic-film-needs-shrink.html>

fruto de la voluntad de Dios. Además, yo soy el mejor director de cine del mundo... No me debo a la audiencia sino a mí mismo. Hago las películas para mí. Ustedes sólo son mis invitados”. Lo cual, resulta fácil imaginar, fueron palabras citadas repetidas veces durante los reportes subsecuentes al evento. Todo quedaría registrado en el breve documental-web publicado por la misma Zentropa, compañía cinematográfica danesa fundada por Von Trier y Aalbaek, titulado “Antichrist –El Caos Reina en el Festival de Cannes del 2009”.¹⁸

Algunos de los titulares subsecuentes a la premiere serían el de Mark Brown para *The Guardian*, titulado “Festival de Cine de Cannes: ¿Puede Lars Von Trier estar burlándose de nosotros?”¹⁹ (donde comenzaría haciendo mención de las declaraciones dichas por Von Trier durante la conferencia de prensa –particularmente aquella de “Soy el mejor director del mundo”-), el artículo de Richard Corliss y Mary Corliss escrito por ambos para TIME: “Antichrist: La Rapsodia Pornográfica de Terror de Von Trier”²⁰ -interesante en cuanto escriben un par de párrafos bajo el subtítulo de “extraña brujería” donde hacen un par de menciones respecto a la magia en el filme y la identidad del personaje femenino en relación a las brujas-, la publicación hecha por Karin Badt para el *Huffington Post* titulada “El director más odiado de Cannes: ¿Lars Von Trier o Shaman?”²¹ o el titular “Porque no veré nunca más ninguna otra película de Von Trier”²² por Dana Stevens para *Slate*.

Del mismo modo, los portales webs de noticias también harían resúmenes del evento, aunque más bien centrados en la polémica que se desató luego del evento. CBC News publicaría “Un Atrevido Von Trier se niega a explicar el violento Antichrist en Cannes”²³ –en referencia al increpar del que fue sujeto el director danés por el reportero del DailyMail, Bamigboye-, Entertainment Weekly diría “Informe de Cannes: ‘Antichrist’ de Von Trier: ‘El largometraje más cercano a un grito’”²⁴ y REUTERS publicaría “El film ‘Antichrist’ de Von Trier alarma a Cannes”²⁵, por poner un par de ejemplos.

¹⁸ Enlace en Vimeo: <https://vimeo.com/4883877>

¹⁹ <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/may/18/cannes-film-festival-lars-von-trier-antichrist>

²⁰ http://content.time.com/time/specials/packages/printout/0,29239,1898196_1898204_1899134,00.html

²¹ https://www.huffingtonpost.com/karin-badt/most-hated-director-at-ca_b_208880.html

²² http://www.slate.com/articles/arts/movies/2009/10/game_over.html

²³ <http://www.cbc.ca/news/entertainment/defiant-von-trier-refuses-to-explain-violent-antichrist-at-cannes-1.776600>

²⁴ <http://ew.com/article/2009/05/17/cannes-report-a/>

²⁵ <http://www.reuters.com/article/us-cannes-antichrist/lars-von-trier-film-antichrist-shocks-cannes-idUSTRE54G2JF20090517>

Ahora bien, siguiendo la constante del interés académico por el análisis de la filmografía de Von Trier –que se presta a ser analizada desde varios ámbitos, tales como la cuestión del género, sexualidad, violencia o religiosidad-, es que meses y años después se escribieron diversas publicaciones formales como análisis del filme. Resumirlas todas no sería una labor muy interesante a propósitos de la presente investigación –más aún cuando varias se encuentran dentro de otros análisis más amplios (sea en referencia a un marco más amplio dentro de la filmografía completa de Von Trier o en relación a largometrajes de otros directores a modo de comparación o contraste)-, pero lo que conviene mencionar brevemente es en qué medida, o no, se han interesado los académicos y críticos por hacer mención sobre la cuestión de las brujas y/o la naturaleza en el largometraje, así como de qué manera abordaron el asunto en su análisis del largometraje.

Una breve mención al caso sería la de Paula Quigley, quien compararía al personaje de *Ella*²⁶ con Juana de Arco en su ensayo *The spectacle of suffering: The ‘woman’s film’ and Lars Von Trier* –traducido al español como “El espectáculo del sufrimiento: El ‘cine de mujeres’ y Lars Von Trier- donde diría que: “dada su naturaleza monstruosa, recae en su marido el tener que asesinarla de manera que el orden pueda ser re-establecido. Significativamente, luego de estrangularla, el hombre quema su cuerpo en una hoguera. En cierto modo, es como Juana de Arco quemada en la pira; sin embargo, a diferencia de Juana, ella es la bruja sospechada de ser” (Quigley 2012: 66). De manera que según Quigley, Ella efectivamente se torna en una encarnación de la figura de la bruja dentro de la narrativa del filme –reajuste muy poco discutido en los análisis de *Antichrist*, aun cuando se hace expreso el tema de tesis de Ella en referencia a las brujas y vemos la clara connotación que nos trae su asesinato-.

En ese mismo año es que Bodil Marie Stavning escribiría su publicación *Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars Von Trier’s film* –traducido al español como “El Caos Reina: el evento de violencia y la imagen háptica en el filme de Lars Von Trier”- de donde resaltamos la única mención del *Malleus Malleficarum* en relación al filme dentro de una publicación académica que le haya estudiado. Stavning diría en referencia al tratado que las problemáticas acerca de la orgía dionisiaca, el sacrificio y renacer de la naturaleza también se ven relacionadas a la representación de la imagen y el Diablo (Anticristo) en el *Malleus Malleficarum* (1486), y que todas éstas conforman

²⁶ Conviene recordar que ambos personajes protagónicos del filme no tienen nombre. En los créditos se les etiqueta simplemente como “Él” y “Ella”.

una referencia central a la imaginería del Antichrist de Lars Von Trier (Stavning 2009: 1).

Más allá de estas dos breves menciones, las únicas dos publicaciones académicas que le han dedicado más de un par de anotaciones a la mención de las brujas –si bien tampoco ha sido el énfasis de ninguno de estos textos-, han sido el ensayo escrito por Schimmelpfennig para la Universidad de Colonia, y la crítica escrita por el profesor y crítico de cine Christopher Sharrett acerca de *Melancholia* (2011) –la segunda parte de la trilogía de la depresión de Von Trier- y *Antichrist*.

Del ensayo de Annette Schimmelpfennig titulado *Chaos Reigns: Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm* –traducido al español como “El Caos Reina: Mujeres como Brujas en el Cine Contemporáneo y los Cuentos de Hadas de Los Hermanos Grimm”- resaltamos las varias ideas escritas a modo de comparación entre *Antichrist* y *Silent Hill* (2006) en el par de caras dedicadas a la discusión, así como la mención explícita de que dentro del largometraje se está tratando a la figura de la bruja.

En síntesis, Schimmelpfennig dirá que *Antichrist* forma parte de la filmografía de terror que cuenta con brujas como sus “elementos monstruosos” centrales –tomando la definición de P. Wells como base: “el elemento monstruoso en el texto de terror es usualmente una interrogación de la naturaleza amorfa del mal, un abordar los límites de la condición humana; física, emocional y psicológicamente” (Wells en Schimmelpfennig 2013: 38)-, y propondrá que muchas de las brujas del cine de terror son mujeres que han sufrido una experiencia traumática cuyo acaecer les ha traído una culpa con la que no consiguen lidiar, de manera tal que en el proceso de no asimilarla se han vuelto brujas: ejemplificándolo con el caso de Ella en *Antichrist*, quien perdería a su hijo Nick luego de que éste cayese desde el alféizar de la ventana, vista en paralelo al caso de Dahlia en *Silent Hill*, quien perdería a su hija Alessa a manos del culto local, los que creyéndola una bruja decidirían quemarla.

Por otro lado, Schimmelpfennig señalará que la cabaña-en-el-bosque irónicamente llamada “Eden” recuerda a las típicas residencias de las brujas en los cuentos de hadas de Los Hermanos Grimm. Y finalmente mencionará la posibilidad de hacer un paralelo entre el cine y los cuentos de hadas en dos instancias de la narrativa de *Antichrist*: en primer lugar, al observar a los personajes-animales que le hablan a Él, recordándonos que una de

las características de las brujas dentro del cuento de hadas es su posibilidad de transformarse a sí mismas y a otros en bestias (Schimmelpfennig 2013: 38); y en segunda instancia en la medida que la muerte del niño pueda ser tomada como infanticidio, más por la revelación posterior donde vemos que Ella fue consciente de que Nick se encontraba parado en el alféizar que por negligencia de ambos; lo que nos remite a pensar en la representación histórica, folklórica y narrativa de las brujas como infanticidas –el caso del cuento de Hansel y Gretel que sería mencionado en varias ocasiones por Schimmelpfennig resulta oportuno-.

Ahora bien, Christopher Sharrett señalará varios aspectos del filme que además podrían ser vistos en relación o contraste con lo dicho por Schimmelpfennig. La publicación que escribiría para el Film International se titularía *Women Run Amok: Two Films by Von Trier* (2012). En ella Sharrett dirá que no resulta conveniente declarar que Ella es meramente una infanticida –“Ella ama a su hijo y su muerte le hace caer en una profunda depresión” (Sharrett 2012: 19-20)-, opinión vista casi en contraste a la de la investigadora alemana, quien sin embargo convendría en traer a colación la representación europea de las brujas en cuanto a esa característica. Sharrett también discutirá sobre Edén, y dirá al respecto que es imposible que no nos recuerde al lugar primario de Adán y Eva, la pareja primigenia: “la mujer traiciona al varón, haciendo caer la ira de la ley patriarcal y ocasionando una ‘caída de gracia’” (Sharrett 2012: 22). Además, señalará la importancia de este espacio para tornar el largometraje en una película del género, donde imágenes ultramundanas de la naturaleza son los primeros significantes del terror pero el verdadero espanto es producto del desentrañarse de la relación hombre-mujer: “el terror de su resolución me trae a la mente el comentario de Bertolucci acerca de *Last Tango in Paris* (1972): ‘Todas las relaciones están condenadas’, especialmente cuando el filme nos lleva más profundamente al reino de la pesadilla, con la historia de género constantemente proveyendo de sustento a la atmósfera dantesca ” (Sharrett 2012: 22-23).

Sharrett también resaltará la manera en que Él se deshace del cuerpo de Ella en la hoguera, y dirá al respecto que “El pasado es ciertamente el presente. La quema de Ella no me resulta forzada; es el comentario de Von Trier de que a pesar que los estilos de dominancia masculina han cambiado, lo han hecho ciertamente solo en materias de estilo, en lo que se ha puesto en boga socialmente. Aún aquí, la destrucción de la mujer continúa en maneras bastante reminiscentes a las de la vieja usanza, amargamente atroces” (Sharrett 2012: 24-25). Y finalmente, señalará cómo es que Von Trier hace uso de la imagen de la

bruja como aquella del monstruo femenino, de manera que permite construir a la mujer como al Anticristo –ya hemos notado que ciertamente así es como se le construyó en las publicaciones populares durante la época de la caza brujeril-, y como alguien que resulta completamente antitética a los deseos de dominación patriarcal.

Es así que los únicos casos de publicaciones académicas en haber hecho mención del espacio de Edén dentro de la narrativa del filme, visto en relación a la cuestión de las brujas o acaso del género, fueron los escritos por Sharrett y Schimmelpfennig, tratándose también de los únicos ejemplares en haber hecho hincapié en la figura de la bruja en relación al largometraje. Más allá de estas dos instancias solo contamos con unas cuantas anotaciones dispersas y breves menciones. Siendo esto así, es que esperamos abordar y ahondar en esta dimensión de estudio referencial al cine y a la cuestión del género, ello a través de un nuevo enfoque de lectura sobre Antichrist y una lectura inicial sobre The Witch, donde se examinará la narrativa de ambos filmes en relación al recelo patriarcal²⁷ y la figura de la bruja. De manera tal que nuestro objetivo máximo es analizar la relación entre el recelo y la figura de la bruja en ambos largometrajes –donde la naturaleza circundante expresa en el bosque será el segundo punto a examinar (debido a su importancia en relación a la figura de la bruja y las narrativas concernientes)-, buscando así desarrollar un nuevo marco de examinación para el filme de Von Trier y siendo éste uno de los primeros textos sobre el incipiente cine de Eggers.

Análisis de las secuencias

Primera secuencia: La Corrupción de las flores

INT. CUARTO HOSPITAL.

La primera secuencia sobre la que comentaremos se desarrolla en tres momentos distintos dentro del cuarto de hospital donde Ella se encuentra internada. En esta secuencia notaremos que el encuadre sólo se concentra en mostrarnos a Él y a Ella, situación que se repetirá durante todo el filme a no ser por la presencia de los tres mendigos, el prólogo -

²⁷ Dígase del temor hacia algo o alguien por inferir que conlleva u oculta algún peligro.

por Nick- y el epílogo; es más, aun cuando los personajes se encuentren en ambientes donde debiera haber otras presencias humanas, como podría ser el caso del vagón del tren o como fue el caso del funeral, no las veremos ni escucharemos claramente; es más, en el caso del funeral se habrán censurado en VFX los rostros del resto. Este aislamiento cinematográfico –característica aún más significativa cuando dos tercios del largometraje suceden en el interior de un bosque inhabitado de no ser por sus animales- en el que han sido situados ambos personajes a quienes los créditos simplemente identifican como Él y Ella, nos remite a curiosamente²⁸ pensarles como alegorías de la representación binaria – expectativa de género fuertemente asociada a los cimientos del mito cristiano²⁹- de los sexos dentro del folklore cristiano, esto es, como figuras posiblemente enriquecidas o en parte referenciales al mito de Adán y Eva, de lo masculino y lo femenino, de Él y Ella.

En esta misma línea nos gustaría hacer un paréntesis para recordar que el papel de la historia de género, esto es, de la historia vista a través de la perspectiva del género –con el interés particular añadido respecto a la religión- se convierte en una dimensión importante a tomar en cuenta desde el principio del estudio del filme. Al fin y al cabo las dinámicas de poder e interacción entre la pareja añaden una capa más a su significación si les pensamos como motif referente al folklore cristiano mencionado en el párrafo anterior, que en cuanto a los antecedentes que trae a colación Von Trier en su situar al filme dentro de *Edén*, su turbulenta pero siempre presente relación personal con la religión³⁰, así como el interés de su filmografía en acercarse a temáticas pertinentes al

²⁸ Curioso en la medida que estamos tratando de un filme que en su título hace referencia tanto al **anti**-cristo como al *Anticristo* (1895) escrito por Nietzsche -obra que subtítulo "maldición sobre el cristianismo" (*fluch au fas Christentum*) y que critica duramente a la religión cristiana así como, según una entrevista de Von Trier con Knud Romer (2009) libro de cabecera suyo desde que tiene doce años-; pero que a la par se trata de un largometraje que cierra su narración con una dedicación a Tarkovsky, cineasta ruso criado en la tradición cristiana ortodoxa cuyo sentir religioso se refleja claro en su filmografía y a quien, lo que es más, Von Trier ha dicho admirar: "¿Has visto la película llamada 'el espejo'? ¡Estuve hipnotizado! La he visto 20 veces. Es lo más cercano que tengo a una religión –para mí él es Dios. Y si no le dedicaba la película a Tarkovsky, entonces todos dirían que le estaba robando. Si estás robando, entonces dedica". El hecho que Antichrist haya recibido un anti-premio creado exclusivamente "en honor" al largometraje del danés, y de parte del mismo Jurado Ecuménico de Cannes que habría premiado en tres ocasiones distintas a Tarkovsky en méritos a la espiritualidad de su filmografía, refuerza este sentir.

²⁹ Hombre y mujer los creó. Y los bendijo Dios con estas palabras: «Reproduzcanse, multiplíquense, y llenen la tierra! ¡Domínenla! (...)» (Génesis 1: 27-28)

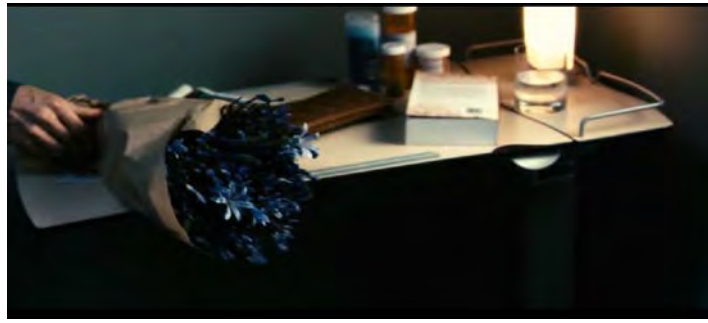
³⁰ Von Trier contaría en una entrevista con Michel Ciment y Philippe Rouyer (1988) que algunos años antes de 1988 se habría convertido al catolicismo al bautizarse junto a su hija pero que, no obstante su nueva confesión, le resultaba difícil decir si era alguien religioso o no; y en una acotación interesante en relación a *Antichrist* (2009) respondería a la pregunta *¿Estás diciendo que te volviste católico como reacción a tu infancia?* diciendo "Sí, sí lo creo. La religión estaba totalmente prohibida, y siempre me interesó. Al mismo tiempo soy una persona neurótica y mi mayor problema en la vida es el control o la falta de control. (...) La mayor forma de felicidad para mí, como lo veo, sería ser capaz de aceptar la falta de control (...) De niño, uno crea todo tipo de rituales para mantener el control. Yo solía estar muy asustado de la bomba

caso³¹, ya resulta una posibilidad atractiva para la perspectiva que tomamos en la presente tesis. Ello debido a que sería un motif muy pertinente a términos de discutir lo relativo al vínculo entre la historia de género y la religión, y a través de ello, el caso específico del arquetipo de la bruja y el recelo patriarcal.

En la primera escena de la secuencia, Él le traerá un ramillete de flores (fot. 1) y Ella, claramente decaída, le dirá que según Wayne –el doctor que la trata- su patrón de duelo es atípico, a lo que Él asentirá. No obstante, seguidamente le escucharemos desaprobar y recriminar tanto el accionar como la opinión de Wayne, a lo que discutirán brevemente. Finalmente, en el tercer momento de la secuencia, se repetirá el dilema relativo a Wayne. Ella se mostrará molesta con Él y discutirán. La secuencia cerrará con Él diciéndole que la ama y que no le gusta verla sujeta a errores de terceros. Justo después un acercamiento de la cámara nos sumergirá visualmente en el tallo, ahora putrefacto, inserto en el agua sucia del jarrón donde yacen las flores que Él le trajo a Ella al inicio de la secuencia (fot. 2).

atómica, así que cada noche cuando me iba a dormir tenía que realizar todos estos rituales para salvar al mundo. Y desde un punto de vista psicológico, *la religión es la continuación de estos rituales de la infancia, que existían para prevenir que todo se revierta al caos.*”. Luego, en una entrevista con Stig Björkman en 1999 acerca de su película *Breaking The Waves* (1996) Von Trier declararía que el trasfondo religioso del filme se debía a que “Soy Católico (...) Sentí una necesidad de tener un sentimiento de pertenencia a una comunidad de fe, debido a que mis padres eran ateos entregados. (...) Y ahora creo que he desarrollado una visión más dreyer-esca de todo. El también encaraba la religión en todas sus películas. La religión era atacada, pero no Dios. Eso es lo que ocurre en *Breaking The Waves*.”. Sin embargo, años después durante una entrevista con Knud Romer en el marco del estreno de *Antichrist* Von Trier declararía que “La religión en general es una mierda. Al menos sé eso”, y que “de hecho soy un muy mal católico, no soy religioso en ningún sentido. Cada vez me vuelvo más y más ateo”.

³¹ Camil Ungureanu, profesor de filosofía política e investigador sobre religión, política y arte en la Universitat Pompeu Fabra titularía su ensayo sobre *Antichrist* (2009) “Religión contra la Religión en Von Trier” en un interés por reflejar la belicosa relación que Von Trier mantendría con la religión dentro a través de su obra y vida. Ungureanu escribiría: “El cine de Lars Von Trier lidia con temas religiosos como el sacrificio, la fe, trasfiguración, conversión y el mal, más notablemente en *Breaking the Waves* (1996) y *Antichrist* (2009). Sin embargo, la relación de Von Trier con la religión es confusa. (...) Nacido en un país protestante, Trier estuvo, en su juventud, orgulloso de lo que creía ser su patrimonio judío. En un giro dramático, la madre de Trier le reveló, en su lecho de muerte, que su padre real era un hombre distinto y que no era judío para nada. Como resultado, *l'enfant terrible* del cine danés pasó por una crisis religiosa y generó sorpresa al convertirse, a los 33, al catolicismo. Para hacer las cosas aún más complicadas, mientras que las tres formas principales del cristianismo comparten con el judaísmo la creencia en el bien de la creación –“Dios vio todo lo que Él había hecho, y contempló, era bastante bueno” (Gen, 1:31)- en una diversidad de sus películas más representativas (*Dogville*, *Dancer in the Dark*, *Antichrist* y *Melancholia*), Trier entra en contacto estrecho con todo lo contrario.” (Ungureanu 2014: 126)



Fotograma 1. Ramillete en la primera escena de la secuencia



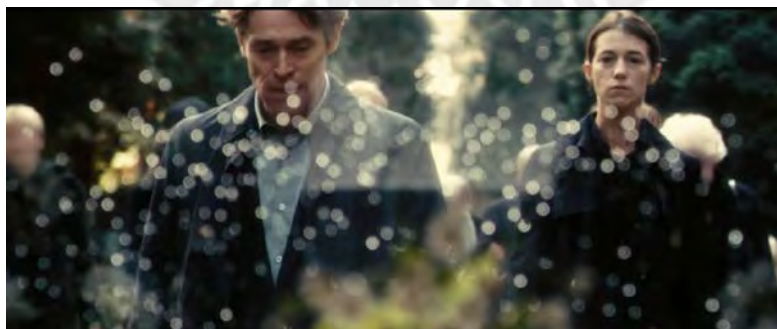
Fotograma 2. Detalle del tallo del ramillete al cierre. Il. 1. Tallo con signos de putrefacción.

Al ser esta la primera secuencia del filme donde escuchamos dialogar a la pareja resulta aún más significativo el interesarnos por analizar lo que las palabras de ambos dicen o sugieren. En primer lugar, es claro que el hilo conductor en los tres momentos de la secuencia es la discusión relativa a Wayne; en un plano superficial vemos cómo se acrecienta el fastidio de Ella –con excepción al paréntesis donde redirige la discusión hacia Nick y llora- y cómo se hace mención en dos instancias del sentido de mayor competencia que dice tener Él frente a Wayne, que lo que es más, ignora el deseo de Ella de confiar en lo que decida su doctor.

De esto último reconocemos cierta altanería en Él, que si bien se ve enrevesada con el cariño que muestra hacia Ella –en su tomarle de las manos, consolarla, decirle que la ama y traerle flores-, ciertamente también connota un aire de soberbia y egocentrismo: sea en su ningunear al doctor –Él: “Se desvió de la escuela de medicina, no sabe lo que está haciendo. Yo he tratado diez veces la cantidad de pacientes que él. (...)”, en contradecirle (y de paso contradecirse) –Ella: “El Dr. Wayne dice que mi patrón de duelo es atípico.” Él: “Sí.”. ; Él: “No hay nada atípico sobre tu duelo”-, o en tratar de tomar riendas del tratamiento de Ella a pesar del deseo de Ella de que sea el doctor quien se encargue.

Es más, Ella traerá a colación en la segunda y tercera escena de la secuencia, y de manera explícita, una recriminación hacia la altanería que El muestra en relación a Wayne; primero lo hará en su pedirle parar –las contradicciones a lo dictaminado por el doctor- y confiar en que el Dr. Wayne es más inteligente en el tema, y luego lo hará de manera directa cuando discutan acerca de lo ético que es, o no, el que Él la trate siendo su pareja: “Ella: Wayne sabe que eres mi terapeuta. Dice que no debes tratar a tu propia familia. Él: En principio estoy de acuerdo pero... Ella: Pero tú eres mucho más inteligente, ¿no?”.

Ahora, es conveniente señalar como Él se escabulle de este último reproche, que es el más directo, con el argumento de que la ama –inferimos de esta interacción (sumada al actuar de El durante la secuencia) que en la percepción de las cosas de Él su preocupación por Ella es razón legítima *para decidir por Ella lo que es mejor para Ella*-, para finalmente cerrar su defensa diciendo que no hay ningún otro terapeuta que sepa más de Ella que Él. El consecuente *zoom in* de la cámara hacia los tallos descompuestos de las flores que Él le trajo inicialmente se alzarán quizás como cuestionamiento a la verdad de esta última declaración, del carácter de las intenciones del personaje que interpreta Dafoe o en todo caso como reflejo del estado de la relación entre ambos personajes. Además, este plano de cierre nos abre una conexión entre las flores que trae Él como regalo a Ella y la muerte, no sólo por el carácter descompuesto que comienza a propagarse en las mismas al cierre de la secuencia sino porque en la escena anterior a ésta –del funeral de Nick- también encontramos un único ramo de flores sobre el ataúd que un *tilt up* (movimiento de cámara vertical) nos lleva a mirar a la pareja (fot. 3), hilando así al ataúd (muerte, Nick), la pareja (Él y Ella), y las flores (naturaleza) entre sí.



