

EL HORROR INMACULADO EN EL CINE DE HORROR CONTEMPORÁNEO

THE IMMACULATE HORROR IN CONTEMPORARY HORROR CINEMA

O TERROR IMACULADO NO CINEMA DE TERROR CONTEMPORÂNEO

Patricia Saldarriaga*

psaldarr@middlebury.edu

Desde una perspectiva global, este artículo examina una serie de producciones cinematográficas en las que se estudia la manipulación de las narrativas religiosas sobre los cuerpos femeninos en términos de reproducción (abortos, embarazos), violencia (violaciones y feminicidios), así como una imaginación deficiente atribuida a la mujer. Se resalta la conexión entre religión y capitalismo. Asimismo, gran parte del cine contemporáneo de horror denuncia la ocupación de los cuerpos femeninos por instancias divinas/diabólicas y rechaza el consentimiento parcial de los cuerpos femeninos, sobre todo, cuando la agencia, subjetividad y deseos de la mujer han sido coartados. Películas como *La Inmaculada*, se revelan como instancias iconoclastas que pretenden restituir la agencia femenina.

Palabras clave: Horror. Feminismo. Cuerpos femeninos. Imaginación femenina. Manipulación religiosa.

This article examines a series of films (from a global perspective) that explore the manipulation of religious narratives surrounding female bodies in terms of reproduction (abortions, pregnancies), violence (rape and femicide), and a deficient imagination often attributed to women. It highlights the connection between religion and capitalism. Furthermore, much of contemporary horror cinema exposes the occupation of female bodies by divine or demonic forces and rejects the partial consent imposed on them, especially when women's agency, subjectivity, and desires have been curtailed. Films such as *La Inmaculada* emerge as iconoclastic works that seek to restore female agency.

Keywords: Horror. Feminism. Female bodies. Female imagination. Religious manipulation.

Partindo de uma perspectiva global, este artigo examina uma série de filmes que exploram a manipulação das narrativas religiosas em torno dos corpos femininos em termos de reprodução (abortos, gravidezes), violência (estupros e feminicídios) e uma imaginação deficiente frequentemente atribuída às mulheres. Destaca-se a conexão entre religião e capitalismo. Do mesmo modo, grande parte do cinema contemporâneo de terror expõe a ocupação dos corpos

* Department of Luso-Hispanic Studies, Middlebury College, Middlebury, Vermont, United States. ORCID: 0000-0002-0709-2396

femininos por forças divinas ou demoníacas e rejeita o consentimento parcial imposto a esses corpos, especialmente quando a agência, subjetividade e desejos das mulheres foram restringidos. Filmes como *La Inmaculada* revelam-se como obras iconoclastas que procuram restaurar a agência feminina.

Palavras-chave: Terror. Feminismo. Corpos femininos. Imaginação feminina. Manipulação religiosa.

•

1. Introducción

Cuando pensamos en el cine de horror que va unido a temas religiosos, la primera película que por lo general nos viene a la mente es *El Exorcista* (Dir. William Friedkin, 1973, USA) en la cual se muestra la posesión demoníaca de una niña y los intentos de dos curas católicos para liberarla. Se trata de la primera película de horror que fue nominada para el premio de *Academy Award* (en 10 diferentes categorías) marcando así un momento importante para el género. Hablamos de uno de los filmes más taquilleros (443 millones de dólares) con una respuesta en el espectador poco vista hasta entonces ya que produjo las más variadas reacciones, tanto psicológicas como corporales: desde vómitos, ataques al corazón e incluso abortos involuntarios, hasta acusaciones de blasfemia, escenas no apropiadas para menores de edad, así como hechos preocupantes durante el rodaje.¹ Entre las imágenes que más se citan y recuerdan están la angiografía cerebral perpetuada en el cuerpo de Regan, la niña poseída, así como la utilización de un crucifijo con fines masturbatorios.² Simultáneamente, gracias a esta película podemos ver visualmente el gran potencial de las narrativas religiosas respecto de la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos: el cuerpo sirve como un recipiente, el cual es penetrado sin el consentimiento de su dueña. Si bien en el caso de *El exorcista* se trata de una fuerza demoníaca, esto cambia en películas más recientes. En este trabajo utilizaré un corpus cinematográfico con una aproximación global para así mostrar las diversas maneras con las que se utiliza la religión para controlar la subjetividad de los cuerpos femeninos. Esta manipulación a nivel global se da específicamente en cuestiones de reproducción y violencia (violaciones y feminicidios). Aunque la mayoría de las películas pueden categorizarse como filmes de horror (P.e.: *Tag Along*, *The Dark House*, *Tokoloshe*, *The Unholy*, *Saint Maud*, *Deliver Us*, *Immaculate*, algunas sólo se utilizan a modo de contraste (P. e.: *Unplanned*, *La casa lobo*, *La casa muda*, *Duvidha*, *Children of Men*) ya que nos presentan la visión de la religión fuera del ámbito del horror.

El horror, de alguna manera acentúa todo tipo de manipulación y nos muestra, por momentos, aquello que está escondido, nos lleva a extremos impensables y pone en

¹ Por ejemplo: <https://theweek.com/culture-life/film/9-fascinating-facts-you-didnt-know-about-the-exorcist>

² Considerada como una de las escenas más perturbadoras. En el libro de William Peter Blatty de 1973, esta escena es incluso más fuerte en la medida que la chica poseída tiene un orgasmo con el crucifijo mientras que simultáneamente se está lastimando a sí misma. Cf.: <https://screenrant.com/the-exorcist-crucifix-scene-worse-book-disturbing/>