Fotograma 3. Tilt Up de las Flores –ahora desenfocadas- a los rostros de Él y Ella

En esta misma línea debiera señalarse que dentro de la escena del funeral y de la secuencia pertinente encontramos a flores que remiten o señalan a la muerte, las que además

aparecen en presencia conjunta con el agua, otro elemento de la naturaleza circundante. Dentro de la secuencia vemos el agua sedimentosa del jarrón donde han sido puestas las flores, que junto al zoom in pausado y el inquietante sonido que se asoma in crescendo crean una sensación de extrañeza y malestar. Ya anteriormente veríamos a las flores del ataúd de Nick envueltas por la llovizna (fot. 3), siendo la circunstancia un signo evidente de la muerte. De todo esto inferimos una relación visual hecha entre la naturaleza y la muerte y/o la degeneración, donde el estado putrefacto de los tallos mencionados nos traen a la mente palabras como ‘corrupción’ y ‘degeneración’ que resultan de lo más interesantes en relación a la interacción examinada y a la sensación de extrañeza que nos deja el zoom in de cierre.

Es así que en esta primera secuencia de análisis habremos podido sustraer información pertinente a nuestro interés por el tema del control/poder –particular a nuestra hipótesis principal- mediante el examinar cómo se manejan ambos personajes en relación a estas dimensiones durante el análisis del diálogo referente al dilema de Wayne –que habrá sido ante todo un problema donde subyace el tema del control (interesante en la medida que los comentarios y el actuar de tono soberbio/egocéntrico que Ella le criticaba a Él eran vistos por Él como legítimos en tanto reflejo de su preocupación y amor hacia Ella) y que funcionó como medio para connotar cierta altanería en el personaje de Dafoe, que sin embargo coexistiría con el cariño que demostraba hacia Ella. Por otro lado, también notamos en Ella un hondo sentimiento de culpa en relación a la muerte de Nick y comentarios que delatan una posible depresión. Finalmente, notamos que el factor de la naturaleza se hace presente a través de distintos elementos que vendrían a anticiparse ominosos.

Finalmente, se quiso esclarecer cuál fue la variedad de flores del ramillete de la secuencia -a no ser que tuviese una significación interesante a propósitos de la misma-, tratándose al fin de la especie *Agapanthus africanus*, presente en países tales como Dinamarca. Lo pertinente e interesante al caso reside en la etimología de las Agapanthus, cuyo nombre deriva del griego ἀγάπη (agape) y ἄνθος (anthos = flor), donde agape es un término que hace referencia al amor incondicional y sacrificado, usado también por autores clásicos para denotar amor por el/la esposo(a) y variante muy utilizada en el cristianismo y la Biblia para remitir al amor de Cristo por la humanidad en su sacrificio o sino de los

hombres por Cristo (la expresión *ὁ θεὸς ἀγάπη ἐστίν* = Dios es Agape/Amor es escrita en específico en 1 Juan 4:8³²).

Siendo esto así y teniendo en cuenta que Él es quien le trae el ramillete a Ella, podríamos tomarlo como referencial al amor de Él hacia Ella, sin embargo, lo peculiar a la secuencia reside en su cierre, ya que es allí donde notamos el estado ahora corrupto de las flores: inicialmente vibrantes y azules, terminamos viendo solo sus raíces en estado de putrefacción y rodeadas de agua sedimentosa. La degeneración del ramillete implica la degeneración del concepto añadido a las mismas, de manera que habría tanto una alteración del amor entre los esposos como algo siniestro oculto detrás del discurso de amor en el relato cristiano: El caso de La(s) Bruja(s). Donde lo que es más, el amor sacrificado del agape que en un primer vistazo a los personajes podríamos pensar se le adscribe a Él, se nos prevé como del cual no fiarnos del todo –sea en el subtexto del diálogo de la secuencia como en las actitudes ambivalentes del personaje en relación a Ella o en el tan significativo cierre-, donde creemos más bien oportuno pensarlo en relación a Ella y su ser-madre / tornarse-bruja.



Flores Agapanthus en un fotograma del largometraje y retratadas en fotografía.

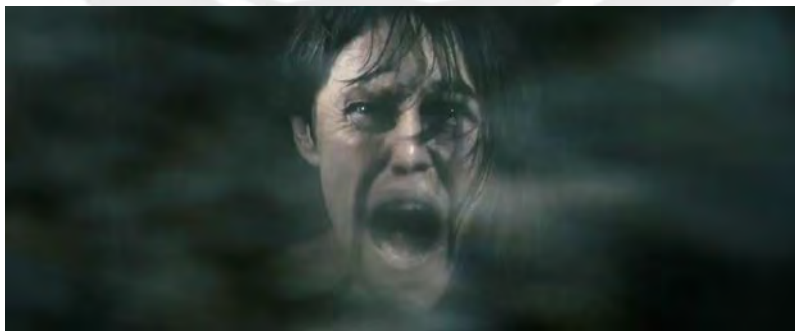
Segunda secuencia: Ella y El Bosque

INT. VAGÓN DE TREN.

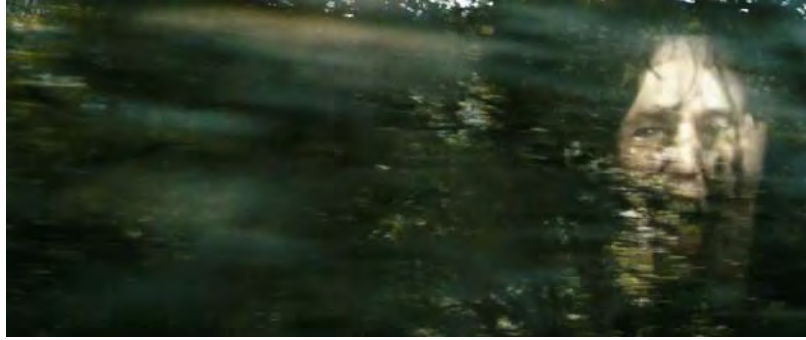
³² 1 Juan 4:8-10 ⁸ El que no ama, no ha conocido a Dios; porque Dios es amor. ⁹ En esto se mostró el amor de Dios para con nosotros, en que Dios envió a su Hijo unigénito al mundo, para que vivamos por él. ¹⁰ En esto consiste el amor: no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que él nos amó a nosotros, y envió a su Hijo en propiciación por nuestros pecados. (8 *ὁ μὴ ἀγαπῶν οὐκ ἔγνω τὸν θεόν, ὅτι ὁ θεὸς ἀγάπη ἐστίν.*)

La segunda secuencia a analizar se desarrolla dentro de un vagón de tren donde notamos, una vez más, solamente la presencia de Él y Ella. Narrativamente se nos muestra a Ella siendo guiada durante una primera terapia por Él, quien le hará imaginarse recorriendo Edén para finalmente persuadirla a sumergirse en el verde del bosque y fundirse con él. Luego de ello, habrá un salto de tiempo para mostrar a ambos personajes adentrándose juntos en Edén.

Al inicio de la secuencia veremos a Ella observar el pasar rápido del follaje fuera de la ventana del vagón de tren, donde tal vez consigamos percibir que entre las imágenes del verde del paisaje habrá también otro tipo de imágenes escondidas, muy sucintas como para ser notadas con claridad éstas permanecerán como una sensación a no ser que nos detengamos fotograma a fotograma a examinarlas. Las imágenes subliminales de las que estamos tratando son cinco en totalidad y algunas de ellas consiguen permanecer un par de fotogramas más que otras pero todas desaparecen a lo sumo con cuatro fotogramas de duración, siendo una de ellas –y la única que es completamente nítida en lo que representa- de sólo un fotograma de duración (fot. 4) e imperceptible del todo a no ser que procediendo de la presente manera. En referencia a la brevedad de esta última suponemos que el presagio que supondría de verse con claridad es motivo suficiente para no querer mostrarla más que lo mínimo y dejarla propiamente dentro del campo de lo subliminal.



Fotograma 4. Imagen Subliminal



Fotograma 5. Imagen Subliminal

Ahora bien, ¿qué nos muestran estas imágenes y por qué podrían estar allí? Cuatro de estos cinco fotogramas muestran rostros desfigurados en gestos de un grito, y el quinto muestra a lo que parecieran ser dos individuos con los cuerpos liados entre sí (fot.6). Ya hemos hecho referencia a uno de los fotogramas al decir que de no ser subliminal caería en lo presagioso, y es que esta es la única imagen del conjunto que muestra con claridad aquello que representa: el rostro de Él (Willem Dafoe) y Ella (Charlotte Gainsbourg) unidos entre sí como si se trataran del mismo individuo y con ambos en gestos de estar gritando –cualidad muy presente a los personajes conforme lleguemos a los últimos capítulos del largometraje-. Finalmente, al respecto de la significación de esta introducción a la secuencia, el hecho de que el camino a Edén oculte terror entre sus verdes es lo que nos interesa, la naturaleza en cuanto a la figura del bosque tiene en esta secuencia su entrada primigenia –si bien anteriormente habríamos visto pasar brevemente ciertos ‘flashes’ de imágenes referentes a las ramas del bosque dentro de los ataques de ansiedad de Ella- y connota en los gritos que esconde un terror que nos será luego develado. Es importante resaltar además que Ella es quien mira a través de la ventana del vagón del tren hacia estas imágenes y no Él; al respecto, un encuadre significativo es aquel donde pasamos de ‘sentir’ a los rostros ocultos entre el follaje para retroceder con la cámara y observar el rostro de la Ella ‘actual’ entremezclado también entre los árboles al ser reflejado en la ventana del vagón de tren. Posible presagio para advertir que Ella se convertirá en un rostro más, factibles de pensarse como símiles de brujas en la medida que se encuentran en una situación de increíble terror que les esconde e involucra con el bosque y la naturaleza; elementos que como habremos visto han sido vinculados con las brujas a lo largo de la historia de la caza brujo y del folklore que las construyó, así como fuese el bosque un espacio hacia el que Ella ha dicho sentir un miedo enorme.



Fotograma 6. Imagen Subliminal

Luego de esta introducción veremos a Él iniciando la terapia, para lo cual le pedirá a Ella que cierre los ojos y se imagine llegando a Edén a través del bosque. A partir de este momento de la secuencia nos adentramos a la mente de Ella mientras se imagina caminando dentro de Edén.

Desde un primer momento la atmósfera es completamente distinta, la cualidad que nos transmite el Edén que Ella imagina es sombría y etérea, y el discurrir sumamente lento del personaje-espectral dentro de sus alrededores hace parecer que nos movemos entre pinturas. Ahora bien, el momento donde debiéramos hacer una pausa viene cuando la Ella imaginada está por llegar a la cabaña de Edén, donde justo antes Él le pide que no se adentre más y que se tumbe en el césped para seguidamente imaginarse fundida en el mismo, tornándose verde la totalidad de su cuerpo. Aquí es donde termina la sesión.

El fundirse del personaje de Ella con el verde circundante a Edén como indicación dada por Él nos remite a recordar, en primera instancia, que ambos personajes se encuentran en una situación desigual en términos de poder. La depresión en la que Ella se ha visto envuelta ha ocasionado que se tenga que prácticamente poner en manos de su esposo: los ataques de ansiedad, el haberse tratado de hacer daño a sí misma y similares la han retratado en una posición de clara vulnerabilidad. Lo que es más, el que su pareja sea también su psicoterapeuta implica que tenga que abrirse hacia Él plenamente, más aun cuando el dilema pertinente a tratar es enfrentar aquello a lo que Ella más le teme, que está solo por arriba de su miedo al bosque: “Él: ¿Qué es lo que te da miedo del bosque? Ella: Todo”. Por otra parte, el que Ella se haya imbuido físicamente en Edén es sinónimo a que se haya vuelto uno con la naturaleza/bosque e implica un entrelazar lo femenino y la naturaleza, específicamente, un superponer a la figura de la mujer con la figura del bosque de manera explícita, característica adscrita a las mujeres dentro de la caza europea

y que era usada como gran motivo de acusación en la medida que la inclinación de las mujeres hacia la naturaleza era vista como canal para manejarla sobrenaturalmente y ejercer *maleficia*³³.

Finalmente, la secuencia termina con ambos entrando a Edén dentro de un carro, donde seis golpes secos y graves se escuchan en la pista sonora y el bosque se nos muestra alto, muy alto, extrañamente ondulante en un movimiento que resulta del todo innatural. Nuevamente la secuencia concluye evidenciando extrañeza en la naturaleza circundante, ya no más dirigida a los tallos putrefactos de las flores –y la posible degeneración de su etimología- sino al bosque, a *Edén*.

Tercera secuencia: El Venado

EXT. EDÉN

Esta secuencia inicia con ambos personajes caminando por los alrededores de Edén. Súbitamente, Ella corre. Al sentarse se queja de que el suelo está quemando a lo que Él dice lo contrario. La cámara nos muestra una llaga de quemadura en el pie de Ella, su rostro desafiante y a Él decirle que es hora de irse. Ella le pide recostarse un rato, Él acepta y se va.

Esta primera escena de la secuencia es interesante en cuanto al carácter sobrenatural del acto. Y decimos que es una circunstancia de carácter sobrenatural porque, claramente, no hay razón lógica para que el pie de Ella tenga herida por quemadura alguna por más leve que fuese –más aún cuando él no tiene ninguna y llevan los mismos zapatos-, de manera que es como si Edén le hubiera afectado/dañado a Ella en específico.

La extrañeza del evento es precedida además por los sonidos inquietantes con los que se acompañó la entrada en carro al bosque, el movimiento innatural de su follaje, los rostros desfigurados ocultos entre los árboles camino a Edén y los flashes de imágenes relativas a ramas del bosque que se nos muestran entre los ataques de ansiedad de Ella (fot. 7). De todo esto reconocemos una construcción del bosque como un elemento que pareciera esconder algo y que inquieta, esto es, como un espacio que inspira recelo.

³³ Maleficar: 1. v. tr. Causar daño a una persona o una cosa. 2. OCULTISMO Causar un daño a una persona mediante prácticas de hechicería.



Fotograma 7. Plano de árboles mostrado justo antes de un episodio de ansiedad de Ella

Seguidamente es que ocurre la última parte de la secuencia, cuando él va a caminar por los alrededores y se encuentra con el primer mendigo, un venado (fot. 8).



Fotograma 8. El Venado,, el primero de los tres mendigos

Antes de que Él se encuentre con el animal le vemos caminar entre el follaje, cuando de pronto nota al venado a lo lejos y es aquí que la secuencia da un giro a lo inquietante cuando advertimos junto con él que el venado trae consigo a su cría muerta colgando de su cuerpo. Este momento connota malestar por distintas razones –más allá de la naturaleza del acto que representa-, en primer lugar porque la cámara se asegura de mostrarnos en detalle el estado inerte de la cría al ralentizar la imagen y utilizar un encuadre en primer plano; en segundo lugar porque notaremos el cambio en el gesto de Él, claramente aturdido frente al imprevisto; y en tercer lugar, dada la construcción de la pista sonora que convendrá en musicalizar la secuencia al ocurrir la revelación –donde un sonido irá

alzándose en tono hasta convertirse en algo similar a una tetera hirviendo, claramente de timbre incómodo-.

En relación al venado conviene recordar que en la primera ejecución por actos de brujería en Inglaterra fue un animal, un gato llamado *Satan* (Satanás), el mayor implicado. Agnes Waterhouse, la mujer acusada de bruja, habría confesado que su espíritu familiar –espíritu que es compañero o siervo de la bruja y cuida de ella- era el gato. Ahora bien, la relación entre la figura de la bruja y los gatos será parte del folklore que las ha implicado con los animales en líneas generales, en quienes se pensaba las brujas podían transformarse, sea para transportarse o para realizar maleficios, así como en quienes confiaban de tratarse de sus espíritus familiares. El venado de la secuencia podría ser percibido así como una parte más del folklore e imaginaria usada en el filme en referencia al arquetipo de las brujas. Donde además, fue elemento esencial en uno de los cuentos europeos más famosos de Los Hermanos Grimm, *Brüderchen und Schwesterchen* –traducido al español como “Hermano y Hermana”-, el cual trata sobre dos hermanos que escapando de una bruja huyen al bosque, siendo luego el hermano transformado en venado y la bruja finalmente quemada en la hoguera.

Aún sin esta información referencial, notaremos en el venado que en su ser-madre y en el estado inerte de su cría hay una alusión a la pareja de Él. Donde otro elemento que se extiende de la discusión es el recelo hacia la naturaleza en relación a la bruja, ya que el pensar a las brujas como posibles maleadoras de los animales a fines sobrenaturales propios despierta inevitablemente suspicacias y temor frente a lo que podría ocultar el bosque y sus animales. Este recelo frente a la naturaleza se verá incipiente en la medida que Él se topa en el bosque con un evento que le recuerda a la muerte de su hijo y que le recuerda a Ella. Lo que debiera haber sido un hecho de serendipia³⁴ se trastoca siniestramente al traer de vuelta a la tragedia.

Cuarta secuencia: La Tesis

INT. CABAÑA

Al inicio de la secuencia notamos a ambos personajes en lo que sería la misma cabaña donde Ella estuvo tiempo atrás junto a Nick investigando para su tesis. Ella dirá “He

³⁴ Un descubrimiento o hallazgo afortunado e inesperado que se produce accidentalmente.

tenido miedo de este lugar antes. Solo que no sabía que era miedo, me asusté y dejé de escribir”. Al cuestionar de él acerca de la diferencia entre aquel entonces y ahora es que entraremos en un flashback. Esta breve interacción sirve para iniciar una nueva discusión acerca de la naturaleza del miedo de Ella, en cuanto a su motivo y condición.

El flashback subsecuente inicia con el encuadre que nos muestra lo pertinente de la figura de la bruja dentro de la narrativa de *Antichrist*, donde la examinación de la secuencia nos permite descubrir que la tesis de Ella era sobre feminicidio y brujas. Percibimos lo primero porque el álbum donde recopila los recortes para su tesis lleva escrito *gynocide* como título de su carátula, término que responde a *gyno-* referente a mujer y a *-cide* referente a asesino/matar, sinónimo de *femicide* y traducido al español como **feminicidio**. Ahora, el filme no nos muestra así de claramente si su tesis abarcó la cuestión de las brujas desde un principio o si es que fue una vertiente que eligió para tocar el feminicidio a partir de su premisa original, pero sí conviene en mostrar –a quien mire con atención– en las ilustraciones que hay sobre la mesa que para aquel momento eran las brujas el foco de atención de la investigación académica de Ella. Esto lo notaremos desde el primer encuadre del flashback y se hará más claro al investigar a qué refiere cada ilustración.

The apprehension and confession of three notorious witches –traducido al español como “El arresto y confesión de tres notorias brujas”– es la ilustración del inicio del flashback (fot. 9). Esta ilustración habrá ido adjunta a un panfleto de 1589 de Chelmsford, ciudad del Reino Unido y capital del condado de Essex, que habría relatado la aprensión, juicio, sentencia y ejecución de tres mujeres acusadas de brujería: Joan Cunny, Joan Upney y Joan Prentice³⁵.

³⁵ El sitio web witchin.org contiene una tabla muy útil respecto al caso, organiza la información relatada en el panfleto y la divide entre todos los implicados (acusados, víctimas, testigos, autoridades eclesiásticas y brujas) con aquello que habrían dicho: <http://witching.org/brimstone/detail.php?mode=personshorttitle&title=59>



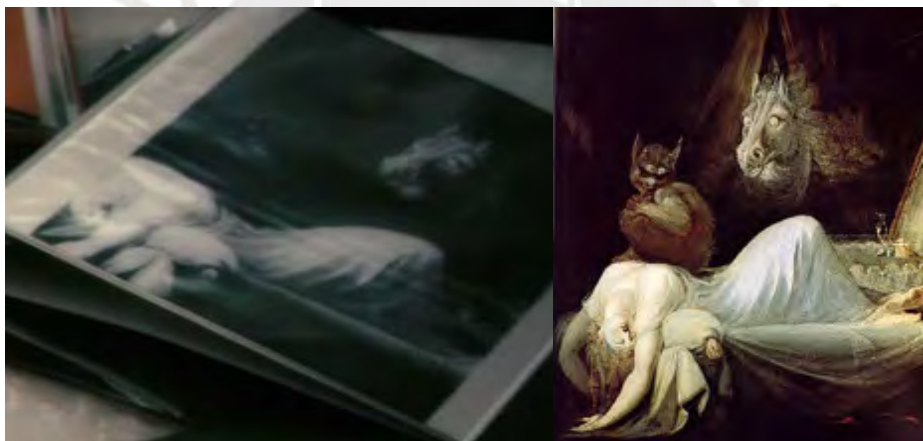
Fotograma 9. *The apprehension and confession of three notorious witches (1589)*



Ilustración 2. *The Apprehension and Confession of Three Notorious Witches*

Luego de este encuadre inicial un zoom in nos hará notar la gran carátula del álbum principal de su tesis, donde bajo el título de *gynocide* se encuentra un recorte de *El Conjuero* o *Las Brujas* (1797-1798). *El Conjuero* o *Las Brujas* es uno de los seis cuadros relativos a la figura de la bruja y/o la brujería que Francisco Goya pintaría a finales de 1700 para el gabinete de la duquesa de Osuna. La pintura muestra a un grupo de brujas amedrentando a un hombre y muestra atisbos de distintos mitos concernientes a la figura. Ahora bien, el resto de recortes sobre la mesa se notan borrosos y en partes así que resulta complicado definir a qué refieren, sin embargo hemos conseguido identificar tres. El

primero de los cuales (fot. 10) supone la segunda versión del cuadro *La Pesadilla* (1781) –también conocida como *El Íncubo* (il. 3)- del pintor suizo Füssli, donde notamos a una mujer poseída por un íncubo. Al inicio de la segunda parte, cuestión 1, capítulo III del *Malleus Malleficarum* se dice que una de las principales acciones de las brujas era el “entregarse a sus torpezas carnales con los demonios íncubos” y también se dirá que quien practica brujería está cometiendo una falta en cuatro puntos particulares: “primero, renunciar de la manera más profana a la fe católica (...); segundo, dedicarse en cuerpo y alma a todos los males; tercero, ofrecer a Satán niños no bautizados; cuarto, dedicarse a todo tipo de lujuria carnal con íncubos y súcubos” (Kramer y Sprenger 1487: 28). Además, se dirá que una de las dos circunstancias más comunes en la actualidad del escrito y en relación a las brujas era “la vinculación de las brujas con familiares, íncubos y súcubos” (Kramer y Sprenger 1487: 28).



Fotograma 10

Ilustración 3

El segundo recorte es el que aparece en la esquina inferior derecha del encuadre (fot. 11). Se trata de una ilustración donde tres mujeres son quemadas en una hoguera a vista de soldados y autoridades eclesiásticas, quienes se encuentran al costado de quien pareciera ser un monarca. Ya descritos los elementos de la ilustración y aún sin contar con el título de la figura original resulta muy plausible que esté retratando alguna quema de brujas en particular.



Fotograma 11

Ilustración 4

Finalmente, el pequeño retazo que notamos oculto detrás de este último recorte es suficiente para reconocer la ilustración a la que hace referencia. Recopilada y publicada en el libro contemporáneo *A New History of Witchcraft* (2007) la ilustración *Witches being hanged* (il. 5) es explícita en lo que representa: un grupo de mujeres siendo llevadas a la horca (fot. 12).



Fotograma 12

Ilustración 5

De todo esto se concluye que la figura de las brujas fue ciertamente el foco de atención para la tesis de Ella. Esto es además especialmente importante porque la cacería de brujas fue un feminicidio tornado genocidio que tuvo al tema de la mujer como inclinada al mal y a la naturaleza muy presente, información que Ella debió haber estado revisando bastante tiempo dada la naturaleza larga de su investigación.

Además, habremos conocido al inicio de la secuencia que el miedo que ella sintiera estando en el bosque/Edén tuvo alguna relación con que dejara de escribir, y dadas las implicaciones cristianas del nombre del bosque donde se encuentra la cabaña, de la

cabaña-en-el-bosque como referencial al folklore europeo de las brujas castigadas en los cuentos de hadas, y de lo antitético entre la bruja y el ser-madre, es posible que la presencia ya de por sí sobrecogedora del bosque se haya vuelto insostenible para Ella, despertando el consecutivo acto perverso de Ella hacia Nick en su ponerle mal los zapatos y su tornarse en caricatura del personaje que textos como el *Malleus Malleficarum* construyeron.

Lo que es más, que el miedo de Ella se originase estando en *Edén* es aún más significativo cuando Ella se encontraba investigando sobre brujas y feminicidio. Para esto, Edén fue ante todo el paraíso de Dios para el hombre y la mujer, donde el relato bíblico del Génesis nos dice que fue Eva, instigada por el mismo Diablo, quien sedujo a Adán a tomar un fruto del árbol prohibido, hecho que sería el detonador para que se les expulsara de Edén. Edén, paraíso máximo en el texto católico del libro del Génesis, significativo del amor de Dios por el hombre. Las brujas, herejía máxima en el discurso católico de la bula *Summis desiderantes affectibus*, significantes del mal. Edén es antítesis del objeto de estudio de la tesis de Ella.

Luego en la secuencia veremos a Ella parar abruptamente al escuchar un llanto a la lejanía. La vemos correr en busca de Nick, quien suponemos el origen del llanto; sin embargo, descubrimos que Nick se encuentra sin pronunciar palabra. Ella para, mira a lo alto y un plano omnipresente muestra a Edén con el llanto en su apagarse.

De este segmento recalcamos el carácter sobrenatural del evento, donde una vez más da la impresión que Edén parece tener vida propia así como de que algo oculta. El encuadre hecho como por quien puede verlo todo hace que al verse superpuesto al llanto parezca dar a entender que no es un llanto de alguien en específico sino *el llanto de todas las cosas*, el llanto de lo que reside en lo hondo de Edén y aquello a lo que su nombre e historia refiere: los cuerpos de las mujeres que luego descubrimos yacen inertes bajo su tierra serán la máxima prueba de a quién nos referimos.

La parte final de la secuencia es la que inicia terminado el flashback. Esta comienza con Él negándole a Ella la verdad del hecho que relata, que el peligro/amenaza que Ella habría sentido no fue real y demás enumeraciones acerca del por qué su miedo no tiene un fundamento racional. Durante las explicaciones de Él, Ella se verá visiblemente frustrada. Apenas él termine de hablar, ella se levantará abruptamente y le atacará, diciéndole “No

debiste haber venido aquí. Eres tan increíblemente³⁶ arrogante. Pero puede que esto no dure. ¿Has pensado en eso?”.

Este último diálogo refleja el primer diálogo de la pareja y funciona para reafirmar aquello que ocurre inicialmente. Ello en la medida que Ella también termina por fastidiarse ante la actitud de Él en relación con lo que pide/dice y le recrimina de altanería. En la primera secuencia de análisis habremos inferido de las palabras de Ella la naturaleza de aquello que le recriminaba pero ahora Ella lo hará explícito: “*You’re just so damn arrogant*”, de esto entendemos que Ella no cree que Él le está entendiendo –o tratando de-.

Algo último e importante a resaltar es la manera en que el segmento nos construye a ambos personajes en estancias dicotómicas que reflejan parte del discurso patriarcal referente a los contrastes entre sexos –aquel mismo que construyó a la figura de la bruja en los panfletos proliferados en la época de la caza-. Él por un lado hace el papel de psicoterapeuta y hombre racional, calmo frente al relato sobrenatural buscará explicarlo.. Ella, por su parte, hace el papel de mujer intempestiva y emocionalmente inestable. Esto último se verá enfatizado en otra de las subsiguientes secuencias a analizar, donde volverá a reaccionar de manera similar.

Quinta secuencia: La Iglesia de Satanás

INT. CABAÑA

Al inicio de la escena vemos a ambos personajes arrecostados conversando, donde el diálogo discurre alrededor de las cavilaciones de Ella, quien hablará acerca de la naturaleza y de cómo podía escuchar *el llanto de todas las cosas que iban a morir*. Al tratar acerca de la naturaleza ejemplificará con el caso del roble y de las bellotas –que caen de los robles-, lo que resaltamos en la medida que los robles son árboles sagrados en diversas culturas paganas como la celta y la germánica así como dentro de la Wicca, la religión neopagana contemporánea de brujos y brujas. En relación a esto, una narración del folklore cristiano contará que en el año 723 habría llegado a tierras paganas germánicas el misionero San Bonifacio buscando convertir a los paganos al cristianismo, encontrándose así con el enorme roble de Donar –árbol y sitio sagrado que los paganos

³⁶ El término original a usarse fue *damned*: “*You’re just so damned arrogant*”.

habrían alzado en honor a Thor- y sacando su hacha se propondría talarlo. Apenas lo habría tocado, el roble caería. Ante esto, los paganos habrían decidido creer en el Dios cristiano, dejando atrás su religión propia.

De ello advertimos que el roble se ha visto relacionado con el paganismo y que, así como esta narración particular ejemplifica, muchos practicantes del paganismo se vieron perseguidos y/o coaccionados por representantes del cristianismo en miras de convertirlos. Es así que el roble sería un objeto sacro para muchos paganos a quienes notamos en contraste con lo que los cristianos consideraban sacro debido a que los paganos solían ser vistos en relación a la brujería y/o herejía. Y el fruto que da el roble es la bellota. Es interesante así que desde el inicio de la escena se las mantenga tan presente, donde vemos caer a las bellotas sobre el tejado durante el diálogo de los personajes y a las que escuchamos en el estrépito de su percutir sobre el tejado. Lo que es más, Ella dirá que en aquel entonces –en referencia al tiempo que estuvo en Edén con Nick- “las bellotas también caían y caían, y morían y morían”, de manera que la alusión que habremos encontrado en las bellotas y el roble al paganismo/los paganos nos brinda una lectura atractiva de la frase de Ella como alusión a esto último. Al fin y al cabo es cierto que hubo un tiempo donde aquellos individuos pensados paganos o sospechosos de paganismo morían y morían: La Caza de Brujas.

En la misma línea es que encontramos una vez más la mención de la muerte y/o la degeneración, en las bellotas que al haber ya caído del roble se encuentran *muriendo*³⁷ y en la mención que Ella hace de ello al decir que en aquel entonces las bellotas también *caían y caían, y morían y morían*. De manera tal que la presencia simbólica y/o temática de la muerte se ha vuelto a ver involucrada con la presencia de la naturaleza circundante. El que la naturaleza se nos muestre como inquietante desde la misma entrada a Edén así como en la escena pertinente tendría que tener relación con esta característica que se le habría construido.

Al terminar Ella de hablar, Él intervendrá con una actitud del tipo condescendiente. Disminuirá la relevancia que Ella confiere a lo que acaba de decir, al decirle, condescendiente, que aquello que estaría mejor ubicado en un libro infantil y negará, una

³⁷ Técnicamente las células que conforman a un fruto y su semilla siguen vivas luego de que el fruto se haya desprendido del árbol al que pertenecía, sin embargo éstas comienzan a desvanecerse el momento en que el fruto cae o es recogido –al perder su conexión con los nutrientes que normalmente recogía del árbol-. Es por eso que decimos “muriendo”.

vez más, la posible verdad de una opinión que no comparte. Esto ya ha ocurrido en el diálogo inicial y en la secuencia anterior. Esta incidencia no puede ser aleatoria y es importante que la hagamos notar.

Finalmente, en el segmento último de la secuencia Ella dirá abruptamente que La Naturaleza es la Iglesia de Satanás. Esta oración conviene en utilizar muchos de los conceptos pertinentes a nuestra investigación de manera muy natural a los términos propios de la narrativa. Esto dado a que parte del concepto de la naturaleza, donde nuestros personajes se ven inmersos en la forma del bosque de Edén, y le confiere un valor hondamente vinculado al mal. Concepto último que refleja la creciente perturbación de Él en relación a la naturaleza circundante, la inquietante (recelosa) promesa de que algo oculta Edén que notamos desde el vagón de tren, y que se ve fuertemente vinculado al tema de tesis de Ella (donde las mujeres-brujas eran pensadas como inevitablemente inclinadas al mal), el que a su vez se ve fuertemente vinculado a la naturaleza (en tanto las mujeres-brujas eran pensadas como inevitablemente inclinadas a la naturaleza circundante). Finalmente, es una oración trasgresora en la medida que recoge el concepto de Iglesia y lo adscribe a un ente directamente vinculado al mal, Satanás. Lo que es más, la naturaleza circundante a la pareja lleva por nombre el paraíso de Dios a los hombres que también fue el lugar de su caída motivada por Satanás: Edén, de manera que decir que La Naturaleza es la Iglesia de Satanás implicaría hacer más enfático el que Edén –el paraíso de Dios a los hombres y el bosque circundante a la pareja– oculta alguna degeneración dentro suyo, algo perverso que tiene como fachada los ademanes del cristianismo en su Iglesia y su folklore: siendo el *Antichrist* (1895) una retahíla contra el cristianismo, no resulta en lo absoluto exagerado pensar que *Antichrist* (2009) también.

Sexta secuencia: El Patriarcado

INT. CABAÑA

Al inicio de la secuencia de análisis nos quedamos con Él luego de lo ocurrido en el ático mientras anota algo en una libreta. Luego le vemos ir a despertar a su pareja a quien le dice que quiere hacer un último ejercicio junto a Ella. En el ejercicio Él hará el papel de la naturaleza y Ella el papel del pensamiento racional.

Esta primera mitad del diálogo ya cuenta con un par de elementos sobre los que podemos discutir. Las estancias polarizadas que asimilan los personajes resultan remarcables, porque al tratarse de un juego de roles, entendemos que se identificarán con algo distinto a lo 'natural' a sí mismos: él, la naturaleza; ella, el pensamiento racional. Lo que es más, quien asigne estos roles será Él y no Ella. Y tal como habremos examinado en nuestra investigación del material bibliográfico, esta asignación dicotómica será la opuesta a la creída como status quo durante bastante –sino siempre- de la historia occidental patriarcal: las mujeres habrían sido asignadas por el hombre al ámbito de lo privado y familiar, pensadas como más cercanas a la crianza y a la naturaleza así como al marco de lo intuitivo y *emocional*.

En la misma línea es que, tal como habremos visto durante nuestra examinación del largometraje, Él siempre se habrá mostrado como quien promete ser el más racional de entre los dos, seguro en sus suposiciones acerca de Ella habrá dejado entrever atisbos de altanería –recriminados por Ella también desde un inicio- desde la primera secuencia de análisis. La oposición de Él como el (racional) hombre psicoterapeuta que trata a alguien vs la posición de Ella como la (emocional) mujer depresiva que es tratada por el hombre no hace sino que enfatizar esta dicotomía patriarcal de los sexos dentro del largometraje.

En la segunda mitad del diálogo se ahonda más en la cuestión de mal y la naturaleza humana cuando Ella dice que si es que la naturaleza humana es de por sí perversa, de allí deviene que la naturaleza de 'todas las hermanas' también lo sea: de las brujas, y de allí, de las mujeres. Al respecto también dirá que las mujeres no controlan sus propios cuerpos sino la naturaleza, y como justificación a lo mayúsculo de esta declaración dirá que lo tiene en escritos de sus libros: en la bibliografía de su tesis. De aquí resulta la terrible revelación de la escena: Ella ha terminado por interiorizar la bibliografía patriarcal de su tesis, aquella que vinculaba a las mujeres con el mal y la brujería, como certezas.

Es interesante así el carácter que toma el recelo -y la ginofobia- llegados a este momento del filme. Hasta aquí Edén se nos ha mostrado como un espacio incierto y del que temer, que pareciera esconder algo dentro de sí y que en definitiva tiene relación con la ominosa presencia de la muerte y degeneración; lo que es más, se le ha asociado con un espacio de horror desde los planos iniciales subliminalmente insertos en el follaje camino al bosque así como ha ocultado siniestras eventualidades que causarían alarma en Él a través de sus animales-mendigos: siento esto así, Edén es un espacio que ha inspirado un creciente recelo tanto a Él como al espectador. Sin embargo, en el caso de Ella notamos

una diferencia. Ella no parece sentir recelo sino un miedo más *en carne viva*, no de la variante propia del recelo sino de aquel miedo que le impide caminar sobre Edén sin que el mismo espacio le *ataque* –simbólicamente quemándole a Ella y no a Él-, le ocasione ataques de ansiedad o le haga literalmente tener que sujetarse en alguien más para poder pisar su suelo. Hay ciertamente algo oculto que le inspira terror a Ella en el bosque pero no es una conjetura ni una sospecha, no es un pensar en que quizás o quizás no... sino una certeza. Ahora bien, lo que es también distinto es que en Ella este temor se disipa conforme avanzamos en la narrativa del largometraje a diferencia de para Él –y para nosotros- que va in crescendo.

Octava secuencia: La Bruja

INT. CABAÑA

El diálogo inicial de la secuencia terminará con un primer atisbo del recelo venidero. Luego de que Él le diga a Ella que el mal del que está hablando no es más que una obsesión, le dirá que no es necesario que le crea sino que confíe en Él. Llegados a este punto, sin embargo, podemos percibir que si bien Ella ha sido capaz de confiar en Él hondamente en ciertos momentos –como aquel del primer ejercicio de terapia- también ha desconfiado del que tanto la entiende o empatiza con Ella, cuestión que le ha recriminado en varias instancias. Y por sobre todo, el filme nos ha construido a Él como ambiguo respecto a su fiabilidad.

Luego de esto, vemos a Ella descubrir los papeles de la autopsia de Nick e inquirirle a Él al respecto. Él le dirá que se encontró que Nick tenía una ligera deformación en los huesos de uno de los pies, luego le mostrará una foto de Nick con los zapatos mal puestos y le preguntará si recuerda por qué se los puso así. Ella se desentenderá. Sin embargo, cuando Él se vaya de la cabaña hacia el taller aledaño y le veamos revisar las pruebas de que fueron varias las instancias donde Nick tenía mal puestos los zapatos notaremos en él un sentir recelo de manera abrupta: el ‘flashback’ que imaginará y su gesto asustado hacia la cabaña donde se encuentra Ella evidenciará su miedo hacia Ella en lo perverso del comportamiento descubierto.

El recelo y la ginofobia se verán involucrados entre sí dentro de la secuencia, siendo el primero evidenciado cuando notamos que él teme algo –posiblemente peligroso - en Ella y el segundo habiéndolo notado cuando se nos revelase la manera –ginofóbica hacia sí misma- en que Ella ha interiorizado las creencias y mitos populares durante la Caza de Brujas.

Ahora bien, es inevitable preguntarse qué es lo que está ocurriendo con la construcción del personaje de Ella. ¿Es verdaderamente perversa en sus intenciones? La revelación del acto ocurrido con Nick no hace sino que alzar recelo frente al personaje debido a que claramente se trata de un abuso hacia el infante. Y el que el acto haya ocurrido no una vez sino varias impide que haya sido meramente “un desliz del momento”, al fin y al cabo el largometraje nos impide dejar la cuestión en conjetura al mostrarnos la evidencia de que Nick ha llevado varias veces mal puestos los zapatos. Lo paradójico del asunto es que el filme también nos ha mostrado que Ella amaba a Nick: el llanto desgarrador de Ella durante la secuencia del hospital al recordarle, el duelo ‘atípico’ del que no consigue desprenderse, su depresión, la manera en que dejó su tesis de lado, corría y gritaba por él cuando le pareció escucharle llorar, y demás, son instancias donde vimos que el personaje sentía cariño y no desdén por su hijo. De manera tal que no estamos tratando de una respuesta dicotómica a la pregunta.

Es así que partiendo del papel central de lo relativo a la figura de la bruja en el filme consideramos posible que en el acto de los zapatos algo haya tenido que ver un conflicto interno en el personaje frente a su ser-madre. Para esto conviene recordar que las brujas en su construcción patriarcal eran de todo menos madres, dado que justamente el ideal femenino era más bien de corte marianista –donde el querer ser-madre se pensaba como natural a la mujer en su requerido sacrificio y abnegación dentro del núcleo familiar-, de manera tal que si Ella ha interiorizado los textos leídos para su tesis como certezas para sí –tornándose progresivamente en caricatura de la bruja retratada en los mismos- es natural que la bruja en la que se habría estado tornando se haya visto en conflicto con la parte de sí que era madre. De allí la ambivalente representación del personaje en la materia, dolida y deprimida por la muerte de Nick así como luego también perversa mirándole caer desde el alféizar.

En relación al tema de la maternidad representada en el cine, Sunny Yoon escribirá en una publicación del Film International que ciertamente son varias las sociedades que alientan maternidades sacrificadas y asexuales, imagen desafiada por el feminismo en

cuanto unívoca. Yoon citará a Gordon, Firestone y Chodorow al decir que la maternidad de tal tipo es un concepto construido por la ideología patriarcal que desea controlar las condiciones biológicas, sociales y normativas de la mujer (Gordon 1976; Firestone 1970; Chodorow 1978 en Yoon 2015: 104), refiriéndose al discurso que la pensaría como deber o destino unívoco asociado al sexo femenino. Es así que el acto del ponerle mal los zapatos a Nick genera terror no sólo por tratarse de un acto perverso, sino porque estamos tratando de una madre representada en conflicto frente al discurso marianista/patriarcal que la ha construido como *innaturalmente* incapaz de sentir cualquier otra cosa excepto amor frente a sus hijos.

Luego de esto, Ella entrará violentamente al taller y se abalanzará sobre Él. Casi haciendo eco del recelo que Él habría sentido segundos antes el personaje se nos mostrará en descontrol, gritándole que la va abandonar le golpeará. Luego se forzará sobre él, le dejará inconsciente y masturbará. Finalmente, agujereándole una de las piernas le dejará ‘encadenado’ a una pequeña piedra de molino, llevándose también la llave para liberarlo.

Centrándonos en la cuestión del recelo podemos decir que es aquí cuando *parece* llegar a su cierre para el personaje de Él y para el espectador. Hasta este momento el largometraje nos ha envuelto en una sensación recelosa que en el caso del personaje de Él se ha visto dirigido hacia la naturaleza circundante de Edén y hacia Ella; esto último lo notamos durante esta secuencia cuando escribe el ‘yo’ de la pirámide, volteando atemorizado a la puerta del taller.

Decimos que aquí el recelo da la impresión de llegar a su cierre porque parece cumplirse en el terror de sus conjeturas y dejar de ser un simple sinsabor abstracto: el recelo deja de ser recelo porque la premonición que Él siente de que algo peligroso oculta Ella parece haber encontrado su prueba final en el acto repetido del ponerle mal los zapatos a Nick, que seguidamente se vería respaldado por el furioso accionar de Ella en contra de Él. Y dado a que el carácter del recelo reside en la conjetura y no en una ‘verdad’ frente a la que temer es que ahora se disiparía para tornarse terror. Ella parece haber terminado de convertirse en la bruja de los textos que leyó. Esta perturbación progresiva en el personaje habría comenzado durante su estadía en Edén junto a Nick, dándosele a entender esto al espectador cuando Él encuentra los apuntes de tesis de Ella el ático de la cabaña. Allí notaría el progresivo declive de la letra de Ella en las páginas que habría escrito el personaje sobre brujería, donde en un principio comienza clara y legible, se torna en puros garabatos para la página final.

Novena secuencia: *El Génesis de la Caída*

INT. CABAÑA

Al inicio de la secuencia nos encontramos con ambos personajes luego de que Él haya tratado de escapar para ser arrastrado de vuelta por Ella hasta la cabaña. El diálogo inicial nos remite una vez más a la cuestión de la muerte. Luego, Ella dirá que alguien debe morir cuando lleguen los tres mendigos, antes de llorar sobre Él. El tono de resignación de los personajes no se alza solo debido al cansancio de la violenta persecución sino a que todo pareciera ser una gran inevitabilidad.

Seguidamente Ella misma cuestionará la sinceridad de su llanto al decir “una mujer que llora es una mujer que conspira”, acto que nos recuerda lo presente del quiebre mental del personaje luego de la bibliografía que habría revisado para su tesis. Esto debido a que aquella fue una de las ideas también citadas dentro del *Malleus Malleficarum* (1487) bajo el apartado de “Por qué la superstición se encuentra sobre todo en las mujeres”. La misoginia del texto escrito por los inquisidores dominicos Heinrich Kramer y Jakob Sprenger resulta obvia al revisar pasajes como el que citaremos enseguida, de manera tal que el que Ella haya interiorizado esa clase de textos como ciertos y representativos de sí misma no ha hecho más que tornarla en la construcción patriarcal de la mujer-bruja creada para acusar y sentenciar a las mujeres en aquel entonces: un ente infame que debe de ser castigado.

Y de la maldad de las mujeres se habla en *Ecclesiasticus*, XXV: "No hay cabeza superior a la de una serpiente, y no hay ira superior a la de una mujer. Prefiero vivir con un león y un dragón que con una mujer malévola". Y entre muchas otras cosas que en ese lugar preceden y siguen al tema de la mujer maligna, concluye: todas las malignidades son poca, cosa en comparación con la de una mujer. Por lo cual San Juan Crisóstomo dice en el texto: "No conviene casarse" (San Mateo, xix): ¡Qué otra cosa es una mujer, sino un enemigo de la amistad, un castigo inevitable, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un deleitable detrimento, un mal de la naturaleza pintado con alegres colores! (...) Y Séneca dice en sus Tragedias: "Una mujer ama u odia; no hay tercera alternativa. **Y las lágrimas de una mujer son un engaño pues pueden brotar de una pena verdadera, o ser una trampa. Cuando una mujer piensa a solas, piensa el mal**". (Kramer y Sprenger 1486: 49)

Luego, Ella seguirá dirigiéndose a Él y le recitará parte de un poema de Robert Herrick titulado *Upon Some Women* –“Sobre Algunas Mujeres”-: *False in legs, and false in thighs;*

False in breast, teeth, hair, and eyes. Cuya continuación y cierre, que no llega a ser dicha por Ella, prosigue en decir *false in head, and false enough; only true in shreds and stuff:* “falsa en cabeza y falsa lo suficiente; solo cierta en fragmentos y tal”. De manera tal que dado el carácter conspiratorio adscrito a las mujeres por Ella en lo que diría justo antes, y que dentro del *Malleus Malleficarum* es además perverso y embustero, se interpreta la falsedad que adscribe el poema a las mujeres como puesta en la misma línea. Todas estas serían características negativas del tono misógino del texto escrito por Kramer que se le atribuirían a las mujeres-brujas y que Ella habría interpretado como verdaderas en actitud semejante a la de muchas mujeres de la época de La Caza, quienes creyéndose los fundamentos en contra de sí como posibles de albergar certezas –y con miedo frente al proceso de tortura- terminarían por confesarse brujas.

Luego de esto, Ella se levantará a por un cuchillo y recordando el momento de la caída de Nick –donde ahora el filme nos revela Ella le vio caer- se cortará el clítoris.

El acto de la cliterectomía realizada por el personaje es muy significativo en aquello que connota. En primera instancia se le identifica en materias de su encuadre: siendo éste un primer plano de los genitales de Ella al autolesionarse no hace sino que generar terror y aversión en el espectador dada la extrema cercanía de su violencia representada así como lo explícito que resulta. Es así que el plano que nos muestra el sexo de la mujer es probablemente uno de los que más abrupto rechazo nos despierta dentro del largometraje entero, reacción que se alinea con el discurso patriarcal interiorizado por Ella –en la honda misoginia que pregonaban los textos popularizados durante el feminicidio de la Caza de Brujas- así como con la ginofobia (también auto-dirigida) que habría suscitado en Ella al consumirle, y por sobre todo, con los rasgos patriarcales que Él habría estado representando hasta ahora, recelosos de la naturaleza circundante y de Ella.

La violenta cercanía del encuadre que obliga al espectador a presenciar el acto podría también alinearse con una oración de las consideraciones finales del ensayo *Must We Burn Lars Von Trier?* (2015) escrito por Lori J. Marso, quien diría que Von Trier no nos pide condonar la violencia sino que expone lo sistemático de la misma al *forzarnos a ser testigos de sus formas excesivas* (Marso 2015: 11). Es en esta misma línea que

consideramos a la cliterectomía de la secuencia como reflejo del violento discurso que Ella habría interiorizado y que la habría tornado en turbia pintura de las brujas imaginadas en el Malleus. El aire de resignación que cubre al personaje mientras gimotea antes de cortarse así como la revelación de que llegó a mirar a Nick caer mientras tenía sexo con Él hacen del acto un símil de penitencia, donde Ella ve inevitable cortarse el órgano cuyo único fin es darle el placer sexual que sentía en paralelo al fatal discurrir de Nick y donde le pide a Él que la abrace así como se vio abrazada durante la escena del dormitorio donde Nick moriría: entretejidos el sexo y la muerte, *la morte* de Nick y *la petit morte*³⁸ de ambos, la génesis de su caída reside en la patriarcal representación de su sexo, aquella misma que desencadenó las sistemática muertes de la que tratan su tesis.

Décima secuencia: El Patriarca

INT. CABAÑA

Al inicio de la secuencia nos encontramos con él mirando a través de la ventana de la cabaña hacia las estrellas que superpondrá con la constelación de los tres mendigos. Luego la cámara girará hacia Ella, a quien notamos agazapada en consecuencia de la automutilación que habría realizado justo antes. Ella le verá abrir los ojos al despertarse y luego también se murmurará a sí misma unas palabras al decir que nada de aquello sirve de algo, para segundos después gritar fuertemente ¡NO! Lo que se hace enfático es el carácter inminente de la muerte, tanto cuando le vemos a Él imaginar –o ver- la constelación de los tres mendigos y a uno de ellos detrás de Nick mientras éste cae desde la ventana así como cuando Ella vuelve a ser consciente del siniestro aire de inevitabilidad que rodea al destino de la pareja, sentir que refleja en sus murmuraciones y en lo sobrecogedor de su grito.