evidencia aquello que supuestamente no deberíamos mirar. W. J. Mitchell reflexiona entre el ver y el mirar. El ver se refiere a una actividad pasiva, algo que hacen los ojos, mientras que el mirar implica una actividad importante del espectador, una reflexión que nos invita a pensar esas imágenes que miramos (2009, pp. 17–79). Para Nicholas Mirzoeff, especialmente en su libro *The Right To Look*, la visualidad es lo que no se nos permite mirar. Este crítico propone una contra visualidad, un derecho a mirar que los espectadores podemos conseguir siempre y cuando estemos conscientes de lo que se nos prohíbe (2011, pp. 22–48). Siguiendo a Siegfried Kracauer (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*), podríamos afirmar que el séptimo arte nos brinda una capacidad única para mediar un encuentro con lo horrorífico de la vida real que, sin el cine, quedaría sin ser mirado (1960, XXIV, p. 181). Para ponerlo en forma más explícita y siguiendo a Vivian Sobchack, el cine nos muestra las escenas de horror a modo de una perversión del juego del “peekaboo”, cucú-trans o el escondite en español, ese juego infantil que tanto disfrutaban los bebés cuando uno se esconde tras algo y aparece nuevamente. Según Sobchack, el cine de horror juega con el espectador al esconder y limitar la visibilidad de ciertas escenas y de pronto traerlas a la pantalla de forma repentina. Como ese placer infantil cuando se descubre a la persona que se esconde, el cine de horror juega a mostrarlo todo y el terror de presenciar algo que tal vez no deberíamos mirar (2019, p. 203). Considerando estos principios sobre la contra visualidad y el derecho a mirar, así como la teoría de los afectos propuesta por Sara Ahmed que explicaré más adelante, en este trabajo resaltaré el modo en que los cuerpos femeninos se ven afectados por el mundo y la política dentro del cine de horror. Para esto me enfocaré en tres aspectos relacionados a las mujeres: los abortos, las violaciones/feminicidios y la imaginación de la mujer.

Hasta los años setenta prevalecía la idea que la religión era ahistórica, metafísica, y que esta no podía reducirse al campo epistemológico y menos a la política (Schaeffer, 2015, pp. 5-47). A partir de los estudios de Jonathan Smith, sin embargo, el campo se transformó al reconocer que la religión se debía entender como una construcción a través de dispositivos de cognición y representación de los humanos (Schaeffer, 2015, pp. 5–6). Es decir que la religión dejó de verse como un fenómeno ahistórico. Ahora lo que importa es sacar la religión del ámbito privado y reconocer los dispositivos de poder relacionados íntimamente al campo político y económico. Y digo económico pues tampoco podemos disociar religión de capitalismo. Si el cristianismo utilizó las indulgencias en la Edad Media e influyó en la ética protestante renacentista para dedicarse a la acumulación de bienes y al trabajo, en la edad contemporánea, sobre todo desde la interpretación de las escrituras desde la perspectiva de la teología de la prosperidad (Coleman, 2016, pp. 276–296), los protestantes, específicamente los calvinistas, insisten en que si se tiene dinero o riquezas, esa es una señal divina.³ La sección a continuación se concentrará en cuestiones de reproducción y vigilancia de los cuerpos femeninos. Específicamente veremos el modo en que la narrativa religiosa se entrecruza con el capitalismo.

³ Así se explica, por lo menos en parte, el furor que ha tenido Donald Trump en los Estados Unidos. <https://www.npr.org/2016/08/03/488513585/how-positive-thinking-prosperity-gospel-define-donald-trumps-faith-outlook>

1. Los abortos, los fantasmas y la retórica apocalíptica

Encontramos que un gran porcentaje del cine actual utiliza las narrativas religiosas para acentuar el biopoder o el control político del cuerpo de la mujer. Específicamente se utiliza la religión para prohibir el aborto e incluso castigar y reprimir a mujeres que incluso sólo piensan en la posibilidad de abortar. *Tag Alone* (Dir. Cheng Wei-hao, Taiwán, 2015) trata de una mujer trabajadora, independiente, exitosa, que se enamora de un chico que quiere casarse y tener familia. Ella prefiere su carrera y rechaza la idea de los hijos. Esa posición considerada individualista causa que el novio y su familia sean castigados por un fantasma (llamado *mosien*, el cual aparece en la forma de una niña) hasta tal punto de atentar contra sus vidas. Además, el bebé que ella habría podido tener también se le presenta como un fantasma a la mamá en potencia y la persigue y atormenta por no haberla querido tener. ¿Por qué este uso de la fantología y hasta qué punto esto va unido a la religión? Para Avery Gordon, la fantología (la utilización de los fantasmas) nos permite ver aquello que no deberíamos ver. Y la razón por la que percibimos estas formas es porque hay algo que no ha sido resuelto. Para Gordon, ser ‘perseguido/invasado’ (*haunted*) por un fantasma implica una atadura específica con los efectos históricos y sociales (2008, p. 190).

Si a esta atadura le agregamos las razones capitalistas veremos que en la religión budista, la manera de ‘apaciguar’ o tranquilizar al fantasma del feto (en potencia) es a través de ceremonias por las que la mujer y la familia tienen que pagar mucho dinero.⁴ El simplemente no desear un hijo es razón para castigar a la mujer y hacerla sentir culpable. En una escena onírica dentro de un bosque oscuro lleno de fantasmas, nuestra protagonista encuentra primero a la abuela perdida, y posteriormente da luz a su propio ya no feto-fantasma sino a una niña fantasma completamente crecida que sabe hablar y puede reclamarle a la madre hasta que ella se siente culpable de no haberla deseado. Lo que propone *The Tag Alone* es que alguien puede salvarse sólo si ella o su familia paga dinero. Así como las indulgencias prometían la salvación de los pecadores e incluso de sus familias, las ceremonias budistas comercializan su propia religión puesto que gracias a un pago monetario se logra apaciguar a los fantasmas para que dejen de perseguir y hostigar a la mujer (y su familia) que desea o tiene un aborto. Esta película taiwanesa se enmarca dentro del cine de horror, es decir que, jugando con una figura liminal como el fantasma, se induce el miedo a lo desconocido. Es justamente allí donde vemos cómo la religión, en este caso la creencia en el más allá, en los castigos divinos, puede manipular los cuerpos femeninos. La secuencia número dos de la película, *The Tag Along 2* (Dir. Cheng Wei-hao, Taiwan, 2017), castiga a la familia de una hija que ha sido violada y cuya madre piensa en la opción del aborto. No llega a abortar pero solo piensa en ello y la familia es atormentada por los fantasmas hasta lograr el pago de las ceremonias religiosas. Es decir que la vigilancia de los sujetos creyentes también se da a nivel psicológico. No se trata necesariamente de lo que hagan o dejen de hacer, sino también

⁴ Este podcast nos habla del Festival Sejiki (Segaki) en donde se celebra una ceremonia anual para hacer las paces con los fantasmas: <https://zenstudiespodcast.com/sejiki-segaki-making-peace-with-ghosts/>

de lo que piensen. El miedo y el horror frente a lo desconocido manipulan los cuerpos y las mentes de los sujetos creyentes.

En el contexto de los Estados Unidos, la unión entre religión y política es muy clara en la vida real y en el cine. La película *Unplanned* de 2019 dirigida por Cary Solomon and Chuck Konzelman usa la retórica anti-aborto promovida por el movimiento evangélico Pro-vida. Apoyada por el ex-vicepresidente de los Estados Unidos, Mike Pence, la película ha recibido mucha crítica por las ideas poco científicas que promueve. Se trata de una propaganda evangélica que utiliza la retórica providencial y además, apocalíptica. Según la retórica providencial a nivel individual, Dios está al mando de cualquier detalle. No hay nada no planificado por él, de allí el título *Unplanned*. A nivel del providencialismo nacional, los Estados Unidos serán los encargados de liderar el mundo. Si los padres piensan que el aborto no fue planificado, se equivocan, es el plan de Dios. La protagonista Abby Johnson, una activista y trabajadora en una clínica en pro del aborto desde hace unos 8 años, un día presencia una operación con una aspiradora quirúrgica a un feto de 13 semanas. A partir de esa experiencia, ella decide cambiar de giro y ahora trabaja para el grupo en contra del aborto y se asocia con el movimiento cristiano “La coalición para la vida”. Para este grupo, el feto es un bebé desde el momento de la concepción. En la película, el feto de 13 semanas se describe como un bebé con corazón y cerebro que sufre retorciéndose por el dolor del asesinato. En realidad, científicamente los fetos de 13 semanas no tienen neuronas y no pueden sentir el dolor. La página web de este grupo culpa a las instituciones de planificación familiar por educar sexualmente a los jóvenes y así ponerlos en peligro de muerte. Desde los años 90, El aborto, para el movimiento “Pro-vida” se concibe como “una lucha entre fuerzas cristianas y no-cristianas”. Más aún, una nueva corriente en los Estados Unidos⁵ concibe el aborto con la pérdida económica. Para Michael Varis⁶, desde la decisión *Roe vs. Wade* de la corte norteamericana de 1973 se han perdido muchos millones de dólares porque esos fetos abortados, que ahora son concebidos como fantasmas, han dejado de producir dinero para la economía norteamericana. Esta posición de Varis con respecto a las razones capitalistas acerca, por lo tanto, la creencia en los fetos/fantasmas a las sociedades occidentales.

El año 2022 ha sido devastador con respecto a los derechos reproductivos de la mujer en los Estados Unidos. Básicamente se ha retrocedido todo lo ganado desde 1973 con la decisión *Roe vs Wade*; en varios estados se ha prohibido el aborto de manera radical. La retórica sexista del periodo trumpista junto al auge de los cristianos evangélicos en los Estados Unidos, más la proyección de la película *Unplanned* que ha logrado más de 21 millones de dólares en ganancia, han tenido una influencia directa en la prohibición del aborto en los Estados Unidos. Si en 2021 se aprobaron más de 90 restricciones para el aborto y 11 prohibiciones en más de ocho estados, en 2022, la corte suprema, de mayoría republicana, reformula la interpretación del aborto prohibiendo así el aborto en muchos estados, incluso en el caso de violaciones de niñas o en caso de incesto.

⁵ Mírese: <https://texasrighttolife.com/ghost-abortions-the-untold-cost-of-abortions-since-roe-v-wade/>

⁶ Cf. Andrea Grimes: <https://www.texasobserver.org/ghost-abortion-busters/>

La retórica apocalíptica ayuda, asimismo, a crear un sentido de horror ligado al aborto y a la disminución de la tasa de natalidad. Pensemos, por ejemplo, en la película *Children of Men* (Dir. Alfonso Cuarón, 2006). Estamos en un mundo apocalíptico precisamente por un problema de reproducción, nadie puede tener hijos y los humanos están a punto de extinguirse.⁷ Tanto Manini/Saldarriaga como J.E. Domínguez arguyen que se trata de un miedo líquido (Bauman) que ha producido una epidemia de la infertilidad y que metafóricamente representa todo lo que no está visible a primera vista y cuyo origen es difícil de identificar. Este miedo se expande a tragedia global traspasando así fronteras nacionales.⁸ Este filme del director mexicano empieza mostrando un estado de ansiedad porque acaba de morir el niño más joven del planeta: se trata de un chico afrodescendiente de 18 años llamado Diego Ricardo. El espacio en el que suceden los eventos es caótico y la iconografía nos recuerda los holocaustos, las guerras mundiales y los campos de concentración. El único estado que ha sobrevivido está ubicado en el Reino Unido. La necropolítica del estado ha organizado todo un sistema no solo para controlar a los inmigrantes, sino también a la población blanca y esto se puede ver sutilmente en la publicidad que invade cada uno de los espacios, las calles, el interior de los autobuses, etc. Se ofrecen pastillas para el suicidio, sistemas de vigilancia altamente tecnológicos, en los cuales se ha integrado a los perros de tal forma que nos recuerda el uso de estos animales desde la época colonial (Johnson, 2009, pp. 65–92), etc. Los espectadores están invadidos por cruentas escenas de ejecuciones, guerras, protestas y muerte.

En este filme, la narrativa religiosa también cumple un papel muy importante ligado a la necropolítica. La contextualización apocalíptica de la historia justifica las escenas de destrucción, así como también la salvación deseada. Y es aquí donde radica uno de los grandes cambios que ofrece la cinta de Cuarón. Si bien es Theo (nombre de origen divino) como hombre blanco quien posibilita la salvación de la única mujer embarazada del planeta, esta retórica imperialista de la salvación ofrece algunos cambios a la narrativa religiosa pues se trata de una mujer afrodescendiente. Es decir que al plantear que el paradigma de Jesús es una niña y afrodescendiente, la película parcialmente se desliga del concepto de la blanquitud relacionada a las imágenes religiosas (Echeverría, 2007) pero mantiene la creencia en un ser todopoderoso y en la salvación de la mujer (de color) por medio de una instancia blanca.

2. Entre la bio- y la necropolítica: Las violaciones y los feminicidios

El cine de horror también nos permite visualizar un modelo patriarcal para aproximarnos a la cultura de las violaciones y los feminicidios. En su libro *Rape and Resistance. Understanding the Complexities of Sexual Violations*, Linda Martín Alcoff nos recuerda que a pesar de que muchas víctimas de violación sexual han logrado derrumbar fuertes estructuras patriarcales al alzar su voz de protesta, sigue habiendo un gran número que continúa siendo acusado de histeria y a quien se le sigue culpando por haber motivado su propia violación. Para Alcoff, es necesario entender las voces de las víctimas desde una perspectiva que considere la complejidad de los actos de violencia sexual. De lo contrario,

⁷ Cf. Manini/Saldarriaga, “La construcción de los afectos dentro del caos apocalíptico de *Children of Men*”.