Luego de esto, los tres mendigos entrarán a la escena. Todos ellos se encontrarán reunidos al costado de Ella y formarán el presagio final del que Ella advertía anteriormente: alguien habrá de morir. Luego, al sacar la tabla del suelo que abriría el paso del cuervo Él hallará la llave para desprenderse de la piedra que Ella le habría insertado adjunta a su pierna. El sonido de la llave al girar le advertirá a Ella de que algo ocurre y se abalanzará con unas

³⁸ “La pequeña muerte”, así también se refiere al orgasmo en francés.

tijeras que incrustará en Él, sin embargo, Él conseguirá de todas maneras librarse de la piedra y la cogerá para estrangularla hasta matarla.

Es cuando le vemos mirarla al conseguir librarse de la piedra que se confirman las premoniciones hechas acerca de que quien finalmente moriría no será Él sino Ella. Y cuando en seguida se levanta para estrangularla y le vemos nuevamente mirarla mientras hunde sus dedos en su garganta es que el feminicidio de la investigación se repite una vez más. Aquella misma matanza sistemática sobre la que Ella habría estado haciendo su tesis y que puso las pautas para su inicial quiebre emocional –finalmente desencadenado por la muerte de su hijo- estaría ostentando una línea más a sus filas, una vez más que se da muerte a la bruja.

Esto último se nos hace enfático cuando seguidamente observamos que Él se deshace del cuerpo de Ella haciendo una hoguera con el follaje de Edén y quemándola allí. Y si es que no fuera suficiente similitud para recordarnos los rasgos patriarcales del personaje – más aún cuando termina asesinándola-, luego el filme nos mostrará a Él con una muleta cojeando a través de Edén, de donde aparecerán muchos otros montículos de follaje puesto en pos de hogueras junto a muchos otros montículos de cuerpos puestos uno sobre el otro (fot. 13).



Fotograma 13

El largometraje sitúa así al personaje de Él como un eco del patriarca de La Caza de Brujas. El personaje de Ella, inocente hasta que interiorizara las declaraciones patriarcales hechas en la bibliografía interesada por demostrar las inclinaciones perversas de las mujeres, se habría vuelto una caricatura violenta de la bruja retratada en textos como el Malleus: de carácter infame y lujurioso, el haber estado teniendo sexo mientras su hijo

caía a su muerte debió haber sido su gran primera duda respecto a sí misma. De allí que tenga sentido que termine mutilándose aquella parte de su cuerpo asociada con su placer sexual, y que además se relaciona con el principio de su depresión así como supuso el desencadenante de su paulatino trauma: la muerte de Nick.

En cuanto al recelo nos encontramos en una línea similar, dado que el recelo del personaje masculino habría sido un eco del recelo sentido por el patriarca de La Caza, y es el filme en su terror que nos fuerza a ver a través del mismo. El carácter ominoso que rodea a Edén desde la entrada al mismo y la presencia de la muerte/degeneración adscrita a la naturaleza construida desde muy atrás con el plano del ramillete de flores, nos suscita dudas respecto a la naturaleza así como le confiere un tono sobrenatural, que no es sino que un símil al carácter sobrenatural que se creía tenía la naturaleza circundante para las brujas así como la relación más cercana con la misma que se creía tenían las mujeres. Y si luego el espectador siente que su recelo se disipa para tornarse terror frente a Ella será dado a que Ella se ha convertido en la bruja construida por los patriarcas que escribirían los textos popularizados durante La Caza; no hombres cualquiera sino aquellos que crearían el marco necesario para finalmente dar muerte a las mujeres tornándolas brujas, sembrando justificaciones y popularizando las pruebas de sus inclinaciones sexuales e infames así como la necesidad de mostrar control sobre Ellas. El acto final de Él sobre Ella al quemarla en un símil de hoguera es el paralelo final que hace el largometraje entre el desenlace común a ambas historias: la escrita por Von Trier y la que se escribió durante La Caza.

Undécima secuencia: Uróboros

EXT. EDÉN

No obstante ello, es en el epílogo donde encontraremos eventual venganza frente al final escrito durante la historia de La Caza así como un volver a enfatizar el carácter masivo del feminicidio perpetrado durante la misma.

En este último y sucinto segmento del largometraje se nos muestra a Él por Edén cuando de pronto notará la presencia fantasmal –en cuanto borrosa y etérea- de los tres mendigos, quienes le observarán reunidos sentados al lado suyo, así como ya anteriormente se

sentaron al lado de Ella. Luego de notarles, Él se levantará de haber estado agazapado y observará desde lo alto de la colina como muchísimas mujeres comienzan a subirla en dirección suya. El encuadre dejará de mostrarnos la presencia de Él cuando algunas de las mujeres ya se encuentren muy cerca de él, cerrando con la posibilidad de que quizás ellas se le hayan acercado en pos de vendetta.

El que el epílogo sea en blanco y negro así como lo fue el prólogo hila el inicio y el fin del largometraje, donde hubo la muerte de Nick en el prólogo ahora habría la muerte de Él. Y el aria que también se escuchó durante el prólogo, *Lascia ch'io pianga*, se vería repetida a su vez, la cual en su letra y en su origen verían renacida su significación. Donde fue usada en el prólogo- para quienes fuesen conscientes de su origen: el aria fue parte de la ópera Rinaldo que narra la relación entre el guerrero cristiano Rinaldo y la hechicera Almirena, y sería cantada por esta última- como presagio de que Ella se tornaría, o estaría tornándose, en un símil de bruja y de que detrás del placer que Ella mostrase se escondería algún sufrimiento; ahora se vería en paralelo a las mujeres que suben la colina, hilándolas con las figuras de los cuerpos que anteriormente vimos escondidos en el follaje de Edén: mujeres pensadas brujas y asesinadas por ello. La escena patriarcal se alza sobre el feminicidio ocurrido y sobre el arquetipo de la bruja en el que Ella se habría tornado, la muerte dada a la bruja y su consecuente quema en la hoguera a manos del hombre-patriarca sería un visibilizar que el discurso patriarcal y sus formas violentas aún permanecen, creando para sí una instancia más.

*Lascia ch'io pianga
mia cruda sorte,
e che sospiri
la libertà;
e che sospiri...
e che sospiri...
la libertà.*

*Deja que llore
mi cruel suerte,
y que suspire
por la libertad;
y que suspire...
y que suspire...
por la libertad.*

*Il duolo infranga
queste ritorte
de' miei martiri
sol per pietà;
de' miei martiri
sol per pietà.*

*Que el dolor quiebre
estas cadenas
de mis martirios
sólo por piedad;
de mis martirios
sólo por piedad.*

Conclusiones:

Llegados al fin de este primer capítulo de análisis, recogemos como resumen de las distintas consideraciones hechas por secuencia, y como principal conclusión, que el filme ha construido al personaje de Él como eco del patriarca de La Caza de Brujas y a Ella como eco de la bruja retratada en las consideraciones patriarcales de textos como el *Malleus Malleficarum* –cuestiones investigadas en la tesis de Ella, tal como habremos descubierto- y del folklore popular durante la época. Donde también advertimos que el recelo se hace presente en lo concerniente a Edén, Ella y Él, claro está, de distinta manera en cada una de las tres instancias.

Recelo hacia el bosque, dado a que éste será retratado desde un principio como innatural y, subliminalmente, como aquel que oculta detrás de sí horror, finalmente situado y descubierto en los cuerpos inertes de las mujeres que esconde bajo su tierra: Edén será un eco de tanto el espacio donde ocurriese La Caza de Brujas –y de allí el hondo miedo que Ella sintiera hacia el mismo- como también presagio de la inminente muerte de la mujer dentro de la narrativa y de la degeneración de los personajes a manos del discurso patriarcal, Él en su tornarse-patriarca y Ella en su tornarse-bruja luego de haber interiorizado como ciertos los pasajes misóginos de la bibliografía de su tesis, viéndose así en conflicto con su ser-madre (al tornarse-bruja).

Recelo hacia Él, dado a que detrás de su empatía y cariño hacia Ella también se reconoce desde un inicio cierta altanería y condescendencia, paternalismo que colinda recelosamente con patriarcalismo y que terminará en el eterno retorno que constituyó el acto de asesinarla y de quemarla en la hoguera: el personaje protagónico masculino se volvería un patriarca más de aquellos de La Caza.

Y recelo hacia Ella, dado a que el filme se inclina a situarnos a través de la mirada de Él, donde recelosos tratamos de “descifrarla” en la naturaleza de su miedo antes de pasar a propiamente temerla en la secuencia de gran violencia antes del cierre, para finalmente toparnos con que la narrativa no habría hecho más que llevarnos a través de los mismos mecanismos patriarcales que formaron a la figura de la bruja, que inspiraron el miedo hacia la misma –reflejado en la ginofobia (miedo a la mujer) que Ella ostentaría y la cliteroctomía que realiza en medio de su perturbación frente a sí misma-, y que volvieron de Él uno más de los tantos patriarcas-verdugos alzados durante el genocidio perpetrado

durante la Caza: el eterno retorno del discurso patriarcal se ve reflejado en la degeneración que ocasiona el mismo en la pareja dentro del marco de Edén, por tratarse de un espacio reminiscente a La Caza de Brujas y por su etimología sacra que funciona de recordatorio del papel de la Iglesia en su avalar el dar pie a la misma así como de la cercana relación que se crease entre la herejía y la mujer-bruja dentro de la bibliografía que Ella habría consumido e interiorizado. Todas estas son cuestiones varias que no habríamos llegado a analizar a mayor profundidad, y algunas quizás ni descubierto, sin antes haber partido por examinar el filme en relación al arquetipo de la bruja, teniendo siempre muy presente el interés de Von Trier por tocar estas temáticas a lo largo de su obra fílmica.



The Witch: Recelo visceral a la Mujer, espejismo de bruja

Introducción: Sobre el caso de la brujería en Salem, Nueva Inglaterra

Robert Eggers mencionó en una entrevista con *The Verge* que para la realización de *The Witch* se inspiró en lo ocurrido en Nueva Inglaterra en relación a los casos por brujería, así como también relató que Salem –ciudad de Nueva Inglaterra- era un lugar que solía visitar en Halloween cuando fuese niño debido a la fascinación que le inspiraba: “Había algo acerca del tema que me resultaba intenso. Crecí en Nueva Inglaterra y el bosque detrás de mi casa parecía encantado por el pasado de Nueva Inglaterra. Estaba muy interesado en Salem e iba a Salem cada Halloween. Me llamaban la atención las brujas y los juicios por brujería (...)” (Robinson 2016). Es por esto que haremos una breve mención del caso de las brujas en Nueva Inglaterra, que más que intentar proveer un minucioso relato histórico del asunto, pretende hacer notar las diferencias y similitudes entre aquello que se pensaba de las brujas en comparación al caso europeo así como en distinguir cómo se vio involucrada la cuestión del género durante su desarrollo. Esto nos resulta importante en la medida que Salem, Nueva Inglaterra es el lugar donde ocurren los sucesos de *The Witch*, largometraje por analizar.

Es así que convendremos en expresarnos acerca del caso particular de los juicios de Salem, siendo éste el más significativo de los juicios concernientes a la región –e interesante a ojos de Eggers-; ya que aún si ciertamente se conoció de otros procesos abiertos por brujería en la región de Nueva Inglaterra durante la época como los de Elizabeth Godman (1655) y Ann Hibbins (1656), estos fueron casos dispersos que afectaron a un par o grupo pequeño de personas en específico sin alargarse ni involucrar más, mientras que el caso de Salem fue un fenómeno intenso que duró aproximadamente todo un año y que involucró a toda una comunidad. “El único episodio de brujería que podría asimilarse al de Salem podría ser la serie de acusaciones y juicios que se dieron en el área alrededor de Hartford, Connecticut, entre 1662 y 1665” (Goss 2008: 6).

David Goss –historiador, museólogo e investigador- en su libro acerca de los casos de Salem, *The Salem Witch Trials: A reference guide* (2008) –traducido al español como *Los*

juicios de brujería en Salem: una guía referencial- manifestaría como condición previa al acceso que los residentes de Salem habrían tenido al discurso sobre brujería, la proliferación de un extenso número de panfletos y libros describiendo casos legales de personas acusadas de brujería. Estos habrían sido publicados en Inglaterra durante el siglo XVII y debido a su popularización entre el público angloparlante al final habría ocurrido que muchos de los puritanos residentes en Nueva Inglaterra –que para entonces estaba constituida por colonias británicas- también se hayan familiarizado con estos episodios brujeriles: esto habría tenido un impacto directo en cómo es que los juicios se habrían conducido en Salem y en la credibilidad dada al grupo de cazadores de brujas de Salem, las llamadas ‘niñas afectadas’. Goss también convendría en la importancia de resaltar que a partir de la segunda década del asentamiento, “los residentes de la colonia de Nueva Inglaterra no solo compartirían la creencia en brujería con sus contrapartes europeas, sino también continuarían con la tradición de acusar y ocasionalmente ejecutar a personas sospechosas de brujería” (Goss 2008: 4).

En cuanto a lo que ocasionó el caso de histeria brujeril en los juicios de Salem, objetivamente hablando, no hay convención resolutive entre los historiadores. Ciertamente hay un acuerdo en que lo que desencadenó, de manera superficial y evidente para los vecinos de la Villa de Salem, la primera de las acusaciones fue el caso de las “niñas afectadas” por lo que se habría dicho fue brujería, Abigail y Betty Williams, parientes cercanas del reverendo de la comunidad. Pero habrían distintas opiniones acerca de qué tanto habría tenido que ver el sesgo faccionalista por el que habría estado pasando la Villa en el desarrollo de los sobrenaturales sucesos.

Ahora bien, lo que suele entenderse como el desencadenante general que dio pie a la caza de Salem es que un grupo de niñas de la Villa habría estado sufriendo de “extraños ataques acompañados de histéricas reacciones, risas no provocadas y llantos, balbuceos incoherentes, intentos de vuelo y en algunas instancias un estado impromptu de trance” (Kocic 2010: 1-2), y que como consecuencia a ello se acrecentase aún más la ya existente tensión entre los ciudadanos de Salem hasta que ambas niñas afectadas acusaran a la mujer esclava de la familia del Reverendo Parris, Tibuta, de “ser quien las estaba pellizcando, pinchando y atormentando” (Fargas 2016: 83), es decir, de ser la bruja detrás de sus aflicciones. Tibuta primero negaría las acusaciones junto a Sarah Osborne y Sarah Good –las siguientes mujeres que serían acusadas por las niñas y que luego morirían, Osborne en la cárcel y Good, ahorcada-, pero “tras una violenta presión por parte del

reverendo Parris confesó ser culpable de brujería, tras lo cual se dio comienzo a los exámenes e interrogatorios para los posteriores juicios” (Fargas 2016: 83). Esto llevará a que finalmente se juzgase a varios de los habitantes de Salem, 19 de los cuales serían procesados por cargos de brujería y ejecutados. (Kocic 2010: 2).

En cuanto al tratamiento del concepto de la bruja en relación a los casos ocurridos en Europa habría claras similitudes. Tal como ocurriese en Europa con el manual que utilizaban los inquisidores, la mujer también sería considerada para los puritanos tradicionalistas de la Nueva Inglaterra como más proclive a ser tentada por el Diablo así como, por tanto, más proclive a ser bruja –esto se reflejaría en que hasta un 70% de las acusaciones se dirigieron contra mujeres (Fargas 2016: 76)-. No obstante, la razón se explicaría de manera diferente.

Los puritanos consideraban que el alma era un elemento femenino, tanto en hombres como mujeres, y lo femenino era considerado algo débil e insaciable –precepto equivalente al de los inquisidores católicos autores del *Malleus Malleficarum*-. Ahora bien, el alma, por femenina y por frágil, se encontraba en posición de vulnerabilidad frente al pecado y para caer en pecado, era necesario atacar el alma a través del cuerpo. Consecuencia de esto, “los puritanos consideraban que si se producía un ataque por parte del Diablo, este hallaría mayores facilidades atacando a través del cuerpo de las mujeres.” (Fargas 2016: 79). De manera que las mujeres de Nueva Inglaterra eran generalmente consideradas como más pecadoras que los hombres por la naturaleza de su sexo; Ana Kocic –investigadora en antropología cultural, historia y literatura- también convendría en resaltar ésto al mencionar lo más proclive del sexo femenino de ser culpable y su mayor susceptibilidad, a ojos puritanos, de caer frente al accionar de Satanás (Kocic 2010: 2).

Además, los habitantes de Salem tuvieron como una de las descripciones sobre la figura de la bruja más a su alcance aquella dicha por Charles Wentworth Upham, alcalde de Massachussets durante 1852. Según Wentworth, “una bruja era una persona que, de manera deliberada, realizaba un pacto formal con Satanás (...). Con ese pacto se acordaba la conversión de la bruja en su fiel súbdita, y la hacía partícipe en una guerra que se libraba contra el Evangelio, la Iglesia y contra Dios. A cambio, se creía que recibía una serie de poderes sobrenaturales” (Fargas 2016: 77). En esta descripción se ven claramente similitudes con el caso europeo tratado en el *Malleus*, donde el acto del pacto con Satanás

también se mantuvo como una constante y condición previa para que la mujer se convirtiera propiamente en bruja y adquiriese sus poderes.

Finalmente, diríamos que la declaración del alcalde Wentworth resulta interesante en su mención de rebeldía y apostasía como parte del carácter de la bruja; particularmente si la vemos en relación al caso de las brujas de Salem, donde para algunos investigadores como Silvia Federici –escritora, académica y activista feminista italo-estadounidense- algunas de las autoridades eclesiásticas locales habrían notado en sus habitantes una “significativa rebelión contra el patriarcado social por parte de las mujeres” (Fargas 2016: 76), lo cual ciertamente habría coincidido con al menos la primera etapa de los juicios de Salem, donde las acusadas respondían a un modelo de mujer divergente con el arquetipo puritano, alejadas de la normal social imperante (Fargas 2016: 76-80), y de aquello que constituía una “buena y obediente esposa, aquello que se suponía reforzaría la estructura jerárquicamente dominada por los hombres en la sociedad” (Kocic 2010: 4). Al menos hasta que desenvuelta la histeria las acusaciones se disparasen hacia todos lados.

Otro trabajo influyente que discute el rol fundamental de la mujer en los juicios de brujería de Salem es previamente mencionado en el trabajo de la Profesora Rei, *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England* (1999). Ella se centra en la pregunta de por qué la mayoría de las mujeres acusadas y ejecutadas por brujería y hace eco de la visión de Karlsen acerca de los juicios fueron más que nada usados para mantener a las mujeres de Nueva Inglaterra que no se amoldaban como sumisas a la autoridad dispuesta por los hombres, como al mismo tiempo para proveer de una respuesta enraizada en la teología puritana. A saber, ella recoge los escritos del clero puritano que testifican que las mujeres de Nueva Inglaterra eran consideradas como más cercanamente conectadas al mal que los hombres, y por tanto, en necesidad de constante vigilancia en orden de no sucumbir a los impulsos malignos imbuidos en sus naturalezas. (Kocic 2010: 4)

Es claro que podríamos extendernos a relatar y discutir muchísimo más sobre lo acontecido en Salem, sin embargo, a propósitos del presente análisis consideramos esta una exposición suficiente de su desarrollo y puntos clave. Será todo lo mencionado sobre la visión puritana acerca de lo femenino, el mal, la sexualidad y la brujería, material para vislumbrar mejor como es que el recelo acontece dentro del filme presente, donde justamente será alrededor de estos temas que la narración fluirá.

Análisis de las secuencias

Primera secuencia: El destierro

EXT. EXTERIORES DE LA COLONIA PURITANA. MAÑANA

Durante la secuencia inicial del largometraje se nos relata cómo es que la familia protagonista es expulsada de la colonia puritana a la que habrían pertenecido. El motivo de su destierro vendría a darse por *la continua deshonra de las leyes de la comunidad y de la Iglesia debido a su* –en referencia a William, el padre- *orgullosa arrogancia*. Sin embargo, en contraposición a lo que el juez dijera, ocurre que también advertimos en las palabras de William que éste es un hombre de honda fe, donde podría haber sucedido que su fuerte posición en relación a materias de religión/fe se hubiese visto en conflicto con alguna postura de la colonia –más aun siendo una colonia de puritanos, donde la individualidad no es algo alentado y donde la rigidez dentro de la doctrina puritana es uno de sus descriptivos clave (de allí que haya devenido en la definición del adjetivo ‘puritano’ en relación a exagerada escrupulosidad, legalismo y/o *cucufatería*)-, o en todo caso, que la ‘arrogancia’ que le echan en cara sea una certeza y reflejo de terquedad o egocentrismo en el personaje de William.

Ahora bien, es importante hacer notar que se trata de una colonia, en específico, puritana. Esto debido a que el filme no lo hace de manera textual sino a través de la vestimenta de los personajes -claramente de naturaleza puritana (il. 1)-, y la religiosidad que nos demuestra a través del dialogo que profesan sus miembros. Pero, sobre todo, conviene notarlo dada la honda significancia que deviene de ello al verse en relación con el espacio en el que se encuentran los personajes, siendo este la antigua región de Nueva Inglaterra. Ahora, la localidad en específico no será nombrada propiamente dentro del filme, sin embargo, el guion original de *The Witch* sí convendrá en posicionar a los personajes dentro de un sitio y año específico: *Salem, 1630s*.

THE WITCH.

A New-England Folktale.

INT. MEETING HOUSE. SALEM PLANTATION – DAY - 1630s – MARCH

Esto vuelve a resaltar el papel central de la figura de la bruja y la brujería dentro de la narrativa del largometraje, siendo Salem un lugar emblemático en la historia debido a los juicios de Salem. Estos fueron audiencias que se dieron en la zona –y comunidades aledañas de la provincia-, durante las décadas finales de 1600s, con el fin de erradicar la supuesta brujería que habría causado que dos niñas enfermaran sin razón aparente. Las convulsiones y espasmos que habrían sufrido serían luego atribuidas, por las mismas niñas, a la acción de una bruja. Como luego veremos, algo similar es lo que ocurre con uno de los hijos de la familia del largometraje, atribuyéndose sus extraños espasmos y delirios al maleficio perpetrado por una bruja.

Los eventos de Salem ocurrieron en una comunidad también puritana, donde fue justamente el fanatismo religioso de los vecinos uno de los principales motivos que exacerbó la caza, ello al recelar del otro y temer lo cercano de la supuesta herejía. De manera tal que la herejía y brujería se habrían vuelto palabras con mucho poder y de las que temer dentro de la comunidad, cuestión repetida dentro de la problemática que acontece sobre la familia de la que estamos discutiendo.



Ilustración 1. Puritanos Ingleses

Robert Eggers diría en una entrevista con The Verge que de niño habría tenido una fascinación con el bosque detrás de su casa, el que parecía hechizado/embrujado por el pasado de Nueva Inglaterra, sitio donde creció:

He tenido pesadillas sobre brujas desde que era un niño. La figura de la bruja era interesante para mí, por las primitivas y arquetípicas pesadillas de brujas que tuve, aun como adulto. Había algo en ello que era intenso para mí. Crecí en Nueva Inglaterra, y el bosque detrás de mi casa parecía embrujado por el pasado de Nueva Inglaterra. Estaba muy interesado en Salem, e iba a Salem cada Halloween. Estaba interesado en las brujas y los juicios de brujas, aunque de niño me decepcioné cuando descubrí que las brujas no eran reales. (Eggers en The Verge 2016:1)

Convenimos en recordar esta entrevista debido a la mención que hace Eggers del bosque en relación a las brujas y de las brujas con Nueva Inglaterra, más en específico, con Salem. Donde también notamos en *Antichrist* que se habría hecho relación del bosque con la figura de la bruja, siendo el espacio del bosque notado y construido como siniestro y objeto de recelo para los personajes. Es en esta primera secuencia del filme que notaremos esto mismo de manera más bien explícita, donde así como en *Antichrist* fue la primera introducción al bosque de carácter siniestro –ello en el innatural movimiento ondulante de su follaje, el gran peso que se le dio en la composición del encuadre en contraposición con lo diminuto del carro donde iban los personajes, y en los golpes secos y graves de la pista sonora-, aquí también habría un paralelo. La introducción de la figura del bosque en un largometraje que hace evidente su interés por la figura de la bruja resulta necesaria de observar y analizar.

En primera, la cabaña-en-el-bosque es el sitio al que los personajes pasan luego de ser expulsados del cobijo de la colonia, lo que es más, por desacuerdos en materias de fe/religiosidad. Donde la comunidad es un espacio de resguardo frente a lo inhóspito de las afueras, la plantación está aislada y a la intemperie de lo que pueda ocurrir en el bosque. La expulsión de los personajes debiera ser un golpe para los mismos, pequeños en la carroza que los aleja del que era su hogar, no es un absurdo pensar que aquel sitio al que están siendo llevados se verá en contraposición –o por lo menos, desacuerdo- con la seguridad que habrían antes tenido. Y no es para menos.

La introducción al bosque se verá en esta secuencia, construyéndose en lo que transcurre el viaje y establecimiento de la familia en el nuevo lugar donde vivirán. Visualmente, primero veremos al bosque en segundo plano mientras la familia se transporta camino a

la plantación, luego rodeando completamente a la familia en la oscuridad de la noche, y finalmente en un zoom in que pasará de mostrarnos a la familia arrodillada rezando y con las manos en alto a propiamente el bosque, cubriendo este el encuadre final de la secuencia. El principal peso de la secuencia radica, sin embargo, en el plano sonoro.