⁸ Echeverría (2007, p. 138).

sus testimonios serán mal interpretados. Hablar de violación no es un asunto simple pues no se trata simplemente de denunciar una violencia corporal, sino también de la violación de la agencia, de la subjetividad y del deseo de la víctima (2018, p. 12).

Recordemos que desde la Antigüedad, la cultura occidental siempre nos ha presentado a divinidades masculinas con rasgos de violadores: El caso de Zeus, que se transformó en cisne para violar a Leda o en lluvias de oro para penetrar el cuerpo de Dánae. En ambos casos, las mujeres son dejadas sin ninguna agencia excepto la aceptación pasiva de la divinidad. Asimismo, las víctimas de la violación, por lo general son acusadas de haber construido su propia provocación o de haberla merecido. Pensemos en el caso de Medusa, una virgen que atendía el templo de Atenea y que fue violada por Poseidón, el hermano de Zeus y, además, fue castigada por la diosa de la sabiduría y convertida en uno de los monstruos más temidos de la historia. Una vez construido al monstruo mujer, y con fines de mantener el orden patriarcal, la cultura necesita eliminar al monstruo via un héroe masculino. Perseo logra cortarle la cabeza a Medea, justificando así los feminicidios. Estas violaciones (físicas, de agencia y de deseo del sujeto femenino) nos recuerdan la impregnación de María por parte del Espíritu Santo. En una polémica abierta entre van Kuiken y Mulder, por ejemplo, van Kuiken rechaza la retórica de la “violación divina” y se opone a hablar de este hecho en artículos académicos. Para este experto en teología, esta retórica no nos permite quedarnos a un nivel racional. Según van Kuiken, el consentimiento de María no fue completamente libre, pero sí lo suficiente para decirle sí a Dios (2017, pp. 233–248). Pienso, sin embargo, que la falta de agencia frente a la divinidad debería clasificarla como víctima de violación, y no necesariamente recompensarla con la santidad o con una santidad que solo tiene sentido en su rol de la maternidad. Lamentablemente las violaciones no han parado en nuestra sociedad y me pregunto si el modelo patriarcal de la cultura de la violación influye en la conducta masculina. Si todo se justifica con el modelo divino, entonces, hasta cuándo seguiremos utilizando la santidad de María como un eufemismo en vez de hablar de violaciones. Al contrario de Van Kuiken, insisto que es necesario debatir sobre la agencia de María en trabajos académicos, aunque caigamos en lo que la masculinidad llama histeria femenina. La película india *Duvidha* (Mani Kaul, 1973) nos da una contranarrativa a la violación de los espíritus. En este caso, un espíritu/fantasma ve a una novia y tiene deseos de poseerla. A pesar de que comienza con una posición bastante sexista, este espíritu no viola a la novia sino que primero le pregunta si aceptaría tenerlo como reemplazo de su marido y ella dice que sí. Como respuesta, el marido le paga dinero al padre del novio y ellos pueden vivir en paz.

Aunque *La casa muda* (Dir. Gustavo Hernández, 2010) no está directamente conectada a narrativas religiosas, este film nos presenta la violación desde una perspectiva fenomenológica que apela a los afectos. Para Sarah Ahmed, la fenomenología está íntimamente relacionada con la orientación del cuerpo respecto de los objetos. Tanto cuerpo como objeto se ven afectados por la presencia de ambos. Es así como esta película, utilizando la teoría sobre los fantasmas, nos lleva de la mano con la víctima y nos presenta los cuartos de la casa, repletos de violencia de género y de patriarcado. El caminar por la casa le trae de vuelta los recuerdos cuando padre y su tío la violaron y cuando ambos mataron a su hija, fruto de su relación con el tío. El horror lo siente el espectador porque

su exploración de la casa es la exploración de su pasado. Víctimas y espectadores van desvelando los misterios escondidos y el horror se produce precisamente en esa dialéctica de juego del ‘peekaboo’. Por un momento estamos en la oscuridad total, y en el instante siguiente, tenemos la luz de una cámara alumbrando un cadáver y segundos después viéndolo todo. La luz de la linterna y la oscuridad contribuyen a esta dinámica de ir mostrando los detalles de la casa, los objetos, los cadáveres. Cuando finalmente llegamos a un cuarto con una cama pequeña, la joven descubre fotos de varias niñas y jóvenes violadas y se reconoce en esas fotos. El espacio físico está modificado por la violación de tantas mujeres. Definitivamente el modelo patriarcal de la apropiación del cuerpo femenino sin consentimiento tiene repercusiones en la vida de estas mujeres uruguayas.

La película titulada *The Tokoloshe* (Dir. Jerome Pikwane, Sud África, 2018) utiliza los fantasmas/demonios para crear dos mundos paralelos: el mundo del terror donde la amenaza se presenta como un espacio liminal entre la vida y la muerte, entre la víctima y el opresor, entre un mundo divino incomprensible y un mundo terrenal, entre la naturaleza salvaje y la civilización de Johannesburgo que tiene el índice más alto de violaciones en el mundo, con un promedio de 115 violaciones diarias.⁹ Busi, una mujer con problemas psicológicos consigue un trabajo en un hospital de Johannesburgo. Desde el primer día es acosada sexualmente por uno de los gerentes. En el hospital conoce a una chica abandonada y Busi decide ayudarla, aunque esto implique grandes sacrificios para ella pues tendrá que enfrentarse a El Tokoloshe, una figura cultural que asume la voz patriarcal y religiosa de la violencia y que sitúa a las mujeres a ambos lados de la liminalidad. Considerando el número de violaciones y de feminicidios tan altos en Sud África (o en México),¹⁰ uno forzosamente, como lo sugiere el filósofo de Camerún Michelle Mbembe, debe considerar hasta qué punto la necropolítica es responsable de la existencia de múltiples formas de aniquilar la vida de las personas y de construir mundos donde co-existe un nuevo estatus para los ciudadanos equivalente a los muertos vivientes (2011, p. 75). Si la biopolítica controla y organiza la vida para garantizar la sobrevivencia (Foucault, Estévez), la necropolítica se ocupa de la muerte lograda a través de “tecnologías de explotación y destrucción de los cuerpos tales como la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual, y la desaparición forzada” (Estevez, 2018, p. 10). En sus estudios sobre los feminicidios en Ciudad Juárez, Rita Segato nos dice que los feminicidios pueden considerarse como “productores y reproductores de impunidad” y no necesariamente deben concebirse como consecuencias de la impunidad (2011, p. 89). Y es que, por lo menos en México, la impunidad de los asesinos es lo que permite la perpetuación de los crímenes. Un nuevo estudio publicado en 2024 por Infobae nos dice que la impunidad por razones de homicidios, feminicidios y abuso sexual en ese país se acerca peligrosamente al 100%.¹¹

⁹ <https://theconversation.com/rape-is-endemic-in-south-africa-why-the-anc-government-keeps-missing-the-mark-188235>

¹⁰ Mírese el Reporte mundial de 2023 elaborado por *Humans Rights Watch*: <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/femicide-rates-by-country>

¹¹ <https://www.infobae.com/mexico/2024/01/12/mexico-en-numeros-rojos-impunidad-llega-al-100-en-homicidios-femicidios-y-abuso-sexual/>

Algunas de las últimas películas de horror presentan a mujeres poseídas por un espíritu que ellas entienden como divino. Lamentablemente ésta es otra estrategia para perpetuar los feminicidios eufemísticos basados en una especie de doctrina falsa, un espíritu demoníaco que posee el cuerpo femenino aludiendo a la divinidad y que las impulsa a la muerte. En *Saint Maud* (Dir. Rose Glass, 2019), la protagonista se flagela como los místicos para alcanzar ese estado tan deseado que permite sentir la presencia de Dios dentro de su cuerpo. Al final, en una escena apoteósica que aclara la construcción de esa *unio mística* vemos cómo ella se inmola, se enciende con acetona y muere en el fuego como en las hogueras medievales, en este caso gozando del momento de continuidad con la divinidad mientras que el público contempla la escena con horror. Aquí tenemos dos modos paralelos de mirar la unión mística. Nosotros como espectadores sabemos que ella se inmola y que su cuerpo será modificado y quemado en un cruento suicidio. La otra mirada es la de la protagonista. Para Maud, su cuerpo se ha convertido en angelical, este ha sido invadido por la divinidad y en su mente ella siente un placer que nosotros percibimos como horror. Maud, una mujer con problemas mentales deseaba, a lo largo de toda la película, que Dios le revelara su plan providencial, que le dijera qué hacer con su vida. Al final, la inmolación no se utiliza como estrategia de resistencia, como en el caso de la literatura latinoamericana contemporánea,¹² sino que es más bien una estrategia necropolítica que induce al sujeto creyente a un estado de visualización y naturalización de la violencia como algo divino y sagrado, visión que a lo largo de la película se diferencia de la del espectador.

Algo similar sucede en *The Unholy (Ruega por nosotros)* de 2021 dirigida por Evan Spiliotopoulos. En este caso, la protagonista, una chica virgen y discapacitada es visitada por la Virgen María. Sucede el milagro de la curación y ella se convierte en una persona que consigue las almas de los demás para que se las dediquen a la virgen. Sin embargo, esta versión de la divinidad es una fuerza maligna que se presenta como pura y amable pero cuyo objetivo verdadero es arrastrar a todos al infierno. Cuando la protagonista se resiste a esa fuerza divina, ella es castigada y nuevamente se convierte en un sujeto discapacitado. No hay duda que el imaginario cristiano del más allá, con recompensas y castigos, controla a los cristianos en su presente y su futuro.

La película *The Dark House* (Dir. David Bruckner, 2021) también nos muestra que muchos cuerpos femeninos acaban siendo asesinados al negar el imaginario religioso o al no adecuarse a su código moral. Y no hablamos solamente sobre el cristianismo. En este caso la protagonista de *La casa oscura* tiene un accidente y sobrevive 4 minutos de muerte clínica. Ella afirma abiertamente que no hay absolutamente nada en el más allá demostrando así que el imaginario religioso se revela como una construcción cultural. La figura de un hombre que de alguna manera representa la autoridad patriarcal y hasta cierto punto eclesiástica, insiste en que nuestra protagonista sí lo vio durante esos cuatro minutos de muerte. De lo que se trata es que la protagonista niega la trascendencia y la separación del cuerpo/alma después de la muerte. La figura masculina insiste en que todos deberían creer en el imaginario del más allá, que nos espera con beneficios y castigos.

¹² Recordemos que la inmolación es un tema muy presente en la literatura contemporánea. “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez, 2017, es el texto que epitomiza la utilización de la inmolación como estrategia de resistencia al patriarcado.

Todos debemos seguir esa biopolítica y comportarnos en nuestra vida terrenal de tal modo que seamos premiados por Dios y castigados con el infierno en caso contrario. La protagonista, por lo tanto, es perseguida, castigada y su esposo es poseído para que la asesine. La posesión del hombre por una instancia biopolítica representante del poder divino del más allá justifica así los feminicidios. Aunque ella sobrevive, al final se descubre que su esposo había matado a varias mujeres parecidas a ella y que había escondido varios cadáveres en una casa abandonada, con tal de evitar asesinar a su propia esposa. El resultado voluntario o involuntario, feminicidios trágicos a mujeres inocentes.

Algunas de las últimas películas de horror tratan el embarazo de María como un horror inmaculado. *Deliver Us*¹³ (Dir. Lee Roy Kunz, Cru Enni, 2023) se basa en una profecía pagana de hace más de 3,000 años de antigüedad escrita en un lenguaje utilizado por una élite de monjes zoroastrianos. Según esta profecía no cristiana, una mujer dará a luz a dos mellizos, representantes del Mesías y del Anticristo. En un convento de Rusia, la monja Yulia afirma estar embarazada con hijos que Dios le ha enviado. Ella habla lenguas y le pide ayuda al Padre Fox, quien, según ella, ha sido escogido por Dios para ayudarla, que la salve de los que la persiguen. Aunque el Padre Fox quiere renunciar a la iglesia y casarse con la mujer que ama, ella muere víctima de un feminicidio. Al final, junto al Cardenal Russo, el Padre Fox dedica su vida a cuidar a Yulia. Los intentos para asesinar al niño representante del Anticristo causan muchas muertes, incluyendo la del Cardenal Russo. Aunque los sucesos apuntan a la veracidad de la profecía, la película deja abiertas las posibilidades ya que solo proyecta un futuro en el que el Mesías podrá defenderse del Anticristo cuando crezca. Bajo la protección de Yulia y el Padre Fox, la pareja de mellizos sobrevivirá.