Donde inicialmente vemos a la familia en la carroza escuchamos dos elementos que en su contraposición comienzan a desarrollar una inquietud en el espectador acerca del bosque: el canto de Katherine que habla acerca de lo bueno de la obra de Jehová y de su actuar justo, en oposición al sonido inquietante de lo que parecieran ser violines en la musicalización. Cuando en el segundo momento Katherine ya no cante, y la familia se vea rodeada del bosque, solo permanecerán los violines in crescendo, haciéndose más ominosa la música y situación. Sin embargo, habrá calma de nuevo cuando sea día de nuevo, si bien esta durará poco. El sonido inquietante de la música retornará cuando los personajes miren al bosque, al que se le unirán un coro de voces femeninas. (fot.1) De manera tal que la claramente inquietante naturaleza de la musicalización hará hincapié en presentarnos al bosque como algo de temer, como *objeto de recelo*, así como en formar una relación entre el bosque y lo femenino, donde el coro de mujeres vendría a ser un coro de brujas, relación que no dudamos en anotar dado a lo explícito de la figura dentro de la narrativa del largometraje. La presencia de estos elementos en la relación que se irá construyendo entre los mismos no desaparecerá de nuestro análisis en lo que dure el largometraje.

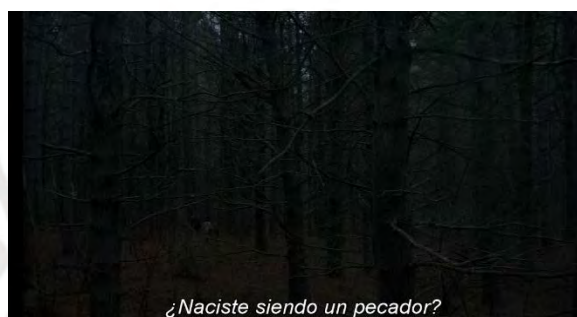


Fotograma 1

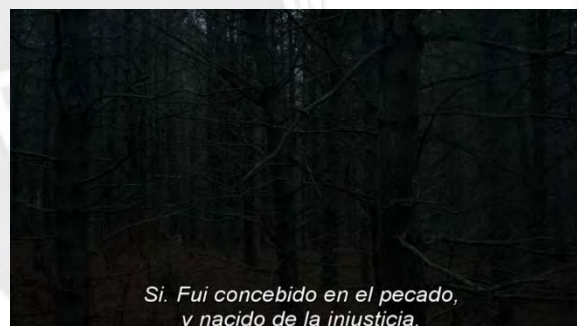
Segunda secuencia: El Pecado

EXT. BOSQUE. DÍA

William y su hijo, Caleb, caminan por el bosque y conversan. El plano que nos abre la secuencia es un encuadre conjunto de ambos personajes rodeados por el bosque, siendo éste la gran presencia dentro de la composición, ya que le advertimos en contraste con los dos personajes, diminutos en relación al espacio circundante. El diálogo que acompaña el inicio de la secuencia consiste en William preguntándole a Caleb si es que nació siendo un pecador (fot. 2), a lo que Caleb contesta que sí (fot. 3). Esta inquietud del personaje formará parte central del análisis subsecuente, donde trataremos de descomponer el diálogo de la secuencia, observando a qué distintas temáticas alude y qué nos puede decir de los personajes involucrados.



Fotograma 2



Fotograma 3

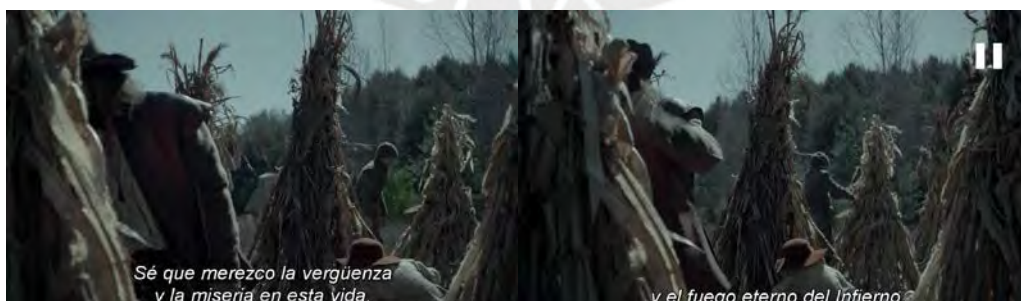
El paréntesis a nuestro interés por el diálogo que transcurre durante la secuencia será la presencia del bosque en la misma. Donde, nuevamente, se acentúa su grandeza en cuanto espacio al dársele mayor jerarquía dentro del encuadre, priorizando así los planos abiertos. Otra muestra de ello es la manera en que se nota al bosque de Salem en relación a los personajes, viéndose estos tan pequeños como 'rodeados', situación exacerbada por el aislamiento total al que se han visto enfrentados los personajes, las composiciones elegidas donde se notan particularmente pequeños, tanto como por el tono sombrío de la escena. Este distintivo ya habría ocurrido en la secuencia anterior en dos instancias:

cuando la familia acampó durante la noche y cuando alzaron sus manos en rezo frente al mismo. El tono de la paleta elegida funcionaría además para hacer hincapié en este contraste, donde se le otorga un carácter de temor a la naturaleza circundante, siendo la fuerte característica de sequedad en el casi inexistente follaje y de desaturación –esto es, en su inclinación a los grises- un causal para vincular la idea de la muerte con el bosque, decisión que nos remonta nuevamente a pensarle como un espacio del que sentir sospecha.

Ahora bien, el diálogo de la secuencia conviene en permitirnos advertir la arraigada culpa y recelo frente a sí mismo que Caleb siente, y en vincular sus orígenes con ideas que provienen de la doctrina religiosa en la que ha sido criado. Esta culpa y recelo se nos ha mostrado anteriormente como presente también en Thomasin (fot. 4-6). De manera tal que ambos niños se mostrarán recelosos de sí mismos en relación al mal que sospechan merecer/poseer, siendo este el discurso que entienden como natural en relación a sí mismos. Esto llega al punto en que Caleb se muestra con temor a que, *así como quizás Samuel*, de él morir no será sino que el infierno su destino trágico: “¿Y si yo me muero? ¡Tengo maldad en mi corazón! ¡No estoy libre de pecado!”



Fotograma 4



Fotograma 5

Fotograma 6

De esta manera descubrimos que el sentimiento de culpa y recelo auto-inflingido por, hasta ahora dos de los personajes, vendría a verse en este caso en relación con el sentir religioso de los mismos, más en específico, con la naturaleza corrupta y el mal que creen les acompaña aun siendo niños o recién nacidos. Es en la misma línea que dicen/muestran sentir al castigo –en su mayor expresión en cuanto puritanos: el infierno- como inminente.

Debajo de este sentir es que advertimos una presencia de la noción del mal como cuestión intrínseca a la naturaleza humana, ello dentro del discurso que mantienen como verdadero –y muy presente- los personajes del filme, donde la inminente certeza de ello habrá sido razón para el sentir receloso de Caleb y de Thomasin, quien mediante el rezo pedía su salvación a pesar de “ser merecedora del infierno” (fot. 6- fot. 7), idea instaurada en los niños de la familia a través del padre, William, quien mostrará su aprobación cuando Caleb reafirme estas nociones en lo que van conversando.

Resulta así curioso que a pesar de lo perturbador de encontrar a Thomasin y a Caleb como quienes creen firmemente en la inevitable maldad y corrupción que los sostiene, no hallemos detrás una consciente intención perversa en el padre. Todo lo contrario, más allá de la probablemente imprudente decisión de elegir el destierro, hasta ahora no habrá sido sino que cariño por sus hijos lo que se nos habrá mostrado en el personaje, donde si bien claramente se trata un personaje de orígenes patriarcales –en cuanto a la naturaleza de la función del padre dada la época y comunidad a la que los personajes pertenecen: sujeto de ‘decisiones finales’ (elemento que notamos durante el desenvolvimiento del juicio previo al destierro) y sostén dentro del núcleo familiar/puritano-, al menos por ahora no ha actuado rasgos que lo delaten como tal. Es así que en respuesta a la inquietud de Caleb se arrodillará frente suyo a calmarle, diciéndole que Dios sabrá como obrar ante lo ocurrido.

Tercera secuencia: El mal intrínseco

EXT. ANOCHECER. BOSQUE

En esta secuencia se hace hincapié en el sentimiento de culpa y temor frente al mal intrínseco, en tanto sea propio a cada uno, que habita en los personajes. Donde, nuevamente, se le ha construido en relación a la religiosidad puritana de los mismos. Esto lo notamos en Caleb cuando reza para sí mismo habiéndose perdido en el bosque:

clamando compasión a Dios, pidiendo perdón por su inclinación al pecado y expresando su deseo por alejarse del mal.

Es importante notar la fuerte presencia del recelo que persiste en los personajes de Caleb y Thomasin, dado a que se trata del tipo de temor al que nos acercamos en el análisis presente. Más aun cuando los juicios de Salem, y la historia de la caza brujeril en sí, estuvieron tan permeadas, como exacerbadas, por el miedo y el fuerte discurso religioso –en cuanto validaba la creencia en brujería–, relación también mantenida en el caso del filme presente. Donde de centrarnos en los eventos ocurridos en Salem, notaríamos que fue la firme creencia puritana en la existencia del Diablo, y por ello en la posibilidad de ser víctimas a sus perjuicios y tentaciones, un gran factor en propiciar las suspicacias y acusaciones.

En aquel entonces, la creencia en brujería era extendida en la cultura occidental, pero en Europa se desvanecía rápidamente. El último ahorcamiento de una bruja realizado en Inglaterra ocurrió una década antes de que los juicios de Salem comenzaran, y para 1736 todas las leyes inglesas relativas a la brujería habían sido derogadas. Pero en Nueva Inglaterra, la creencia en brujería persistía, era básica a la teología puritana, y la teología puritana gobernaba Nueva Inglaterra. No creer en brujas era equivalente a no creer en el mundo de los espíritus, que estaban por doquier, ni en los espíritus demoníacos, servidores de Satanás, quienes siempre estaban preparados para atacar la debilidad humana y para virar las almas lejos de Dios (Brandt 2014: 38).

Este temor de los personajes frente a la inquietante, y siempre subyacente, posibilidad de albergar un terrible mal dentro de sí va de la mano con la inminencia del mal que pareciera acecharles desde fuera, ello en la presencia del castigo religioso que acontece sobre ellos como principio incitador del guion: el destierro al que se vieran sometidos, el rapto de su bebé y lo que ahora le ocurriría a Caleb al adentrarse en el bosque. El que Caleb haya visto interrumpido su rezo al tropezarse y caer frente al cuerpo agonizante de su perro habría sido una instancia más de este sentir.

Este último suceso nos recuerda también el vínculo concerniente a la muerte y la naturaleza circundante del bosque. Además, es necesario advertir que en el filme presente también habría ocurrido antes uno más de estos encuentros, el cual se habría dado cuando Thomasin se propusiera sacar un huevo del corral de las gallinas, huevo que se le caería, mostrando así una cría muerta dentro de él. Esta escena, puntual de interés en la medida que es un evento aislado que aparentemente no resulta parte de ninguna secuencia, le recuerda al personaje la muerte del bebé que, del mismo modo, se le habría ‘ido de las

manos', así como nos recuerda la culpa que sienten tanto Thomasin como Caleb, y la muerte como aquel factor que acecha siempre en la narrativa.

Luego de todo ello ocurrirá el encuentro de Caleb con la bruja, donde ella le besa y pasa de mostrarse como una mujer joven y atractiva (fot. 7) a revelarse como una mujer vieja (fot. 8)-. El encuentro se presenta como algo de temer, donde Caleb casi pareciera inevitablemente atraído a ella, y donde en la personificación física de la bruja se encuentran reunidos varios de los elementos clásicos del arquetipo de la bruja del folklore fantástico y de las creencias patriarcales de la época: una mujer que hace uso de la seducción para sus propósitos perversos, capaz de transformarse (en este caso haciéndose pasar como alguien jovial y físicamente atractiva), 'devoradora' de niños, personaje que reside en el bosque o es afín con la naturaleza circundante, se dice de quien reside en la cabaña-en-el-bosque, lujuriosa y una mujer que tienta al hombre.



Fotograma 7



Fotograma 8

Finalmente, el foco de atención dentro de la musicalización que acompaña la escena es el mismo coro que escuchamos en la llegada de la familia a Salem, donde el conjunto del

zoom in que habría pasado de la familia al follaje del bosque y del coro siniestro habrá dado inicio al sentir receloso hacia aquello que podría ocurrir dentro del bosque del filme. Es recién ahora el momento en que el recelo hacia el mismo se habría vuelto del todo concreto: la figura de la bruja dentro suyo se ha revelado del todo, donde antes solo vimos a lo lejos a alguien correr con el bebé en brazos, y a alguien en la oscuridad realizando actos perversos con el cuerpo del mismo, es que ya vemos claramente de quien se trata.

Cuarta secuencia: El recelo

Es en esta secuencia del filme donde fallece Caleb. La muerte del personaje habría sido ocasionada a razón de su interacción con la bruja del bosque, donde en su encuentro con ella se habría visto seducido y luego, de alguna manera, envenenado/hechizado.

Es aquí que el factor de la naturaleza y, claro está, el de la bruja se hacen presentes una vez más mediante una alusión a la muerte/el mal, la cual se habría visto referida mediante un objeto de la naturaleza circundante, en este caso, una manzana putrefacta. Al respecto, es interesante recordar otro símil al caso en *Antichrist* (2009), donde los tallos putrefactos que Él le trae a Ella en un principio nos dejan con una sensación, también ominosa, sobre que algo malo podría ocurrir. Es así que la cualidad degenerada de la manzana que Caleb tuvo que expulsar para librarse, si bien momentáneamente, del mal que le carcomía desde dentro, habría sido un artefacto, o producción, de la bruja con la que antes se habría reunido, figura que se verá en relación al Diablo. Esto último ya desde ya lo vamos previniendo en la forma arquetípica que habrá sido construida la bruja –que pareciera haber sido sacada del folklore compartido por alguno de los mismos vecinos puritanos de la zona- así como al escuchar los delirios del niño donde pareciera encontrarse en algún tipo de conflicto contra el Diablo mismo, o en todo caso, con el mal, valor que al fin y al cabo es personificado dentro del relato cristiano –y también puritano- mediante aquella misma figura.

Los puritanos pensaban el alma como femenina y la caracterizaban como insaciable, consonante así con la supuestamente implacable e incorregible naturaleza de la mujer. (...) Creían que Satanás atacaba el alma a través del cuerpo, y que dado a que los cuerpos de las mujeres eran más débiles, el Diablo podía llegar a sus almas más fácilmente. (...) Las mujeres estaban en un doble aprieto durante los episodios brujeriles. Sus almas, estrictamente hablando, no eran más malévolas que las de los hombres, pero la representación del alma como femenina, vulnerable, insatisfecha y

anhelante, pasivamente esperando a Cristo, pero también siempre lista para sucumbir al diablo, inadvertidamente implicaba a las mujeres corpóreas. (...) Las brujas, a diferencia de un pecador cualquiera, tomaban un paso condenatorio más allá. Sus almas femeninas hicieron una explícita decisión de unirse con el diablo. Al definir a una bruja como una persona cuya alma (femenina) hizo un pacto con Satanás en vez de quietamente esperar a Cristo, los puritanos efectivamente demonizaron la noción de la decisión activa femenina. Una mujer arriesgaba ser condenada de cualquier modo: si su alma esperaba anhelante a la salvación en Cristo, aquel anhelo femenino podía conjurar imágenes de mujeres insatisfechas vulnerables a Satanás; si, por el contrario, su alma actuaba asertivamente en vez de en pasiva obediencia, por definición escogía abiertamente al diablo. (Reis 1995: 1-2)

Llegados a este punto, el filme habría construido progresivamente un ambiente sombrío e inquietante donde el espacio circundante a los personajes, por sobre todo el bosque en cuanto fuerza mayor dentro del relato y también aquello que ‘encierra’ a los mismos, se advierte como oscuro y de temer, sitio hacia el que la bruja se habría llevado a Sam y sitio donde Caleb se encontrase con ella misma, también habría sido el lugar donde inicialmente hubo un sonido que nos advertiría de la relación de las brujas con el mismo. Y ahora que conocemos que la bruja vive dentro del bosque es que el hilo entre ella como figura y la naturaleza, específicamente el bosque, se hace notar claramente. Donde si advertimos el paralelo construido acerca de la *naturaleza* humana como corrupta e inclinada al mal, es que fácilmente se nota cómo es que ambas temáticas se entrelazan: el bosque, en su relación al mal, lo degenerativo y la muerte, como elemento que ‘resguarda’ a la bruja. Figura que a la par funciona para unir ambos extremos y tratar aquello relativo a la naturaleza humana, el mal y la mujer.

Sin embargo, es el recelo entre los personajes que desemboca en la presente escena, así como el progresivo recelo auto-infligido de Thomasin hacia ella misma –en la medida que no encuentra lógica a los actos ‘sobrenaturales’ que ocurrieran alrededor suyo y en lo presente de las ideas del pecado, muerte, brujería y el mal inherente dentro del discurso que maneja- aquello que nos trae a colación más fuertemente la relación espacio-temporal de la historia con la figura de la bruja. Recordemos que fue la acusación de un par de niñas (Abigail Williams y Betty Parris, parientes del Reverendo Parris, ministro de Salem) por brujería lo que dio pie a los juicios de Salem, así como que justamente el sentir vengativo, celoso y de ‘temor a Dios’ fue mucho de lo que ocasionó que los juicios de Salem se desbordaran como lo hicieron, donde, por poner un ejemplo, llegó a tal punto que “como Paul Boyer y Stephen Nissenbaum esclarecen, para fines del verano, las

acusaciones se hacían de manera tan libre y tan extensamente que ya no se mantenían registros precisos de los procesos judiciales oficiales” (Latner 2008: 140).

Es así que parte de la importancia de la escena radica en lo palpable que se torna la turbación emocional del personaje de Thomasin en relación a sí misma. Donde serán las abiertas acusaciones de los gemelos hacia ella ‘por brujería’ aquello que despertará a su par el recelo de la madre hacia Thomasin y del padre, si bien mucho más dudoso, hacia la misma. Que el catalizador final al clima acusatorio haya sido la muerte inexplicable del niño es también un reflejo de la dinámica de la caza de brujas, donde como anotamos en detalle anteriormente ocurría bastante que aquello inexplicable y que ocasionaba algún mal a una familia o parte de la misma era un factor decisivo a que se acusara a algún implicado externo o a alguien dentro de la misma familia de brujería, cuestión donde el recelo funcionaba como obvio consecuente a la sospecha y el temor frente a lo inexplicable.

Quinta secuencia: La Bruja

EXT. AFUERAS DE LA CABAÑA. NOCHE

Esta secuencia inicia luego de que William encerrase a sus hijos en el cobertizo cercano a la cabaña. Esto lo haría “para que piensen en sus pecados” –a consecuencia de las acusaciones ocurridas respecto a la muerte de Caleb- durante la noche anterior a la partida que habría programado para el día siguiente.

En la escena notaremos a Thomasin mirando a través de las rendijas del cobertizo a su padre mientras éste se dirige a Dios en voz alta. William pedirá perdón y se culpará a sí mismo de los actos ocurridos, “de su culpa, su orgullo, su cobardía”, suplicando por salvación para sus hijos quienes, dirá, quisiera fuesen perdonados por la maldad natural que reside en ellos. Finalmente, tomará polvo de la tierra del suelo y la tragará en un acto simbólico de confianza/entrega hacia Dios.

El desenvolvimiento de William durante lo que va del largometraje trae a luz una actitud de amor hacia sus hijos, donde las que podríamos notar como ambivalencias en contraste a esto no lo son suficientemente claras ni duras –el único acto de fuerza negativa habría sido el encerrarles de esta misma secuencia- para ponerle en paralelo al otro personaje

que habríamos de analizar en Antichrist: Él, quien ciertamente sí constituye un personaje de muchas actitudes patriarcales. La diferencia estriba en que William será un personaje de naturaleza patriarcal a nivel sociocultural y religioso, ello en la medida del papel del padre puritano en el núcleo familiar de la época y del hombre puritano en el discurso religioso que a su vez manejaba el puritanismo de las colonias de Nueva Inglaterra; no obstante ello, no será un personaje que se desenvuelva patriarcalmente. Con esto queremos decir que no será un personaje que se muestre en sí como de actos violentos o condescendientes, sea en acciones o palabra, frente al resto de la familia, ni tampoco será alguien que connote rasgos patriarcales en lo relativo a someter a las mujeres de la familia. Donde a pesar de haber podido hacer caso a los gemelos y la actitud de la madre para así culpar a Thomasin de brujería, no habría sido este el caso, sino que habrá confiado en Thomasin respecto a que ella sí estaba diciendo la verdad.

En cuanto al tema de recelo, notaremos también que será de naturaleza distinta en su relación con este personaje, donde encontramos que su percepción del espacio circundante, esto es, del bosque y la naturaleza física de la tierra que le rodea, se ve vista ante todo en relación a Dios. Donde a nosotros, espectadores, se nos muestra al bosque como un espacio de recelo y un pasaje a tratar la cuestión de la bruja y la naturaleza corrupta del ser, notamos ahora que William ha depositado al mismo espacio como un espacio de comunicación en su relación con Dios.

Es así que el acto del lamer el polvo de la tierra se alza en claro contraste con el acto de besar la misma tierra anteriormente: aquí vendría a cerrarse un círculo de tiempo en el filme. Donde en un inicio William se nos habría mostrado feliz en oración, bajo un cielo claro llevando la alabanza junto a su familia de a rodillas y besando así la tierra bajo sus pies (fot. 1) ahora se nos muestra llorando, bajo un cielo oscuro, otra vez más de rodillas y dirigiéndose a Dios (fot. 9), lamerá el polvo de la tierra en lo que vendría a ser un hincapié del papel central de la religión en el personaje y de su inutilidad frente a una situación que se le escapa de las manos: es claro que un acontecer turbio se asoma a la familia, la desazón que nos deja la escena y que a su vez muestra Thomasin en su porte lloroso es una previsión más de que el devenir de la historia seguirá causando estragos a los personajes.



Fotograma 9

William no será propiamente un enemigo dentro del relato de *The witch* sino un personaje impotente más frente a la continua condena que acontece sobre todos, donde su papel de patriarca puesto a priori por las circunstancias que le vieron nacer, le genera un conflicto que ahora exterioriza claramente: no consigue controlar la situación como debiera ser su deber de jefe de familia / esposo y la única arma que tiene es su fe en Dios, pero ésta no parece estarle dando frutos ya que como grita resignado al cielo, “¡YO no condené a esta familia!”.

La culpa viene de la mano con la impotencia del personaje frente al anhelo de control que claramente se ha desprendido de toda la familia, el hecho de que nosotros sintamos recelo frente al bosque, visto como siniestro y espacio donde la bruja reside, va en paralelo con el temor frente a la falta de control dado a lo impetuoso e irracional que parecieran las muertes continuas de los distintos niños de la familia y su vínculo con la naturaleza circundante del bosque. Donde William dirá claramente sentir justamente culpa respecto a la situación, será en la medida de no haber podido tomar las riendas de la situación y de no haber conseguido impedir la reciente muerte de Caleb a pesar de que todos los personajes se encontraron rezando al lado del niño y por él.

Otro elemento más que será parte del hondo temor del personaje frente a la situación será el relativo a la naturaleza corrupta / perversa que William se ha encargado de inculcar en los hijos de la familia dada su religión, donde ahora le escuchamos pedir salvación a sus hijos debido a la “falta de control de ellos frente a su maldad”, reconocemos nuevamente un signo receloso dirigido hacia sí mismos así como también la relación de esta clase de recelo y el profundo sentir de des-control que parece infundir tal declaración. El recelo de los personajes vendría a verse relativo al discurso de fe que consideran hondamente verdadero y a lo terrible de la falta de control sobre sí mismos que podría devenir de verse ‘activada’ esta maldad que pareciera agazapada dentro de sí mismos, dispuesta a verse

salir en cualquier momento y frente a la cual poco o nada parecen poder hacer: vez tras vez les habría estado ocurriendo.