Immaculate (Dir. Michael Mohan, 2024) sitúa la acción en el convento italiano de la Virgen de los Dolores, construido sobre una catacumba que contiene los huesos de San Esteban. La novicia Cecilia llega directamente desde Detroit, Estados Unidos, donde ha sido aceptada por la congregación y tomará sus hábitos el día de su llegada. Desde el comienzo, vemos sucesos extraños en el convento, las mujeres empiezan a desaparecer o a aparecer muertas. Y Cecilia, de pronto, sin haber tenido relaciones sexuales con ningún hombre, está embarazada. Es Gwendolin, la amiga de Cecilia quien se enfrenta a la iglesia para denunciar el maltrato a las mujeres, pero ella es torturada, le cortan la lengua y al final es asesinada. La intención de tratar un tema teológico en la cultura popular es obvia ya desde el título mismo. Si bien el título se asocia con la concepción inmaculada de María por parte de sus padres, Ana y Joaquín, en la película, el adjetivo inmaculada se refiere más bien al embarazo mismo de Cecilia. Es decir que como paradigma de María, Cecilia concibe a su hijo sin relaciones sexuales. Esto es importante aclarar ya que en la teología el nacimiento de Jesús de su madre María es diferente al dogma de la Inmaculada.

La naturalización del maltrato hacia el cuerpo femenino se ve claramente en la medida que Cecilia no es la única afectada. Al querer saber qué le pasa y por qué está embarazada, se encuentra con que los curas no la dejan salir del convento ni siquiera para ir a un hospital y poder dar a luz de forma segura. Después de intentarlo por diversos modos, Cecilia escenifica un aborto espontáneo utilizando un animal muerto y convence

¹³ El título de la película coincide con la canción “Deliver Us” con la que abre la cinta.

al Padre Tedeschi para poder ser atendida en un centro médico. En la mitad del camino, sin embargo, una de las monjas encuentra al animal muerto debajo de la cama y denuncia a Cecilia por haber simulado una pérdida del feto. Cecilia logra bajarse del carro y corre por su vida. Es llevada de vuelta al convento y tratada con mayor vigilancia. Utilizando una violencia gore, Cecilia logra liberarse y escapar por las catacumbas, donde es interceptada por el Padre Tedeschi quien está malherido dado que su laboratorio sufrió un incendio cuando Cecilia intentaba huir del convento. A pesar de que está a punto de parir, Cecilia logra vencer físicamente al padre Tedeschi y da a luz a su feto para acabar apedreándolo en una escena horroríficamente apoteósica que recuerda la muerte del mártir Esteban cuyos restos se encuentran en las catacumbas del convento.

Cecilia no solo denuncia el abuso a las mujeres, sino que también exige respuestas a su embarazo. El padre Tedeschi le dice que éste ha sido el resultado de décadas de experimentos con la secuencia de ADN de la sangre encontrada en uno de los clavos de Cristo. Como le informa la Madre Superiora a Cecilia, es Helena, la madre de Constantino, quien recuperó los clavos. Si este comentario pretende resaltar la consolidación del cristianismo debido a la mención de Constantino, la película claramente cuestiona el dogma inmaculado, un dogma, que dicho sea de paso, tomó siglos para regularizarse pues la Iglesia y las órdenes religiosas no pudieron ponerse de acuerdo hasta el siglo XIX.¹⁴ Los espectadores pueden ver la cantidad de fetos fracasados en recipientes con formol y finalmente se expone la manipulación del cuerpo de Cecilia por parte de la iglesia: se pretende hacerle creer al mundo que ella ha concebido de forma inmaculada, pero ha sido una violación de su cuerpo con la secuencia biológica que supuestamente proviene de Cristo, lo que ha causado su embarazo. Es decir que la película nos hace visualizar la construcción del mito de la inmaculada por parte de la iglesia y se distancia, asimismo, de la devoción a la Virgen. El hecho de que el convento esté dedicado a la Virgen de los Dolores, remite específicamente a los siete sufrimientos de María en relación a su hijo, tres durante su infancia y cuatro relacionados a la Pasión de Cristo. Denunciar el embarazo de María como un artificio de la iglesia, por lo tanto, significa cuestionar todo lo referente a esta figura.

Promover a la Virgen de la Inmaculada fue parte del proyecto expansionista de los Habsburgo, sobre todo en las colonias, aunque también fue utilizado durante la Contrarreforma para frenar el auge de los protestantes. Pero al hacerlo, también forzaron un modelo a imitar para las mujeres asociado con la sumisión hacia la instancia masculina. Para teólogas feministas, el énfasis en la retórica de la Inmaculada es contradictorio ya que por un lado María se convierte en un modelo inimitable: ella es la única mujer concebida sin el pecado original y ninguna otra mujer puede igualarla. Por otro lado, explica Mary Daly, este énfasis también refuerza la jerarquía sexual que privilegia lo masculino ya que la concepción inmaculada de María solo se hace para convertirla en la madre de Cristo y anticipar su divinidad (1890/4923). Como lo hemos visto, otros teólogos que se oponen a la narrativa de la Inmaculada, se enfocan en la pregunta de que si María dio su consentimiento para ser impregnada. La pregunta es si María dio su completa aceptación al embarazo, o si, como lo formula Alcoff, María no tuvo realmente

¹⁴ Fecha de la bula.

agencia frente a la instancia divina. En la película Cecilia lo rechaza. Cecilia es vestida con una túnica azul y subida al presbiterio para que el Coro pudiera alabar a esta figura femenina. Aunque es una monja y sus votos son vivir de acuerdo a la pobreza, la obediencia y la castidad, ella se rebela en contra del patriarcado que decide violar su cuerpo. Cecilia rechaza el embarazo supuestamente divino literalmente asesinando a su bebé. Aunque gracias a las técnicas del bugaboo del cine de horror nunca vemos el nacimiento, sí escuchamos sus gemidos y automáticamente pensamos que en realidad ella está asesinando a un monstruo.

Para Montserrat Roig, a diferencia del protestantismo, el catolicismo utiliza a la mujer como una imagen: Ella no habla, no expresa sus opiniones, solo acepta lo que Dios dispone. En un sistema patriarcal, arguye Roig, esto trae grandes consecuencias en la manipulación de las mujeres pues son ellas las que son forzadas a imitar esta imagen de sumisión. Más aún, como imagen, la mujer no existe, se le ha negado su existencia como sujeto pensante y solo se utiliza como vasija aristotélica.¹⁵ La mujer, por lo tanto, como lo explica Betsabé García en su introducción a la obra de Roig, se ha convertido en la *matrix* de la heterosexualidad. (Roig, 2024, p. 39). Aunque Roig concentra su investigación durante la época del franquismo y de la Guerra Civil en España, en principio, una mirada histórica retrospectiva permite generalizar la tesis de que, cuando utilizada en la militarización y glorificación del ejército¹⁶, la imagen de la virgen justifica todo tipo de violencia. Para García, además de verse asociada al “mundo simbólico de la masculinidad (el ejército) [...], la Virgen] era significada también como la garante de un orden social indiscutible y natural en el que las mujeres asumían su lugar en la sociedad como un vacío que solo debía ser llenado por la presencia del hijo” (Roig, 2024, p. 12). *Immaculate*, por lo tanto, desenmascara el teatro de la concepción sin sexo y restaura el lugar de la mujer dentro de la sociedad atribuyéndole características de sujeto activo y pensante. Como lo afirma Andrea Proenza, tanto para Roig, como para la Virgen Inmaculada de este film, María representa un simulacro del sexo. Y eso es lo que hace tan interesante esta película de denuncia.

3. La monstruosa imaginación femenina¹⁷

Otro de los puntos importantes que quisiera tratar es la relación entre la religión y la creatividad (deforme) atribuida a la imaginación de la mujer. Según Helénè Huet, desde el Renacimiento, a la mujer se le hizo responsable de cualquier malformación de los bebés con la excusa de que su imaginación tenía repercusiones en la formación de los hijos. Por ejemplo, si un hijo nacía con rasgos anormales (exceso de vello, rostro con estructura similar a la de un animal, etc.) se decía que la mujer o se había imaginado relaciones sexuales con animales o simplemente había mirado una imagen de un animal. Es decir que de alguna manera se le acusaba de competir con Dios y con el padre al tratar de influir en la concepción y formación del feto (Huet, 1993). Ya Ambrosio Paré incluye la

¹⁵ Cf. <https://www.elsaltodiario.com/cine/sydney-sweeney-inmaculada-concepcion>

¹⁶ Como lo afirma la historiadora.

¹⁷ Este es el tema principal del libro de la autora en co-autoría con Emy Manini, titulado *Monsters vs. Patriarchy. Toxic Imagination in Global Horror Cinema*.

imaginación como una de las causas para justificar la creación de los monstruos (1992) y afirma que tanto la imaginación como la semilla del padre contribuían de forma similar a las similitudes entre padres e hijos (Huet, 1993, p. 15). Y así se explicaba el nacimiento de niños monstruos, pero se afirmaba como lo dice Fortunio Liceti, que si hay un nacimiento monstruoso la causa radicaba en la imaginación de la madre pues la de ella era más fuerte y ardiente que la del padre (1616). Y es que desde la Antigüedad, las deformaciones en los niños, cualquier marca de nacimiento se atribuía a la imaginación y los deseos de la madre. Por ejemplo, se menciona el caso que si la madre embarazada deseaba comer garbanzos o granadas, pues que el niño a parir se vería como un garbanzo o como una granada. O si la mujer se imaginaba algo durante el acto sexual, que los niños nacerían semejantes al objeto deseado. Como lo afirma Huet, la imaginación de la madre se veía fuertemente afectada por las imágenes que ella veía. Durante el Renacimiento hubo varios casos famosos de vírgenes peludas. Uno de ellos es la historia que escuchó el emperador y rey de Bohemia, Carlos IV. Se trata de una virgen completamente cubierta de vellos corporales, tanto que se asemejaba a un animal. La explicación que se daba era que la madre, durante la concepción, había mirado fijamente la imagen de San Juan vestido con pieles de animales, una imagen colocada al pie de su cama (Huet, 1993, p. 19). Es decir que la madre tiene un nacimiento ‘monstruoso’ por las imágenes que contempla. Hay un cierto poder de la imagen sobre la madre y de la imaginación de la madre sobre el feto (Huet, 1993, p. 22). Pero todo esto va ligado a una mentalidad que une los nacimientos monstruosos con la idea del castigo divino, se castiga a la mujer que desea, a la que sigue sus apetitos carnales (Huet, 1993, p. 21). Pero este castigo divino también podría mirarse desde la perspectiva de competencia con el poder del padre. Al darle prioridad a la imaginación de la madre sobre el feto, se le resta importancia al padre, este casi se vuelve irrelevante. Un nacimiento en el cual la imaginación de la Virgen María tiene prioridad sobre la de Dios, le quitaría importancia a Dios y a la figura del padre. Es decir que María estaría compitiendo con Dios mismo.

La película chilena *La casa lobo* de 2018 dirigida por Cristóbal León y Joaquín Cociña nos presenta a una joven llamada María que intenta escaparse del campamento de Colonia Dignidad, un grupo de alemanes exilados en Chile que seguían la doctrina del ministro católico William Branham, y cuyo líder, Paul Schaeffer abusó de niños y permitió la tortura de miles de chilenos durante el gobierno de Pinochet. Esta película de animación en stop motion, nos presenta imágenes que se van construyendo a medida que María habla, desea, piensa. Este nivel meta es importante pues se relacionará con el poder de creación de María. Utilizando muchísimas relaciones intertextuales con la literatura infantil, esta niña llega a una casa en el bosque ya que intenta huir y esconderse del lobo, Paul Schaffer. El lobo, como metáfora que representa el poder masculino se manifiesta en un ojo panóptico que observa permanentemente a María y se convierte en una especie de fantasma omnipresente a quien nadie puede ver, pero cuyos efectos son percibidos por todos los habitantes de la casa. Cuando María se refugia en la casa del bosque, ella se encuentra en el interior con dos cerdos salvajes y caníbales que representan a los ciudadanos chilenos. María, por su propia seguridad, desea transformar estos cerdos en humanos, y así lo hace. Gracias a una fuerza especial que recibe de la naturaleza, ella es capaz, en un acto opuesto al de la maga Circe, de transformar a los cerdos en personas.