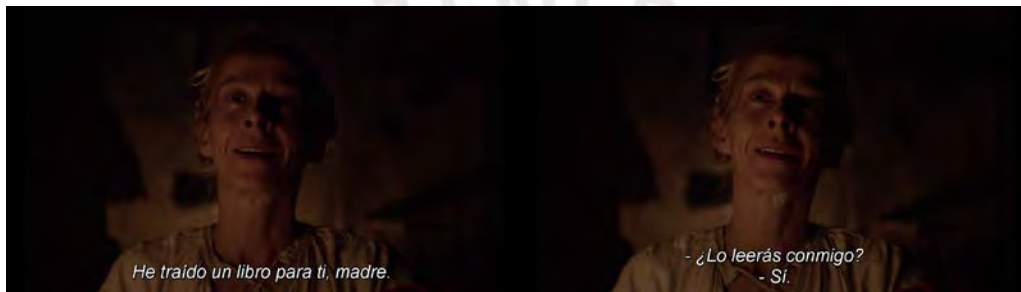
El acto de penitencia en el que el personaje se pone a sí mismo y que refleja la perturbación y resignación del personaje frente a la ‘condena’ que acontece sobre su familia es el punto álgido al que ha sido llevado el personaje luego de la reciente muerte de Caleb y las acusaciones de brujería que se habrían alzado a su par, donde la sospecha de uno de los actos más deleznable dentro de la perspectiva puritana, brujería, ve puestas sus acusaciones en miembros de su propia familia es que dice “que él no ha criado a ninguna bruja” y aun en medio de su perturbación cree en su hija al ella decirle no haber tenido nada que ver con el asunto. William se mostrará inquieto pero aun con ello firme en que no es cuestión que tendrá su origen en casa, sin embargo, el recelo que parecía manejar claramente poniendo como escudo a su fe –esto es, el recelo frente a la naturaleza corrupta y el mal inherente frente al que vimos querer hacer auto-consciencia en Caleb durante la conversación en el bosque- pareciera ver a su escudo resquebrajarse, la desesperación del personaje va de la mano a su fe y el temor frente a lo incontrolable que habría salido a la superficie en el devenir de William y su familia.

Sexta secuencia: Folklore y Brujería

INT. CABAÑA. NOCHE

La secuencia inicia con Katherine entrando a la cabaña de noche, encontrándose así con espectros de Caleb y de Samuel, esto es, apariciones de los mismos quienes se encuentran sin embargo muertos. Al verse reunida al fin con ambos hijos suyos se les acercará cariñosamente, proponiéndose amamantar a Samuel justo luego de que Caleb le diga “haberle traído *un libro*”, a lo que Katherine aceptará leerlo con él (fot. 10 – fot. 11). Momentos después descubriremos que en donde debiera estar Samuel se encuentra más bien un cuervo, el que picándole el seno ha hecho correr sangre de su busto. Katherine reirá maníaca mientras ocurre el acto. Su risa se hilará en la pista sonora con la risa anterior que reconocemos proviene de probablemente la misma bruja que anteriormente apareció en el bosque, ya en su ‘forma’ verdadera de quien antes solo notamos su mano.

En la secuencia notaremos un par de menciones más al folklore relativo a la figura de la bruja presentes durante la Nueva Inglaterra de los juicios de Salem. La importancia de las mismas reside en que se ven hiladas a la dimensión de ser-madre de Katherine, así como en que dan a notar una vez más como la mayoría de lo condenado y referido a la brujería en las creencias e historias de la época tenían en su centro a la mujer en su ser-mujer (mayormente en lo relativo a su dimensión sexual que solía ser mal vista), cuestión que va de la mano con el sentimiento de resignación en el personaje – si bien en el caso de Katherine tiene relación con la inexplicable muerte de sus hijos y el recelo que siente frente a Thomasin, hasta ahora inexplicable- y su salida mediante la aceptación de brujería.



Fotograma 10

Fotograma 11

Decimos que podría tratarse de una aceptación de brujería por parte del personaje debido a tres puntos. En primera, porque una de las creencias de la época de los juicios era que existía un supuesto Libro del Diablo que la gente implicada en brujería reconocía como anterior al convertirse en brujos o brujas, y dada la inexplicable aparición de los niños es que les reconocemos como un elemento sobrenatural a ambos –cuestión esclarecida cuando se nos desvele después lo que verdaderamente estaba ocurriendo-, de manera tal que el que Caleb le diga a Katherine que le ha traído un libro –más aún con lo que ocurrirá en la secuencia posterior- permite leerlo como una referencia a aquel libro en específico. En segunda, porque la risa de la bruja que aparece comiéndose a Flora, la cabra blanca de la familia –vista en contraposición a Black Phillip, la cabra negra referente al Diablo-, se entrelaza con la risa de Katherine cuando se nos desvele luego aquello que habría estado amamantando en vez de Samuel (fot. 12). Y en tercera instancia, porque el acto del cuervo picándole el seno y haciendo brotar sangre del mismo es una clara referencia a los distintos temas del folklore de Nueva Inglaterra referentes al “seno de la bruja”, los *imps* y los “familiares de la bruja”.

Estos elementos varios del folklore de Nueva Inglaterra retratados en la transición de la bruja del cobertizo a Katherine tienen significados distintos pero hilados todos en su referencia a la brujería, la condena de la sexualidad de la mujer y/o la actitud recelosa frente a la misma así como en dar a conocer lo fácil que era incriminar a una mujer por brujería en el espacio-tiempo en que se desenvuelven los personajes.

“El seno de la bruja” es el que más claro se revela en la escena, esto es, la creencia popular inglesa en que las brujas podían alimentar a sus “familiares” –“los imps o familiares eran demonios o diablos presentados en forma animal, quienes asistían a la bruja en sus maldades. Los espíritus malévolos podían transformarse en animales domésticos como gatos o perros o en otros animales como ranas, ratas, hurones y hasta insectos” (Alyagon 2009: 364)-, en este caso el cuervo, mediante sus senos o mediante un brote de carne a manera de pezón que aparecería en otra parte cualquiera de su cuerpo. Para encontrarlo las mujeres eran desnudadas e inspeccionadas frente a un público quien en ciertos casos también podría participar. Lo que es más, “alrededor de los 1630s ‘pezones’ o similares, que eran creídos como ser habitualmente succionados por los *imps* eran buscados en ‘partes privadas’ o ‘vergonzosas’, las que eran asociadas con la sexualidad de la sospechosa y su relación carnal con el Diablo” (Alyagon 2009: 364).



Fotograma 12

La creencia misma y la manera de proceder frente a esto revela mucho acerca de la manera en que se veía en la época lo relativo a la sexualidad de la mujer, esto es, el recelo alrededor de la misma, lo central de la misma en los juicios relativos a brujería y la rápida condena de mujeres por cuestiones que se creían pertinentes:

Las autoridades religiosas del periodo frecuentemente expresaban preocupaciones graves acerca de actos sexuales aberrantes y la vulnerabilidad del cuerpo a depredación demoniaca. (...) Durante la caza de brujas del periodo temprano moderno, preocupaciones acerca de crímenes sexuales de brujería – desde encantos para inducir a impotencia hasta las perversiones más escandalosas del Sabbat de las brujas- eran rutinariamente invocadas para justificar una prosecución más agresiva. La era de los juicios de brujas también revela una transición importante de una preocupación por las tentaciones sexuales que desafiaban a “varias personas de ambos sexos” a un elevado escrutinio de la sexualidad de las mujeres como inevitablemente atada a lo demoniaco. (Garrett 2013: 34).

Katherine se vería posicionada así en la escena en relación a estas creencias pertinentes a la figura de la bruja. Lo extraño y maniaco de la escena nos deriva a pensar en que la resignación del personaje frente a la inevitabilidad de la muerte que pareciera avecinarse vez tras vez sobre sus hijos, así como respecto a su incapacidad de acción frente a aquello que quiere (más allá de frente al objeto de plata que William vendió, a su hondo e imposible deseo por retornar a Inglaterra) serían un factor a considerarse en la manera en que el personaje habría terminado. Sin embargo, otro factor quizás más importante se encuentra en otra dimensión del personaje que no habría sido muy explorada en el largometraje: su sexualidad. Al fin y al cabo, siendo Katherine una mujer inscrita en el discurso puritano de la época es también viable que la manera en que llevaba esa dimensión de sí misma se haya visto también turbada por el discurso que consumía, pero ahondar en ello ya serían solo especulaciones.

En paralelo, ocurre que los gemelos Mercy y Jonas se acercan a Flora, la cabra blanca de la familia, quien parece ensombrecida por alguien, al voltear notaremos que se trata de la bruja anterior. De aquí recogemos el recurso sonoro que ya mencionamos, esto es, que el sonido de la risa al voltear y alertar a los niños se habría entrelazado con el sonido de la risa de Katherine, sirviendo así como transición de la escena del cobertizo a la escena de la cabaña, pero más importante, como enlace entre la bruja del cobertizo con Katherine, tratándose ambas de personajes que estarían connotando elementos folklóricos de la época en relación a lo que se pensaba que hacían las brujas: sea amamantar a diablillos o transformar la leche de los animales en sangre (así como Thomasin notó ocurría con la cabra y pensó se trataba de sí misma, ahora notaremos que esta bruja fue quien probablemente cometió desde antes el mismo acto).

Séptima secuencia: El Diablo y La Bruja

EXT. CABAÑA. DÍA

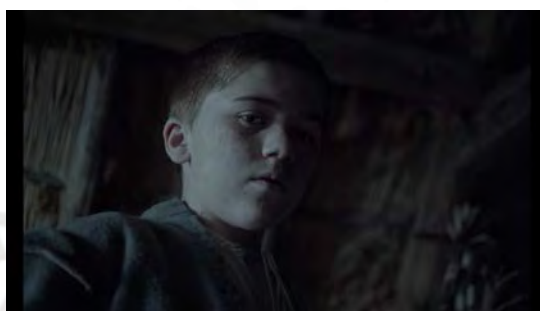
En la primera escena de la secuencia notamos que solo queda Thomasin de los hijos de la pareja, tendida en el suelo del cobertizo será vista por William poco antes de que este sea asesinado por Black Phillip. Luego, la madre de Thomasin la jalará del cabello, adjudicándole las muertes de “sus hijos”, el ser la bruja causante de todo y el haber embrujado a Caleb seduciéndole: “no creas que no lo he notado, como lo miras lleno de lujuria, así es como embrujaste a mi hijo, puta”. Defendiéndose de ser estrangulada por su madre, Thomasin terminará hincándole en la frente una pequeña hoz cercana a ella, con la cual terminará por matarla. Luego, mirará al bosque (fot. 13) justo antes de retornar a la cabaña y descansar.



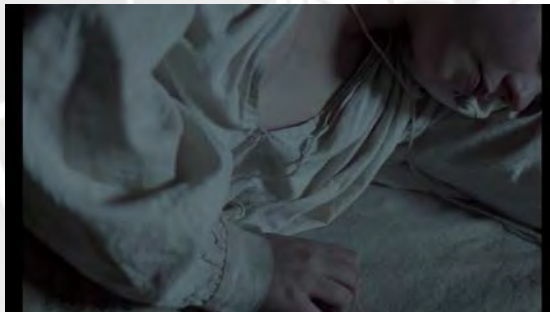
Fotograma 13

De las palabras de la madre se revela una actitud recelosa frente a su sexualidad –aun cuando la madre de Thomasin también es mujer-. La relación que Katherine hará entre el acto de embrujar y de seducir/ser lujuriosa será uno de los elementos clave en su discurso, vista la mujer como quien debía ser un ente pasivo más que un sujeto de decisión activa así como quien era más vulnerable a los ataques del Diablo por la fragilidad de su sexo - “El alma femenina de una mujer, puesta en peligro dentro del cuerpo femenino de una mujer, era frágil, sumisa, y pasiva, cualidades que la mayoría de personas de Nueva Inglaterra pensaban le permitiría volverse o bien una esposa a Cristo o un peón a Satanás” (Reis 1995: 16)-, no era difícil suponer/imaginar motivos para ponerle la etiqueta de bruja a alguien, aun tratándose del familiar de uno.

Es interesante así que Katherine le haya adjudicado el ser capaz de causar la muerte de su hermano a Thomasin, ello *solamente* por medio de un embrujo que si lo tomamos literalmente no habría sido más que mediante el “mirarle lujuriosa” –cuando más bien ocurría al revés (fot. 14- fot. 15)-, es sin embargo más claro que solo haga referencia a que seduciéndole le impuso algún maleficio. Según Katherine, no solo Thomasin habría matado a su hermano sino al resto de sus hermanos, todo ello mediante *maleficia* por ser una bruja. Resaltamos esto por el gran poder que adjudica Katherine a la figura de la bruja, poder que hila al accionar de su sexualidad.



Fotograma 14



Fotograma 15

Este enlace entre el poder de la mujer y su sexualidad habrá sido uno de los grandes temores y angustias de la época de la caza de brujas moderna, donde los hombres eran vistos más como víctimas de la lujuria femenina y el despertar sexual de la mujer se veía exacerbado en su ser-bruja y entregarse sexualmente al Diablo y/o sus peones.

EXT. CABAÑA. NOCHE

Luego de que Thomasin despierte se dispondrá a retornar al cobertizo contiguo a la cabaña. Es allí que se encontrará con Black Phillip, con quien hará un pacto al firmar un libro que éste le mencionará, luego de ello se desnudará a pedido de éste e irá al bosque,

es allí que se encontrará con las brujas que hacían cánticos desde el inicio del filme, uniéndose al aquelarre se alzará por lo alto y reirá.

En la conversación entre Thomasin y Black Phillip es que se vuelve a hacer mención de un libro que le pide firmar a Thomasin para entregarse así a él, el libro en cuestión vendría a ser una creencia de la época referente a “El libro del Diablo”, libro que habría de ser firmado por la persona antes de entregarse al mismo y que podía ser mencionado dentro de la examinación en los juicios. Thomasin finalmente decidirá firmarlo, aceptando lo que el Diablo le habría de ofrecer a cambio. Quitándose lo que le quedaba de sus atuendos puritanos se irá con él a adentrarse al bosque.

Lo que sería claramente un aquelarre –muy posiblemente tomando como referencia a una mezcla de las pinturas “El Aquelarre” (1797-98) y “Vuelo de brujas” (1797) de Francisco de Goya- vendría a ser el paradero final de Thomasin, quien ahora será parte del mismo. Este sería el mismo aquelarre que habría estado dándose a conocer desde el inicio del filme cuando la familia reza mirando al bosque contiguo a la plantación.



Finalmente, el goce que advertimos en el rostro del personaje al elevarse y extender desnuda sus brazos (fot. 16- fot. 17) da por cerrado al largometraje. El terror y fascinación que despierta la escena conviene en reunir elementos ambivalentes: lo negativo que connota el aquelarre de brujas dentro del discurso que las construyó y lo positivo de la

expresión gestual y corporal de Thomasin al momento de alzarse (fot. 17). La inquietante pista in crescendo que va de la mano con lo fascinante del ver alzarse a las mujeres desnudas a voz de los cánticos que entonan; lo temible de ver a Black Phillip al costado, a sabiendas que encarna al Diablo, y en contraste a todo ello, el semblante de Thomasin en el plano cerrado que la retrata: su rostro de felicidad –que poco habríamos visto anteriormente- y la liberación que connota la escena en el acto de verla junto al grupo de mujeres alzarse a cielo, momento en que también notamos casi tangible la sensación de poder que pareciera ir sintiendo el personaje a medida que se va alzando y estirando los brazos.

La pose final de Thomasin en remedo a la figura de Cristo en la cruz (fot. 17) resulta significativa de leerse como tal, imagen que se ve además repetida por la naturaleza circundante del bosque, cuyos árboles también forman la misma postura con sus ramas, - volviendo a hilar así al arquetipo de la bruja con la naturaleza y a la construcción de la misma en referencia al mal del discurso cristiano, esto último si y solo si leemos el gesto como una trasgresión a la figura de Cristo-. Ello en la medida que la liberación del personaje conlleva también una condena, donde este habría sido el único modo de salvación para el personaje luego de lo ocurrido con su familia.

El gesto final también recuerda que esta es una historia inevitablemente hilada a la religión, donde la caza de brujas y la condena de la mujer por brujería fue llevada de la mano por autoridades eclesiásticas, y sino, por gente con un discurso religioso muy marcado. Donde además el dolor/goce puesto alrededor de la figura de Cristo en su crucifixión –dolor en tanto haber sido abandonado por su padre y goce en tanto estaría salvando a la humanidad con su acto- podría leerse también alrededor de lo que ahora representa Thomasin: dolor en tanto el horror de que el imperante recelo y malinterpretación/sospecha alrededor de su sexualidad, y en general alrededor de la sexualidad de la mujer, haya llevado a que su madre “la abandone” tratando de estrangularla, y goce en tanto finalmente se ve liberada del discurso que antes la sometía.

No obstante ello, el horror se mantiene en cuanto la que hubiera podido ser una situación de empoderamiento para Thomasin –en cuanto retomase su capacidad de agencia al decidir por ella misma-, se ve minada al ser ésta una decisión que tuvo que tomar para sobrevivir, forzada a ello dado a que la madre la condenó y dado al sitio en que se vio nacer.



Fotograma 16



Fotograma 17

Conclusiones

El recelo del largometraje no se encuentra, como habríamos supuesto, tanto en el patriarca de la historia como en lo patriarcal del discurso en el que Thomasin se habría visto imbuida en cuanto una joven en su transición a ser mujer. En específico, en la sospecha frente a su sexualidad y la sexualidad, en general, de la mujer. El recelo, residirá así, en el discurso sobre brujería que el puritanismo de la Salem de Nueva Inglaterra consideraba como cierto en referencia a esta dimensión de la mujer, expresión que era vista/imaginada con recelo y atada a posibilidades de generar maleficia o herejía. Es así que siendo el largometraje una historia de época y que considera fielmente muchas de las creencias del folklore de la época, tiene perfecto sentido que el recelo hacia la sexualidad de la mujer haya virado su reflejo hacia la mujer bruja-seductora y que engaña (siendo la principal víctima de sus engaños el hombre), donde el poder que la mujer no tenía o debía poseer sí podía poseerlo en ese ámbito, idea que encarnará la bruja del bosque de *The Witch*,

aquella que embrujó a Caleb al seducirle, e idea que Katherine supondrá verdadera sobre Thomasin al decirle “puta” y tildarla de haber seducido, y así embrujado, a Caleb. Es así que la única salvación del personaje protagónico, la mujer puesta en la vorágine de su transición a la adultez, vendría a ser el supuesto peor camino, esto es, el tornarse una bruja, un ente sobrenatural, libre y sexual; que esa decisión le haya traído goce, poder y liberación al personaje nos habla de mucho del encierro y la angustia que conlleva el ser mujer.

(en la Salem de la Nueva Inglaterra

Puritana).

Conclusiones generales

A modo de cierre convendríamos en mencionar las conclusiones más generales de ambos capítulos en sus paralelos y contrastes:

1. Antichrist habría construido al personaje de Él como eco del patriarca de La Caza de Brujas y a Ella como eco de la bruja retratada en las consideraciones patriarcales de textos como el Malleus Malleficarum. Mientras tanto, The Witch no habría construido enteramente, como imaginamos inicialmente, a su personaje masculino protagónico como símil de la figura clásica del patriarca que existía en la época y tiempo del personaje. Ya que si bien sí se trata de un hombre de fe y padre de familia, no es quien tendría una actitud paternalista hacia las integrantes mujeres de su familia.
2. El recelo orientado a la naturaleza circundante se hace presente en Antichrist en la medida que el bosque oculta detrás de sí horror, finalmente descubierto en los cuerpos inertes de las mujeres que esconde bajo tierra: Edén será así un eco de tanto el espacio donde ocurriese La Caza de Brujas, así como presagio de la inminente muerte de la mujer dentro de la narrativa y de la degeneración de los personajes a manos del discurso patriarcal: Él en su tornarse-patriarca y Ella en su tornarse-bruja. The Witch también habrá situado el recelo hacia la naturaleza circundante en el espacio del bosque, que habrá de vincular con la figura de la bruja desde un principio; la diferencia está en que este espacio se vuelve herramienta de agencia y libertad –si bien no del todo empoderada- para la mujer tornada- bruja. Mientras que Antichrist termina por vincular al bosque con la

muerte de la mujer a manos del discurso patriarcal, *The Witch* termina por vincular al bosque con el renacer de la mujer, si bien también a manos del discurso patriarcal que recela de su sexualidad.

3. El recelo orientado al hombre se construye y va sospechando desde un principio en la narrativa de *Antichrist*, ello por cómo el guion va dejando pistas de la altanería y paternalismo que colinda recelosamente en *Él*, quien termina por volverse un patriarca más de aquellos de *La Caza*. A su manera, en *The Witch* se nos presenta a un personaje que fácilmente se inscribe dentro de la figura clásica del patriarca, el hombre de fe paternalista, que sin embargo se descubre como alguien ajeno al estereotipo violento y/o condescendiente. El recelo del espectador no se verá orientado al personaje masculino, sino a la sexualidad de la mujer y al bosque.
4. El recelo orientado hacia la mujer en *Antichrist* juega a poner al espectador en el papel de *Él*, donde con recelo se trata de “descifrarla” en la naturaleza del miedo que la persigue, para finalmente uno toparse con que la narrativa no habría hecho más que llevar al espectador a través de los mismos mecanismos que formaron a la figura de la bruja, que inspiraron el miedo hacia sí misma y que volvieron de *Él* a uno más de los hombres-verdugo alzados durante el genocidio de *La Caza*. Ahora bien, en lo que respecta a *The Witch* el recelo a la mujer será aquel que muestra como uno de los elementos del terror en el bosque a la figura de la bruja, herramienta para demostrar la sospecha y el terror hacia la sexualidad de la mujer. El recelo, residirá así, en el discurso sobre brujería que el puritanismo de la Salem de Nueva Inglaterra consideraba como cierto en referencia a esta dimensión de la mujer, expresión que era vista/imaginada con recelo y atada a posibilidades de generar maleficia o herejía. Discurso al que Thomasin se vio atada, hasta que se vio forzada a liberarse.

Anexos. Matrices de observación de la película: Antichrist

Secuencia		Variables				
Nº	Espacio/Tiempo	Presencial(s)	Dimensiones de la secuencia			
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	
			Atmósfera de la Secuencia			
			At. Visual		At. Sonora	
			<p>Diálogo</p> <p>- Ella le dice a Él que según Wayne (su doctor) su patrón de duelo es atípico. Él asiente.</p> <p>- Él desapruaba el accionar y la opinión de Wayne. Dice lo contrario a Wayne. Ella le pide que deje de mostrarse altivo y dice sentirse culpable.</p> <p>- Ella se queja con Él por haberse entrometido en lo decidido por Wayne. Él dice que la ama y que no le gusta verla sujeta a errores de otros así como que no hay quien sepa tanto de Ella como Él.</p>	<p>La conversación tiene como motif -en su repetición- e hilo conductor la discusión sobre Wayne y las palabras "ser más inteligente que..." "saber más que..." en referencia a Él acerca de Wayne y a Él (frente a todos) acerca de Ella.</p>	<p>Espacio cerrado y pequeño. Sólo se les ve a ambos. Paleta de colores fría inclinada al azul.</p> <p>*Las flores azules son una utilería significativa en el zoom in final.</p> <p>*Se ve que Ella toma pastillas decaídas</p> <p>*Ella está claramente decaída</p>	<p>Sólo se les escucha a ambos en sus diálogos hasta el zoom in final hacia los tallos de las flores. Allí irá entrando in crescendo un ruido ominoso a la par que la cámara hace el zoom in</p>
			Acción			
			<p>-Altanería</p> <p>-Culpa</p> <p>-(signos de ...)</p> <p>Depresión</p>	<p>flores: La secuencia termina enfatizando el tallo putrefacto y el agua sucia de las flores que Él le trajo a Ella al principio de la secuencia.</p>		
			<p>- Él, sonriente, le lleva un ramillete de flores a Ella. Le toma la mano.</p> <p>- Él, fastidiado, toma una postura altiva (brazos cruzados, cuerpo tenso, gesto seguro) al discutir sobre Wayne. Ella, con gesto seguro, le recrimina. Ella se quebra y llora fuertemente al hablar sobre Nick. Él la consuela.</p> <p>- Ella, con gesto fastidiado, le recrimina. Ambos, tranquilos y seguros, discuten. Zoom in a las flores.</p>	<p>-Altanería</p> <p>-(signos de...)</p> <p>Depresión</p> <p>-Putrefacción (muerte / degeneración)</p>		
			Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-			
1	INT. Cuarto Hospital. Tiempo: Indefinido -tres Momentos Distintos-	Él y Ella				

Secuencia		Variables					
N°	Espacio/ Tiempo	Presen- cia(s)	Dimensiones de la secuencia				
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico		
			Diálogo				
			Atmósfera de la Secuencia				
			At. Visual		At. Sonora		
			-Él da inicio a una sesión de terapia para Ella. Cuando Él le pregunta como se siente pasar por la madriguera del zorro, Ella le dice que debería ser fácil pero se siente como caminar por fango. Él le pide que se funda con el verde alrededor suyo. Terminada la sesión, Él le dice que sin importar qué pase Ella recuerde el haber ya estado allí y haberlo logrado.	Naturaleza y mujer Relación de Poder Vulnerabilidad	Hay un <i>foreshadowing</i> en el extraño sentir de Ella al pasar por la madriguera del zorro. Se denota una relación desigual entre Él y Ella guiada por la terapia.	- Las caras mezcladas entre el bosque que pasa fugaz a través de la ventana son de terror y simulan estar gritando, casi parecieran desfiguradas. - El bosque dentro de la mente de Ella casi parece formado por pinturas etéreas, la clave de iluminación es baja y la paleta es fría y sombría hasta que ella se funde en el césped y todo se torna verde. - En la entrada al bosque el encuadre está prácticamente lleno del follaje que extrañamente parece moverse.	Sólo se les escucha a ambos conversar hasta que se ve al carro ingresar al bosque. En ese momento se escuchan tres golpeos graves.
2	INT. Vagón del Tren. Noche. EXT. Edén. Noche. EXT. Edén. Día EXT. Entrada de Edén. Día	Él y Ella	Acción				
			- Ella mira a través de la ventana. Entre el follaje se confunde intermitente su rostro en el gesto de un grito. - Ambos sentados inician la terapia: EXT. EDÉN. Un espectro de Ella camina por Edén. Ella Se recuesta en el césped y se funde en él. -EXT. ENTRADA DE EDÉN. Ambos, en un carro, entran al bosque.	Naturaleza y Mujer Terror y la Figura del Bosque	Terror en el bosque Fundirse de la mujer en la naturaleza por acción de la palabra del hombre Las imágenes de mujeres entre los maderos del bosque reminiscen el terror de la brujería		
Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-							
Naturaleza y Mujer. Naturaleza Ominosa (Figura del Bosque). Mujer y Bosque.							

Secuencia		Variables			
Nº	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia		
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	Atmósfera de la Secuencia
		Diálogo			
		- En medio de la caminata, Ella corre de pronto quejándose de que el suelo del bosque está quemando, ante la desconfianza de Él le muestra la llaga por quemadura en su pie.	- Referencia a la Caza (Quema) de brujas	-Foreshadowing (presagio) en el hecho de que El suelo del bosque le queme sólo a Ella y no a Él -El que el suelo del bosque le haya hecho daño a Ella y no a Él, más aún en la forma de una herida por quemadura es significativo en referencia a la Caza de Brujas.	
		Acción			
		- Ambos caminan por Edén. Ella corre de pronto y se saca su media y zapato. Le muestra la llaga en su pie a Él. Ella se recuesta a descansar. - Él encuentra caminando entre el follaje a un venado, al acercarse nota que aún lleva colgando de su cuerpo a su cría muerta que luego se desprenderá de su cuerpo.	- Muerte - Referencia a la Caza (Quema) de Brujas	-Foreshadowing (presagio) en el hecho de que El suelo del bosque le queme sólo a Ella y no a Él - La cría muerta del primer mendigo es referencial a la 'cría' muerta de la pareja	
		Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-			
		Referencia a la Caza de Brujas. Naturaleza. Muerte/Bosque. Sobrenatural.			

Apenas se revela que el venado trae consigo a su cría muerta colgante de su cuerpo la pista sonora de la secuencia se torna oscura y grave en su timbre, cuando antes solo era sonido de ambiente; señalando así la importancia de este momento en la secuencia.

El momento en que Él ve el estado de la cría del venado se muestra ralentizado de manera que el impacto que le genera esta interacción se nota con más claridad así como el gesto de Él de rechazo y sorpresa, así como el estado de la cría del animal (o "primer mendigo") que se encuentra muerta

Secuencia		Variables				
N°	Espacio/Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia			
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	Atmósfera de la Secuencia	
			Diálogo			
		<p>1) Ella le dice a él que antes ha tenido miedo de "este" lugar, en referencia a Edén, y paró de escribir. Pero que en aquel entonces no lo identificó como miedo.</p> <p>2) FLASHBACK. Ella escucha un llanto y grita por Nick.</p> <p>3) INT. CABAÑA. Él le dice a Ella que lo sobrenatural del hecho hizo que Ella tema le tema tanto a Edén y que el llanto no fue real. Ella le ataca y le tacha de arrogante.</p>	<p>- Lo Sobrenatural</p> <p>- Recelo y Edén</p> <p>- Razón/Emoción</p>	<p>- En el primer diálogo subyace el recelo ante el bosque</p> <p>- En el segundo diálogo de ambos hay rezagos del primer diálogo</p> <p>- Retrato dicotómico de los personajes: lo racional/masculino y lo emocional/femenino</p>	<p>At. Visual</p>	<p>At. Sonora</p>
4	1) INT. CABAÑA. Día 2) EXT. EDÉN. Día 3) INT. CABAÑA. Día	Él y Ella	Acción			
		<p>1) Ambos sentados en la sala de la cabaña conversan.</p> <p>2) FLASHBACK. Ella recorta una ilustración de un panfleto de 1589 sobre la ejecución de 3 brujas para su tesis, escucha un llanto y se levanta. El llanto no era de Nick. Alza la mirada y el llanto se superpone a la imagen del Edén visto desde lo alto.</p> <p>3) INT. CABAÑA. Él racionaliza el acto del flashback y ella le ataca. Él la detiene.</p>	<p>- La Historia del Genocidio a las Mujeres-Brujas</p> <p>- Lo Sobrenatural</p> <p>- Recelo y Edén</p> <p>- Violencia</p>	<p>- Las ilustraciones muestran que la tesis de Ella tenía que ver con las brujas (en su ginocidio)</p> <p>- El llanto del flashback parece venir del bosque en sí mismo</p>	<p>- El llanto del bosque que ocurre en el flashback dura toda la escena y limita entre lo diegético y lo extradiegético dado que notamos que no proviene de Nick sino de algo aparte, tal vez del bosque mismo; confiando de carácter sobrenatural al segmento de la secuencia.</p>	
Concepto(s) tratado(s) —en relación al discurso de las brujas—						
- Referencias explícitas a la brujería en la investigación de la tesis de Ella. Miedo y el Bosque (Edén). Naturaleza. Sobrenatural. Recelo						

Secuencia		Variables				
Nº	Espacio/ Tiempo	Presen- cia(s)	Dimensiones de la secuencia			
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	
			Diálogo			
					At. Visual	
					At. Sonora	
			Ella habla acerca de la naturaleza, y de que quizás todo lo que hay en Edén es en verdad terrible: "ahora podía oír lo que no podía escuchar antes: el llanto de todas las cosas que debían morir". Él le dice que eso no es verdad sino su miedo actuando. Ella dice que la Naturaleza es la Iglesia de Satanás.	Recelo Naturaleza El Mal <i>Patronizing</i> (actitud de Él)	- Ella expresa recelo ante Edén/La Naturaleza - Al decir que la Naturaleza es la Iglesia de Satanás/El Mal se infiere recelo hacia el supuesto carácter sacro de Edén. - Es conveniente recordar el discurso de Antichrist como crítica al cristianismo	
5	INT. Dormitorio . Noche	Él y Ella				
			Acción			
			Amos personajes están recostados en su cama. Conversan. Las bellotas caen sobre el tejado. El se levanta a cerrar la ventana y luego escribe "Satanás" en lo alto de la pirámide que había dibujado sobre a qué le tenía miedo Ella. Luego lo tacha.			Es de noche y la iluminación es de clave baja en interiores. Lo único mostrado con claridad, gracias a la luz incandescente de una lámpara diegética, es el papel escrito por Él. El sonido de las bellotas cayendo sobre el tejado es una presencia que va a la par del diálogo hasta el final de la secuencia.
			Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-			
			La Naturaleza es La Iglesia de Satanás: El Mal + La Naturaleza. Recelo ante Edén/Lo sacro/La Iglesia			

Secuencia		Variables				
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia			
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	
			Diálogo			
					Atmósfera de la Secuencia	
					At. Visual	
					At. Sonora	
6	EXT. Edén	Él Ella El segundo mendigo: El Zorro	<p>Ella le dice que se siente bien. En su recorrido por Edén le dice que está recuperada. Ante el silencio de Él se molesta y le dice "Nunca puedes estar feliz por mí, ¿no?" y se va. Entre los helechos un zorro se le aparece a Él y le dice "El caos reina".</p>	<p>Naturaleza/Edén sobrenatural</p>	<p>- La perturbación de Él hacia Edén es cada vez mayor: el carácter sobrenatural de esta segunda aparición pareciera hasta alucinatoria - Siempre hay algo que se esconde en Edén en relación a la muerte/degeneración</p>	<p>La pista de sonido es de ambiente hasta el momento en que aparece el zorro, allí cambia abruptamente a un sonido agudo de alarma que va a la par de la emoción del personaje de Él.</p>
			Acción			
			<p>Ambos salen a caminar por el bosque, Ella recorre los lugares por donde tuvo problemas antes en pasar, aparentemente "recuperada" de su anterior miedo. Se molesta con él en su silencio y se va. El nota algo moverse entre unos helechos, se acerca y es un zorro arrancándose un pedazo de sí mismo. El zorro habla.</p>	<p>Miedo/Temple frente a Edén Naturaleza/Edén sobrenatural</p>	<p>una evolución del personaje de Ella quien ahora se siente cómoda en Edén. Él mientras tanto se sigue alarmando ante la naturaleza circundante.</p>	
Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-						
Edén, La Naturaleza						

Secuencia		Variables			
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia(s))	Dimensiones de la secuencia		
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico
			Diálogo		
			<p>Durante el ejercicio de roles Ella dice que la naturaleza humana en relación al mal fue parte de su tema de tesis, del tipo que hizo que se hagan cosas malas contra las mujeres. Luego dice que en el transcurso de su investigación entendió que si la naturaleza del hombre era mala entonces la de 'las hermanas' también y que no son las mujeres quienes controlan sus cuerpos sino la naturaleza. Él se indigna ante esto y da fin a la sesión.</p>	<p>La Mujer y el Mal Misoginia en la época brujeril Brujas Ginofobia La Naturaleza humana</p>	<p>- Si la tesis de Ella trata sobre el mal y las brujas, entendemos que aquello que Ella ha asimilado como verdadero es la información patriarcal que circulaba en la época como prueba de las inclinaciones malévolas en las mujeres (dígame del Mallus Malleficarum entre otros). De allí que imbuida en el miedo frente a la naturaleza de su sexo dispuesta en los textos termine sintiendo/reflejando(se) <i>ginofobia</i></p>
			Acción		
			<p>Él la despierta para iniciar un ejercicio último respecto a la terapia de Ella. En medio del ejercicio Él se molesta frente a algo que Ella le dice. Da fin a la sesión.</p>		
			Concepto(s) tratado(s) —en relación al discurso de las brujas—		
			La Mujer y el Mal, Brujas, Misoginia en la Época Brujeril, Ginofobia		

7
INT.
Cabaña
Él
Ella

Secuencia		Variables				
Nº	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia			
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	Atmósfera de la Secuencia	
		Diálogo				
		<p>INT. CABAÑA. Él le pregunta, retóricamente, a Ella que si sabe cuántas mujeres inocentes fueron asesinadas en el s. XVI solo por ser mujeres y no por ser malas. Ella dice saberlo pero que "a veces se le olvida". Él le dice que el mal del que Ella habla es una obsesión, no algo objetivo, que no se deje hipnotizar y que confíe en Él. Luego, Ella le pregunta acerca de los papeles de la autopsia y Él le comenta que encontraron una deformidad en el pie de Nick, le pregunta por qué Nick llevaba mal puestos los zapatos en una foto.</p> <p>INT. TALLER. Ella le ataca gritándole que la va a abandonar. Él le dice que la ama y Ella que no le cree.</p>	<p>Feminicidio (Caza de Brujas) El Mal (Des)confianza Recelo</p>	<p>- La cuestión del Mal y la Mujer ha pasado de subyacer a la narrativa a ser discutida en explícito por los personajes - El asunto de la autopsia despierta mayor desconfianza de Él hacia Ella que infiere recelo en la escena dentro del taller</p>	<p>At. Visual</p> <p>At. Sonora</p>	
8		<p>INT. CABAÑA INT. TALLER</p>	<p>Él Ella</p>	<p>Acción</p> <p>INT. CABAÑA. Él le habla a Ella acerca de la cuestión del mal y de los feminicidios, Ella escucha taciturna. Luego, Ella encuentra los papeles de la autopsia de Nick, le inquiriere a Él al respecto y Él le muestra una foto de Nick con los zapatos mal puestos. INT. TALLER. Él revisa varias fotos de Nick donde en todas tiene los zapatos mal puestos, imagina a Ella poniéndose así. Se asusta y vuelve a revisar su papel de la pirámide, escribe en la cima "Yo". Ella viene de pronto y le ataca violentamente.</p>	<p>Ginofobia Violencia Recelo</p> <p>- El orden nuevo de la pirámide vuelve a traer a colación la ginofobia en la narrativa - Él denota recelo en su gesto durante la escena del taller</p>	
Concepto(s) tratado(s) —en relación al discurso de las brujas—						
Feminicidio, El Mal, (Caza de Brujas), Ginofobia, Recelo						

Secuencia		Variables			
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia		
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico
9	INT. CABAÑA INT. DORMITO RIO (flashback)	Él Ella	Diálogo		
			<p>Él le pregunta si quiso matarle y Ella le contesta que aún no, pero que cuando lleguen los tres mendigos alguien debe morir. Luego llora sobre Él y dice "la mujer que llora es una mujer que conspira" así como una parte de un poema de Robert Herrick. Luego le pide que la abraza antes de gritar al realizarse la cliterectomía.</p>	<p>Muerte Misoginia Ginofobia</p>	<p>- Las primeras palabras que Ella dice son citadas también en el Malleus Maleficarum y reflejo de la honda misoginia del texto. - La muerte de uno es inminente pero el llanto de Ella y sus palabras implican que no tiene por qué ser Ella</p>
			Acción		
			<p>Ambos hablan acerca de su aparente inminente muerte. Ella llora sobre él, cita unas frases y va por un cuchillo. Al regresar se arrecuesta y vemos en un flashback cómo Ella miró a Nick caer del alféizar de la ventana, al regresar del flashback se corta el clitoris y grita.</p>	<p>Cliterectomía Ginofobia Muerte/Sexualidad</p>	<p>- La revelación del flashback y la cliterectomía hacen que Ella parezca infligirse la mutilación como un drástico acto de penitencia, esto debido a que Ella habría estado teniendo relaciones sexuales con Él durante la caída de Nick.</p>
Concepto(s) tratado(s)—en relación al discurso de las brujas-					
Misoginia, Ginofobia, Muerte/Sexualidad					

At. Visual

- El momento de la cliterectomía se muestra en un plano detalle de manera tal que el filme nos obliga a presenciarlo tanto como le otorga una gran importancia al acto al utilizar ese encuadre

At. Sonora

olor de Ella al gritar es lo que se enfatiza en el plano sonoro, haciendo eco suficiente para que uno se percate antes de venir.

Secuencia		Variables				
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia (s)	Dimensiones de la secuencia			
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	
			Diálogo			
			Acción			
			Atmósfera de la Secuencia			
			At. Visual	At. Sonora		
10	INT. CABAÑA EXT. EDÉN	Él Ella	<p>Él se murmura a sí mismo que la constelación de los tres mendigos no existe, y al rato Ella se murmura a sí misma que nada de aquello sirve de algo antes de gritar.</p>	-	<p>- El se mantiene desde principio a fin en estancia de quien debe saber más. Así como negó que el suelo le quemara a Ella ahora niega el ver fuera la constelación que anteriormente vio en sus recortes de tesis y sobre la que Ella discutió sus personajes.</p> <p>- El que Ella le mire despertar mientras murmura que nada de aquello sirve de algo justo después de haberse realizado la cliterotomía en pos de penitencia y con él aún vivo es quizás un presagio de que quien no se salvará no será Él sino Ella.</p>	<p>- Cuando el camina por Edén luego de haberla asesinado el tiempo parece detenerse así como ocurrió cuando Ella caminaba por Edén dentro de su mente. Los cuerpos escondidos en Edén se enfatizan por el uso del color en la escena.</p>
			<p>El se despierta y mira la constelación de los tres mendigos a través de la ventana, luego en un 'flashback' imagina a uno de los mendigos –el venado- detrás de Nick cuando éste cae de la ventana. Ahora se encuentran los tres mendigos en la cabaña, reunidos al lado de ella mientras duerme. Él encuentra la llave y trata de librarse de la piedra que lleva puesta. Ella le ataca pero él consigue librarse. La estrangula hasta matarla. Luego la quema en una hoguera. Se va caminando.</p>	<p>Violencia Feminicidio Caza de Brujas Muerte</p>	<p>- La presencia de los tres mendigos reunidos indica la muerte inminente.</p> <p>- Al librarse del cuerpo lo hace en similitud de lo que se haría con una bruja.</p> <p>- Los muchos cuerpos muertos que esconden el bosque son reminiscencias a el feminicidio del que Ella trató: las mujeres asesinadas durante La Caza.</p>	
			Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-			
			Violencia, Feminicidio, Caza de Brujas, Muerte			

Secuencia		Variables			
N°	Espacio/ Tiempo	Prese ncia(s)	Dimensiones de la secuencia		
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico
			Atmósfera de la Secuencia		
			At. Visual	At. Sonora	
11	EXT. EDÉN	Él	<p>El epilogo es en blanco y negro, recordándonos así al prólogo, que también se trató en la misma forma.</p> <p>Suena la misma canción que en el prólogo: Lascia Ch'lo Pianga, cantada por la hechicera Almirena en la ópera Rinaldo, donde la voz de una mujer llora por los martirios a los que la someten y clama por libertad.</p>		
			Diálogo		
			Acción		
			<p>Él se encuentra cojeando por Edén cuando decide sentarse a comer unas moras. Ve a fantasmas de los tres mendigos al costado suyo observándole. Se levanta y vemos a muchísimas mujeres subiendo la colina en dirección suya.</p>	Muerte	<p>- Los tres mendigos predicen una muerte inminente: la de Él. Son las mujeres asesinadas en masa quienes ahora retornan a asesinarle: a Él, el patriarca.</p>
			Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-		
			Muerte		

Matrices de observación de la película: The Witch

Secuencia		Variables			
N°	Espacio/Tiempo	Dimensiones de la secuencia			Atmósfera de la Secuencia
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	
1	EXT. Tardé. Exteriores de la aldea EXT. Noche. bosque EXT. Mañana. Afueras del bosque	<p>La familia es expulsada de la aldea puritana en una carreta por "deshonrar las leyes de la Iglesia y comunidad", se les cierran las puertas y pasan la noche dentro del bosque. A la mañana siguiente oran tomados de las manos en dirección al bosque cercano.</p>	<p>Diálogo</p>	<p>El destierro de la familia de su resguardo puede leerse en relación al destierro de la pareja del paraíso El bosque circundante es introducido como objeto de recelo, tanto en su fuerte presencia dentro de la composición como en cuanto a la pista sonora que va en paralelo La transgresión frente a la Iglesia puritana no es sinónimo de pérdida de fe en la familia: William besa la tierra de las afueras antes de orar</p>	<p>At. Visual</p>
			<p>Acción</p>		
		<p>Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-</p>			
		<p>Destierro/Exilio, La Naturaleza, El Bosque, Tierra Sagrada, Recelo y El Bosque</p>			

Al inicio Katherine canta un himno acerca del bien de la creación de Dios. Este se desvanece cuando vemos a la familia rodeada del bosque y la musicalización se inquieta antes de calmarse. La música se torna inquietante una vez más cuando la cámara nos acerca a ver al bosque, cánticos de varias agudas voces femeninas se superponen a su imagen.

La secuencia aísla a la familia en el pasaje desde la aldea hasta la plantación rodeada del bosque. El bosque tiene un fuerte peso en la composición, presencia realizada en el zoom in final que transita desde la familia orando hacia aquello que el bosque esconde.

Secuencia		Variables				
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia			
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	Atmósfera de la Secuencia	
		Diálogo				
2	EXT. El bosque	William, Caleb	<p>William habla con Caleb sobre si es consciente de su pecado original, él responde que sí, luego le pregunta sobre la esencia de su naturaleza corrupta, Caleb responde saber que siempre se inclina al pecado. Discuten sobre Samuel y su muerte, Caleb dice tener maldad en su corazón y no estar libre de pecado, teme morir e ir al infierno. William le muestra cariño pero admite no poder darle respuestas al respecto.</p>	<p>- La naturaleza humana y el mal - El pecado - El bien y el mal - El infierno - Recelo (a uno mismo) - Fanatismo y puritanismo - Temor frente a la muerte - Fe - Amor filial</p>	<p>Arraigado sentimiento de culpa y penitencia en Caleb vinculado a su también arraigada religiosidad puritana El castigo y la muerte se sienten cercanos tanto a Caleb como a Thomasin Inclinación por discutir el mal intrínseco pertinente a la naturaleza humana</p>	<p>At. Visual</p> <p>Los personajes son rodeados por el bosque circundante a ellos durante toda la discusión relativa a la naturaleza humana y la muerte</p>
		Acción				
		William conversa con Caleb				
Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-						
La Naturaleza humana y el mal, El pecado, El infierno, Recelo, Fanatismo y puritanismo (Salem)						

Secuencia		Variables			
N°	Espacio/Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia		
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico
			Diálogo		
			reza para sí mismo tres veces: "Oh Dios, mi señor, he comenzado, ayúdame a dejar el pecado. Porque arrepentido estaré y así del mal me alejaré. Nada destruirá mi fe, a Satán me resistiré."	<ul style="list-style-type: none"> - Fe - El mal (Satanás) - El pecado - Recelo (en el bosque) 	<p>Deseo de penitencia y religiosidad puritana en Caleb Caleb teme a un posible/latente mal intrínseco dentro de sí como persona 'de naturaleza corrupta' El mal es sentido siempre como muy inminente para/por los personajes</p>
			Acción		
	EXT. Atardecer- Noche. Bosque	Caleb, Thomas In, William	<p>Caleb corre por el bosque perdido, se topa con el cuerpo moribundo y magullado de su perro. Thomas se encuentra con su padre. Caleb se encuentra a una bruja en el bosque, acercándose a ella es besado, la mano de la mujer joven se transforma en la de una anciana.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El bosque - Muerte - Amor filial - Brujería <p>Cabaña-en-el-bosque e - Lujuria</p>	<p>instancia de un animal muerto/moribundo en la naturaleza circundante (muerte y bosque) Nueva instancia de amor filial de William hacia sus hijos Representación del arquetipo de la bruja del cuento de hadas y folclore europeo</p>
			Atmósfera de la Secuencia		
			At. Visual		At. Sonora
			<p>El bosque es sombrío y es encuadrado en miras de verse alto, enquehece a Caleb y Thomas quienes se encuentran perdidos dentro. El rojo de la capa de la bruja destaca como acento dentro de la paleta por demás fría y veridosa de la secuencia.</p>		<p>El encuentro de Caleb y la bruja es musicalizado inquietante, las voces femeninas en pos de cánticos/lamento crescendo cuanto más se acerca Caleb y es besado</p>
Concepto(s) tratado(s) —en relación al discurso de las brujas—					
El mal, El pecado, El bosque, La muerte, brujería, recelo, lujuria, cabaña-en-el-bosque					

Secuencia		Variables			
N°	Espacio/ Tiempo	Dimensiones de la secuencia			
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	Atmósfera de la Secuencia
4	INT. Atardecer. Cabaña	Diálogo			
		<p>Caleb murmura para sí mismo, grita y clama "pecado". Kate le dice a William que Caleb está embrujado. Los gemelos acusan a Thomasin de ser la bruja detrás de todo. Thomasin lo niega, el padre pide pruebas antes de acusar. Todos rezan excepto los gemelos que no pueden. Caleb sigue murmurando sinsentidos sobre una "ella" y le pide a Jesucristo que le salve, muere. Kate le grita a Thomasin que se vaya.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pecado - Brujería - Conspiración - Fe - Amor filial - Muerte 	<ul style="list-style-type: none"> - Sospechas recelosas por parte de familiares hacia Thomasin, símil de sospechas recelosas caza de brujas. 	<p>At. Visual</p> <p>El plano de la manzana putrefacta con Caleb y la familia de fondo vuelve a reafirmar que fue la bruja del bosque quien hechizó a Caleb con algún maleficio, donde su cualidad 'putrefacta' es también una instancia más de la relación entre la muerte/degeneración inminente y la naturaleza circundante así como la naturaleza humana.</p>
		Acción			
		<p>Caleb se retuerce y murmura para sí sinsentidos. Sus padres le hacen botar una manzana mordida y putrefacta de la boca. Todos rezan excepto los gemelos que no pueden, luego ambos se retuercen también. Caleb se sigue retorciendo hasta que su cuerpo parece encontrar paz, luego extiende sonriente los brazos hacia el cielo y fallece.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Brujería - Maleficia - Muerte - Fe - Putrefacción 	<ul style="list-style-type: none"> - Interacción entre la bruja del bosque y Caleb produce literalmente algo putrefacto en el cuerpo de Caleb. 	At. Sonora
		Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-			
		Pecado, Brujería, Conspiración, Muerte			

Secuencia		Variables				
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia(s))	Dimensiones de la secuencia			Atmósfera de la Secuencia
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	
			Diálogo			
5	EXT. Noche. Afueras de la cabafia	William, Thomasin	William le confiesa a Dios que todo eso es su culpa, de su orgullo, su cobardía, le pide que haga con él lo que quiera pero 'perdone la maldad' natural de sus hijos", que por favor los salve.	- Penitencia - Culpa - Mal (intrínseco) - Amor filial	- Actitud de amor filial del padre a los hijos, no clásicamente patriarcal	El filme nos muestra a Thomasin con lágrimas en los ojos, afectada al ver a su padre pedir clemencia. El gesto de culpa del padre se enfatiza en el encuadre cercano que lo evidencia.
			Acción			
			William hace un acto de mea culpa ante Dios, luego en penitencia lame el polvo de la tierra y se entrega en palabras. Thomasin lo mira desde donde ha sido encerrada junto a los gemelos.	- Penitencia - Amor filial		
Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-						
Mal (intrínseco)						

Secuencia		Variables			
Nº	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia		
		Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	Atmósfera de la Secuencia
			Diálogo		At. Visual
		Katherine habla con 'espectros' de los fallecidos Caleb y Samuel, Caleb le pide leer un libro juntos y Katherine le dice que espere porque Samuel tiene hambre. Mientras, Mercy y Jonas se encuentran con una bruja en el cobertizo, gritan.	Folklore, Nueva Inglaterra, Brujería, Muerte, "El pezón de la bruja" (Witches' tea): marca de la bruja), <i>Imps</i> , "El libro del Diablo"	Es viable leer la escena o bien como una intrusión del Diablo mediante las apariciones de ambos niños ya muertos, y/o como un acercamiento de Katherine a la bruja. Ello dado a que el acto del cuervo picándole el seno a Katherine es una referencia a la creencia de Nueva Inglaterra en "el pezón de la bruja", esto es, que las brujas amamantaban a <i>imps</i> (criaturas que podían ser animales), así como por la referencia del libro que menciona Caleb.	At. Sonora
6	INT. Cobertizo adyacente a cabaña / cabaña. Noche	William, Katherine, Mercy, Jonas, Thomasin, "Caleb", "Samuel"	Acción		
		Katherine se levanta y encuentra con Caleb y Samuel, les abraza y se dispone a amamantar a Samuel. Luego, en donde debiera estar Samuel vemos a un cuervo picándole el seno a Katherine mientras ella rie escandalosamente. Mientras, Mercy y Jonas se acercan a Flora, la cabra blanca que tienen, y ven a una bruja con sangre en la boca al costado suyo, gritan y Thomasin se levanta.	Folklore, Nueva Inglaterra, muerte, "El pezón de la bruja" (Witches' tea): marca de la bruja), <i>Imps</i>	El final regocijo de Katherine se ve entrelazado con la intrusión de brujería en la escena, el aspecto maníaco de su risa y semblante mientras amamanta al cuervo refiere a la representación de la bruja en el folklore sobre brujas de Nueva Inglaterra. La bruja es una representación ya revelada de la anterior mujer que se acercó a Caleb, encontramos que Thomasin ciertamente no fue culpable de los actos referidos a brujería	El ambiente es sombrío en el cobertizo. En la cabaña la escena transcurre iluminada por velas, lo calido de la iluminación —en referencia a la felicidad de Katherine por ver a sus hijos— contrasta con lo perverso de la situación.
Concepto(s) tratado(s) —en relación al discurso de las brujas—					
Brujería, Folklore de Nueva Inglaterra (Brujería), "El pezón de la bruja" (Witches' tea), <i>Imps</i> , Maternidad					

Secuencia		Variables						
N°	Espacio/ Tiempo	Presencia(s)	Dimensiones de la secuencia			Atmósfera de la Secuencia		
			Aspecto Narrativo	Aspecto Temático	Aspecto Simbólico	At. Visual	At. Sonora	
7	Exterior. Cabaña. Día	William, Thomasina, Katherine, Black Phillip	<p>Katherine le grita a Thomasin al encontrarla fuera de la cabaña, la insulta de bruja y de "puta" así como de haber embrujado a su hermano mediante algún acto lujurioso y de seducción: "no creas que no lo he notado, como lo miras llena de lujuria, así es como lo embrujaste a mi hijo, puta", le dice que seguro que el siguiente es su padre y que ella los mató a todos. Cuando Thomasin se reúne con Black Phillip éste le dice que si quiere vivir con lujos y ver el mundo, ella acepta sus términos y se va con las brujas que cantan.</p>	<p>Sexualidad, Recelo, Brujería, Folklore relativo a brujería, Puritanismo en Salem, Muerte</p>	<p>La dimensión sexual femenina de la joven es vista con recelo e hilada a la figura de la bruja en cuanto algo de temer y espacio de poder para la mujer en cuanto herramienta para tentar al hombre, quien vendría a ser víctima.</p>	<p>El primer plano de Thomasin al cerrar nos remite a notar el goce del personaje, el acto de librarse de su vestidura puritana, alzarse hacia el cielo y reír connota la liberación que siente el personaje.</p>	<p>At. Visual</p>	<p>At. Sonora</p>
			<p>William se levanta y es atacado por Black Phillip, quien lo mata. Thomasin es atacada por su madre y al verse siendo estrangulada por la misma es que agarra una hoz cercana para defenderse, con la cual termina asesinando a su madre. Thomasin se duerme en la cabaña. Al despertar es de noche y se encuentra con Black Phillip, forman un contrato y Ella firma guiada por "él", se vuelve una de las brujas.</p>	<p>Acción</p>	<p>El horror reside en que la decisión de Thomasin por tornarse a Satanás haya sido la única vía de escape del personaje para sobrevivir y no recibir condena por su ser-mujer, donde el despertar de su sexualidad era visto receloso y atado al mal cuando en ella no había razones, el goce de la joven al ser finalmente "libre" trae a colación, por oposición, la gran angustia que deviene del ser-mujer y la continua examinación y condena de su sexualidad.</p>	<p>"Familiar de la bruja", "El libro del Diablo", Muerte, Brujería, Bruja(s), Libertad</p>	<p>Concepto(s) tratado(s) –en relación al discurso de las brujas-</p>	<p>Folklore relativo a brujería, Sexualidad femenina, puritanismo en Salem (Nueva Inglaterra), Satanás, El Mal</p>

Bibliografía:

- ABERTH, John
2012 *An Environmental History of the Middle Ages: The Crucible of Nature*. Londres: Routledge
- BACON, Francis
1625 *Of Suspicion*. Bartleby.
<<http://www.bartleby.com/3/1/31.html>>
- BADINTER, Elisabeth
1980 *Mother Love: Myth and Reality: Motherhood in Modern History*. New York: Macmillan
- BIRD, Anne-Marie
1998 "Women Behaving Badly: Dahl's Witches Meet the Women of the Eighties." *Children's Literature in Education*. Vol. 29, Número 3, pp. 119-129.
- BRIAN, Levack
1995 *La Caza de Brujas en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRIGGS, R.
1996 *Witches and Neighbours: The Social and Cultural Context of European Witchcraft*. New York: Viking.
- BUERGER, Shelley
2016 "The beak that grips: maternal indifference, ambivalence, and the abject in *The Babadook*". *Studies in Australasian Cinema*. Volumen 11, número 1, pp. 33-44.
- CHANG-KREDL, Sandra
2015 "Coraline's split mothers: the maternal abject and the childcare educator." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Volumen 29, número 3, pp. 354-364.
- CHRISTIE, Ian
2010 "All those things that are to die: Antichrist". En *The Criterion Collection*.
<https://www.criterion.com/current/posts/1650-all-those-things-that-are-to-die-antichrist>
- CLOVER, Carol
1992 *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- CREED, Barbara

- 1993 *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- CREED, Barbara
1998 "Film and Psychoanalysis". *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- CUNNINGHAM, Scott
2001 *¿Qué es la Wicca?* Minnesota: Llewellyn Español
- DARGIS, MANOHLA
2016 "Review: In 'The Witch,' a Family's Contract With God Is Tested". En *The New York Times*.
https://www.nytimes.com/2016/02/19/movies/the-witch-review.html?_r=0
- DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana
2012 *Horrofilmico: aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Puerto Rico: Editorial Isla Negra
- DIAMOND, Catherine
2017 "Four Women in the Woods: An Ecofeminist Look at the Forest as Home". *Comparative Drama*. Volumen 51, Número 1, pp. 71-100
- DOUGLAS, Mary
1984 *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge
- DUNN, Robert
2010 "Global Mapping of Ecosystem Disservices: The Unspoken Reality that Nature Sometimes Kills Us". *Biotropica*. Volumen 42, Número 5, pp. 555-557
- ELPIDOROU, Andreas
2016 "Horror, Fear, and the Sartrean Account of Emotions". *The Southern Journal of Philosophy*.
- EDWARDS, Penny
2008 "Between a Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology through the Forest,". *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History and Narrative in Honor of David Chandler*. Ithaca: Cornell.
- EZZY, Douglas
2006 "Popular Witchcraft and Environmentalism". *Pomegranate*. Volumen 8, Número 1, pp. 29-53.
- FARGAS, Cassandra

- 2016 “El fenómeno de la caza de brujas. El caso de las acusaciones por brujería en la aldea de Salem”. *Revista Historia Autónoma*. Número 9, pp. 71-86.
- FREUD, Sigmund
1919 *Lo Ominoso*. Obras Completas versión digital
- GEERT, Lovink
1995 *Interview with Slavoj Žižek*. Entrevista del 15 de Junio de 1995 a Slavoj Žižek
- GIBBONS, Jenny
2006 *Recent Developments in the Study of The Great European Witch Hunt*.
- GIBSON, Marion
2006 “Retelling Salem stories: gender politics and witches in American culture”. *European Journal of American Culture*. Volumen 25, Número 2
- GOSS, David
2008 *The Salem Witch Trials: A Reference Guide*. Londres: Greenwood Press
- GREEN, Carie
2016 “Monsters or Good Guys: The Mediating Role of Emotions in Transforming a Young Child’s Encounter with Nature”. *Canadian Journal of Environmental Education*. Número 21
- GREENBERG, Joy
2015 “From Sacred Grove to Dark Wood to Re-enchanted Forest (Part I): The Evolution of Arborphilia as Neo-romantic Environmental Ethics”. *Journal for the Study of Religion, Nature & Culture*. Volumen 9, Número 4, pp. 376-413.
- HAAS, Robert
1994 “Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film”. *Film Criticism*. Volumen 18, pp. 67-71
- HAGER, Tamar y HERZOG, Omri
2015 “The battle of bad mothers: The film *Mama* as a Commentary on the Judgment of Solomon on Contemporary Motherhood”. *Journal of the Motherhood Initiative*. Volumen 6, número 1, pp. 121-132.
- HARMES, Marcus
2013 “The Seventeenth Century on Film: Patriarchy, Magistracy, and Witchcraft in British Horror Films, 1968-1971”. *Revue Canadienne d’Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*. Volumen 22, No. 2, pp. 64-80
- HARRISON, Robert

- 1992 *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: University of Chicago Press
- HILLIS, Aaron
2016 “Entrevista a Robert Eggers”. En VICE.
https://www.vice.com/en_us/article/gqm7xq/the-witch-director-robert-eggers-wants-to-terrify-people-into-believing-in-witches-again
- HUTTON, Ronald
2006 “Shamanism: Mapping the Boundaries”. *Magic, Ritual and Witchcraft*. Vol. 1, Número 2, pp. 209-213
- JAGGAR, Alison
1983 *Feminist Politics and Human Nature*. Brighton: Harvester.
- JENKINS, David
2009 “Entrevista a Lars Von Trier”. En *TimeOut*.
<https://www.timeout.com/london/film/lars-von-trier-discusses-antichrist-1>
- JONSON, Ben
2008 *Every Man in his Humour*. Biblioteca Virtual Universal
<<http://biblioteca.org.ar/libros/167070.pdf>>
- KARLSEN, Carol
1987 *The Devil in the Shape of a Woman*. New York: W. W. Norton & Company.
- KILKER, Robert
2006 “All roads lead to the abject: The Monstrous feminine and Gender Boundaries in Stanley Kubrick’s *The Shining*”. *Literature/Film Quarterly*. Volumen 34, número 1, pp. 54-63.
- KOCIC, Ana
2010 “Salem Witchcrat Trials: The Perception of Women in History, Literature and Culture”. *Linguistics and Literature*. Vol. 8, No 1, 2010, pp. 1 - 7
- KONING, Niek
2013 “Witchcraft beliefs and Witch Hunts. An Interdisciplinary Explanation”. *Hum Nat*. Número 24, pp. 158-181.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacob
1487 *Malleus Maleficarum*. Traducido por Floreal Maza.
<<<http://www.mkmouse.com.br/livros/malleusmaleficarum-espanol-partei.pdf>>>
- KRISTEVA, Julia

- 1982 *Power of horror. An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press
- LARNER, Christina
1984 *Witchcraft and Religion, The Politics of Popular Belief* Oxford. New York: Basil Blackwell.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1963 *Totemism.* Traducido por R. Needham. Boston: Beacon Press.
- LILLEMOSE, Jacob y WIND, Karsten
2015 “At the Mercy of Gaia Deep Ecological Unrest and America’s fall as Nature’s Nation in Kingdom of the Spiders”. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research.* Vol. 7, pp. 386-410.
- LOVECRAFT, H.P.
1927 *Supernatural Horror in Literature.*
<<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>>
- MADDEN, Victoria
2017 “We Found the Witch, May We Burn Her?”: Suburban Gothic, Witch-Hunting, and Anxiety-Induced Conformity in Stephen King’s *Carrie*”. *The Journal of American Culture.* Volumen 40, número 1, pp. 7-20.
- MARTÍNEZ, Miguel
2014 *Ciencia y arte en la metodología cualitativa.* México D.F: Trillas.
- MENCEJ, Mirjam
2015 “Origins of Witchcraft Accusations”. *Studia Mythologica Slavica.* Volumen 18, pp. 111-130.
- MILLÁN, Mágina
1999 *Derivas de un cine en femenino.* México. D.F.: UNAM
- MITCHELL, Paul
2015 “The representation of the forest in Koldo Serra’s *Bosque de sombras* (2006)”. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies.* Volumen 7, Número 1, pp. 89-97.
- MURPHY, Bernice
2014 “Identical Boxes Spreading Like Gangrene’: Defining the Suburban Gothic.” *A Companion to American Gothic.* John Wiley & Sons, 2014.
- NASH, Mary
2004 *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos.* Madrid: Alianza Editorial
- NELSON, Andrew

- 2013 “Trick 'r Treat (2007), The Cabin in the Woods and the Defense of Horror's Subcultural Capital.” *Slayage: The Journal of Whedon Studies*. Volumen 10-11.
- ORTNER, Sherry
1997 “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. *Antropología y Feminismo*.
www.cholonautas.edu.pe
- ORTNER, Sherry
2006 “Entonces, ¿Es la mujer al hombres lo que la naturaleza a la cultura?”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 1, Número 1, pp. 12-21
- PETRIDIS, Sotiris
2014 “A Historical Approach to the Slasher Film”. *Film International*. Volumen 12, Número 1, pp. 76-84
- PHILPOT, Mrs. J. H.
2004 *The Sacred Tree in Religion and Myth*. New York: Dover Publications
- PLUMWOOD, Val
1993 *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres: Routledge
- POWER, Nina
2012 “Antichrist: A discussion”. En *Film Quarterly*.
<https://filmquarterly.org/2009/12/01/antichrist-a-discussion/>
- QUIGLEY, Paula
2014 “The spectacle of suffering: the ‘woman’s film’ and Lars Von Trier”. *Studies in European Cinema*. Volumen 9, números y 3, pp. 155-168.
- ROBBIE, Collin
2016 “The Witch will leave you shaking with fear – review”. En *The Telegraph*. <http://www.telegraph.co.uk/film/the-witch/review/>
- ROBINSON, Sara
2014 “The fine art of decay”. *American Scientist*. Vol. 102
- ROBINSON, Tasha
2016 “Entrevista a Robert Eggers”. En *The Verge*. 19 de Febrero de 2016.
<https://www.theverge.com/2016/2/19/11059130/the-witch-director-robert-eggers-interview>
- ROLSTON, Holmes
2000 “Aesthetic experience in forests”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 56, No. 2, pp. 157-166
- RUETHER, Rosemary

- 1975 *New Woman New Earth*. Minneapolis: Seabury Press.
- SAGE, J.
2012 “There’s No Place Like Home: From Oz to Antichrist”. *Journal of Religion & Film*. Volumen 16, Número 1.
- SCHIMMELPFENNIG, Annette
2013 “Chaos Reigns: Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm”. *Gender and Fairy Tales*. Número 44.
- SÉLAVY, Virginie
2009 “Entrevista a Lars Von Trier”. En *Electric Sheep Magazine*. 3 de Julio de 2016.
<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2009/07/03/antichrist-interview-with-lars-von-trier/>
- SHARRETT, Christopher
2012 “Women run amok: Two Films by Von Trier”. *Film International*. Volumen 10, número 6, pp. 11-36
- SHERMAN, J.
2014 *The fear of life and the simple act of inward looking that snuffs it out*. CA: River Ganga Foundation
- SIMPSON, Catherine
2010 “Australian eco-horror and Gaia’s revenge: animals, eco-nationalism and the ‘new nature’”. *Studies in Australasian cinema*. Volumen 4, Número 1, pp. 43-54.
- SIPOS, Thomas
2010 *Horror film aesthetics: the visual language of fear*. Londres: McFarland & Company.
- STARDUST, Lady
2010 *Burning Women. The European Witch Hunts, enclosure and the rise of capitalism*. Londres: Past Tense
- TASHA, Robinson
2016 *The Witch director Robert Eggers talks about bringing Puritan fears to a modern world*. Entrevista del 19 de Febrero de 2016 a Robert Eggers
- TOOKEY, Chris
2009 “Antichrist: The Man who made this horrible, misogynistic film needs to see a shrink”. En *MailOnline*.
<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1201803/ANTICHRIST-The-man-horrible-misogynistic-film-needs-shrink.html>

- TORTOLANI, Erica
2016 “Dual Images of the “Monstrous Feminine” in *Single White Female* (1992)”. *Interdisciplinary Humanities*. Volumen 33, Número 3, pp. 107-121.
- TRENCANSKY, Sarah
2001 “Final girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror”. *Journal of Popular Film and Television*. Volumen 29, número 2, pp. 63-73.
- WARD, Sarah
2016 “All of them witches. Individuality, Conformity and the occult on screen”. *Screen Education*. Melbourne, número 83, pp. 34-41.
- WEE, Valerie
2011 “Patriarchy and the horror of the Monstrous Feminine”. *Feminist Media Studies*. Volumen 11, número 2, pp. 151-165.
- WHITE, Patricia
1998 “Feminism and Film”. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- WINTER, Bodo
2014 “Horror Movies and the Cognitive Ecology of Primary Metaphors”. *Metaphor and Symbol*. Número 29, pp. 151-170.
- YOON, Sunny
2015 “Mothering, Modernizing the Power of Horror”. *Film International*. Volumen 13, número 4, pp. 101-109.

Filmografía:

- ABC
1996 *Sabrina the Teenage Witch*. Estados Unidos: Septiembre 27, 1996
– Abril 24, 2003
- ADAMSON, Andrew
2005 *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch, and the Wardrobe*.
Estados Unidos: Walt Disney Pictures
- ARGENTO, Dario
1977 *Suspiria*. Italia: Seda Spettacoli
- BERTOLUCCI, Bernardo
1972 *The Last Tango in Paris*. Italia/Francia: Produzioni Europee
Associati (PEA)
- BOORMAN, John
1972 *Deliverance*. Estados Unidos: Warner Bros
- CARDOS, John “Bud”
1977 *Kingdom of Spiders*. Estados Unidos: Dimension Pictures
- CARPENTER, John
1978 *Halloween*. Estados Unidos: Compass International
- CBS
1960 “The Monsters are Due on Maple Street”. *The Twilight Zone*.
Estados Unidos: Marzo 4, 1960
- CHAN-WOOK, Park
2003 올드보이 (*Oldboy*). Corea del Sur: Show East
- CHAN-WOOK, Park
2005 *친절한 금자씨* (*Sympathy for Lady Vengeance*). Corea del Sur: CJ
Entertainment
- CHAN-WOOK, Park
2013 *Stoker*. Estados Unidos: Scott Free Productions.
- CHRISTENSEN, Benjamin
1922 *Häxan*. Suecia/Dinamarca: Svensk Filmindustri

- CLAIR, René
1942 *I Married a Witch*. Estados Unidos: Paramount Pictures
- COLUMBUS, Chris
2001 *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Reino Unido/Estados Unidos: Warner Bros. Pictures
- CUNNINGHAM, Sean
1980 *Friday the 13th*. Estados Unidos: Georgetown Productions Inc.
- DEL TORO, Guillermo
2006 *El Laberinto del Fauno*. España/México: Estudios Picasso
- DE PALMA, Brian
1976 *Carrie*. Estados Unidos: Red Bank Films
- DUCKWORTH, Cody
2016 *Harbinger*. Estados Unidos: Luzworks
- DUNNE, Griffin
1998 *Practical Magic*. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures
- EGGERS, Robert
2015 *The Witch*. Estados Unidos: Parts and Labor/Rooks Nest Entertainment
- EISNER, Breck
2015 *The Last Witch Hunter*. Estados Unidos: Mark Canton Productions
- FLEMING, Victor
1939 *The Wonderful Wizard of Oz*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer
- FLEMING, Andrew
1996 *The Craft*. Estados Unidos: Columbia Pictures
- FERRARA, Abel
1981 *Ms. 45*. Estados Unidos: Warner Bros
- GANS, Christophe
2006 *Silent Hill*. Canadá/Francia: Davis Films
- GODDARD, Drew
2012 *The Cabin in the Woods*. Estados Unidos: Mutant Enemy Productions
- HITCHCOCK, Alfred
1963 *The Birds*. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions
- HOOPER, Tobe
1974 *The Texas Chainsaw Massacre*. Estados Unidos: Vortex

- HYTNER, Nicholas
1996 *The Crucible*. Estados Unidos: 20th Century Fox
- JI-WOON, Kim
2010 *악마를 보았다 (I saw the Devil)*. Corea del Sur: Showbox/MediaPlex
- JOON-HO, Bong
2009 *Madeo*. Corea del Sur: CJ E&M Film Division
- KI-DUK, Kim
2012 *피에타 (Pietà)*. Corea del Sur: Next Entertainment World
- KENT, Jennifer
2014 *The Babadook*. Australia: Causeway Films
- LEVINSON, Barry
2012 *The Bay*. Estados Unidos: Alliance Films
- LICHTENSTEIN, Mitchell
2007 *Teeth*. Estados Unidos: Lions Gate Entertainment
- LLOSA, Luis
1997 *Anaconda*. Estados Unidos: Cinema Line Film Corporation
- MACDONALD, Adam
2014 *Backcountry*. Canadá: IFC Midnight
- MONROE, Steven
2010 *I spit on your grave*. Estados Unidos: CineTel Films
- MONROE, Steven
2013 *I spit on your grave*. Estados Unidos: CineTel Films
- MYRICK, Daniel
1999 *The Blair Witch Project*. Estados Unidos: Haxan Films
- NAKATA, Hideo
1998 *リング (The Ring)*. Japón: Ringu/Rasen Production
- NAKATA, Hideo
2002 *灰暗い水の底から (Dark Water)*. Japón: Oz Films
- NOÉ, Gaspar
2002 *Irréversible*. Francia: Les Cinémas de la Zone

- ORTEGA, Kenny
1993 *Hocus Pocus*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures
- PEVNEY, Joseph
1966 *The Night of the Grizzly*. Estados Unidos: Paramount Pictures
- POLANSKI, Roman
1968 *Rosemary's Baby*. Estados Unidos: Paramount Pictures
- QUINE, Richard
1958 *Bell, Book and Candle*. Estados Unidos: Columbia Pictures
- RAIMI, Sam
2013 *The Evil Dead*. Estados Unidos: Renaissance Pictures
- ROEG, Nicolas
1990 *The Witches*. Reino Unido/Estados Unidos: Jim Henson Productions
- ROMERO, George
1968 *Night of the Living Dead*. Estados Unidos: Image Ten
- SALLES, Walter
2005 *Dark Water*. Estados Unidos: TouchStone Productions
- SANDERS, Rupert
2012 *Snow White and the Huntsman*. Estados Unidos: Roth Films
- SELICK, Henry
2009 *Coraline*. Estados Unidos: Laika
- SPIELBERG, Steven
1975 *Jaws*. Estados Unidos: Universal Studios
- SPIELBERG, Steven
1993 *Jurassic Park*. Estados Unidos: Amblin Entertainment
- ŠVANKMAJER, Jan
2000 *Otesánek*. República Checa: Zeitgeist Films
- SYKES, Peter
1976 *To the Devil a Daughter*. Reino Unido/Alemania del Oeste: Hammer Film Productions
- TERRENCE, Malick
2011 *The Tree of Life*. Estados Unidos: River Road Entertainment/Plan B Entertainment
- THE WB
1998 *Charmed*. Estados Unidos: Octubre 7, 1998 – Mayo 21, 2006

- VERBINSKY, Gore
2002 *The Ring*. Estados Unidos: BenderSpink/Mac Donald Productions
- VON TRIER, Lars
2000 *Dancer in the Dark*. Dinamarca: Canal+/Film4/France 3
- VON TRIER, Lars
2009 *Antichrist*. Dinamarca: Zentropa
- VON TRIER, Lars
2011 *Melancholia*. Dinamarca: Zentropa.
- WALKER, Dorian
1989 *Teen Witch*. Estados Unidos: Trans World Entertainment
- WARREN, Norman
1976 *Satan's Slave*. Reino Unido: Monumental Pictures
- ZARCHI, Meir
1978 *I spit on your grave*. Estados Unidos: Cinemagic Pictures.
- ZARIWNY, Travis
2016 *Cabin Fever*. Estados Unidos: IFC Midnight