La fuerza “para crear cosas lindas con las manos y el espíritu” que recibe María (vestida de azul, como la virgen) le permite coser o tejer la ropa que transformará a los cerdos en personas. Ese vestido ‘mágico’ colgado en el aire es inmediatamente reemplazado por la imagen de María en la pared, como resaltando la idea de que esta es la creación de una mujer. El cuadro de la virgen se levanta e inmediatamente vemos que la María terrenal frente al árbol de Navidad es un paradigma de la María divina. Otro detalle importante es que la transformación de cerdos en personas sucede el día de Navidad. Aquí la comparación es todavía más obvia. Así como María dio a luz a Cristo y literalmente le dio vida el día de Navidad, de la misma manera nuestra María alemana puede convertir a los cerdos en Ana y Pedro frente al ícono que representa el día de Navidad: el árbol.

María siente la necesidad de “curarlos” de sus deformaciones. Con un enfoque totalmente racista, la niña virgen, los ‘trata’ con la “miel dignidad”, un producto elaborado por alemanes nazis que está solo destinado a los rubios. ¿Por qué la miel? Recordemos que el movimiento ‘ecológico’ alemán estaba ligado al eslogan llamado *Blut und Boden* (La sangre y la tierra)¹⁸ según el cual la naturaleza debía ser tan pura como la raza aria, un eslogan que luego fue utilizado por los nazis. Aquí vemos que poco a poco estos cerdos devienen entes con ojos azules y pelo rubio. La miel ha sido elaborada en una comunidad nazi y solo este producto podrá transformar el color de la piel. Desde una visión netamente colonialista, el color oscuro y los ojos negros son considerados defectuosos, enfermos: la miel va a darles la dignidad, es decir que los va a convertir en humanos. Pero, cuando llega el momento del hambre, y María se siente atrapada y amenazada por estos cerdos caníbales, su piel se va oscureciendo nuevamente. Es decir que la creación de María, como mujer que compite con Dios, es considerada defectuosa. Estos cerdos chilenos nunca pudieron convertirse en humanos (o de hecho ser considerados humanos) pues su creadora es una mujer. Al final, María, con las manos en un acto de oración, llama al lobo panóptico, un protector del rebaño con dimensiones divinas y le pide ayuda. A La niña no le queda otra alternativa que llamar al lobo para que la salve de los chilenos caníbales. Una película fuerte, que muestra la ideología racista nazi ligada a la naturaleza. La película, asimismo, rechaza el poder de María para crear seres humanos, del mismo modo que la iconoclasia reformista rechazó la figura de María, justamente por competir con Dios y con la figura del padre. *La casa lobo*, por lo tanto, utiliza la figura de María, pero le atribuye poderes ‘defectuosos’. Primero, el hecho de que se haya escapado de la ideología religiosa y que intente separarse, limita su poder. Además, todo lo que pueda crear una mujer y que compita con Dios, será defectuoso. María, en cualquier intento, solo podrá crear monstruos salvajes, y ella necesitará la ayuda del poder masculino para poder reproducirse y tener hijos ‘normales’. También necesita los productos creados en su comunidad religiosa, como la miel dignidad, para poder curar. Es decir que el sujeto femenino depende no solo de la instancia patriarcal, sino también de su propia comunidad eclesiástica para tener una mínima función (reproductiva) dentro de la sociedad patriarcal.

¹⁸ Véase Jensen, *Blut und Boden*.

4. Conclusiones

En conclusión, tanto la temática de los abortos, los feminicidios y violaciones, así como la culpabilidad de la mujer están ligados a la construcción de la mujer como monstruo. El aborto, o el simplemente desear un aborto es castigado porque atenta contra la voluntad de dios. El no creer en el imaginario del más allá, o el no creer en la separación del cuerpo y el alma traerá una serie de consecuencias para las mujeres quienes son víctimas del feminicidio. La utilización de la imagen de María como modelo femenino naturaliza la concepción del cuerpo como vasija, un mero recipiente del semen masculino. Y el cine de horror lo denuncia. Asimismo, el poder femenino será siempre defectuoso comparado con el poder patriarcal. Queda claro hasta qué punto las narrativas religiosas se utilizan en el cine para controlar y manipular los cuerpos femeninos, ya sea en términos de reproducción, de violaciones o de castigos. Y el cine refleja nuestra realidad social. Nosotros, espectadores de lo social estamos viendo con cierta distancia lo que sucede en la pantalla, pero no nos engañemos, lo que pasa en el cine también puede suceder en la realidad. Así como no podemos ver la religión dissociada de la política y la historia, tampoco podemos ver el cine de forma ahistórica y apolítica. Todo lo contrario, gracias al cine, y sobre todo al cine de horror, podemos apreciar los niveles en que la religión y sus modelos patriarcales influyen directamente en los cuerpos femeninos.

Referencias

- Ahmed, S. (2007). A phenomenology of whiteness. *Feminist Theory*, 8(2), 149–168. <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>
- Alcoff, L. M. (2018). *Rape and resistance: Understanding the complexities of sexual violations*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2006). *El miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. (A. S. Mosquera, Trad). Paidós.
- Coleman, S. (2016). The prosperity gospel: Debating charisma, controversy, and capitalism. In S. J. Hunt (Ed.), *Handbook of global contemporary Christianity: Movements, institutions, and allegiance* (pp. 276–296). Brill Publishers.
- Daly, M. (1973). *Beyond God the father: Toward a philosophy of women's liberation*. Beacon Press.
- Doymo. (Anfitrión). (2021–presente). *Making peace with ghosts: Unresolved karma and the sejiki (Segaki) festival* [Podcast de audio]. Zen Studies Podcast. <https://zenstudiespodcast.com/sejiki-segaki-making-peace-with-ghosts/>
- Domínguez, J. E. (2015). Liquid cinematography and the representation of viral threats in Alfonso Cuarón's *Children of Men*. *Atlantis*, 37, 137–153.
- Echeverría, B. (2007). Imágenes de la 'blanquitud'. In D. Lizarazo et al., (Eds.), *Sociedades icónicas: Historia, ideología y cultura en la imagen*. Siglo XXI.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vintage.
- Estevez, A. (2018). Biopolítica y necropolítica: ¿Constitutivos u opuestos?. *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, 25(73), 9–43. <https://doi.org/10.32870/espinal.v25i73.7017>
- Gordon, A. (2008). *Ghostly matters: Haunting and the sociology imagination*. University of Minnesota Press.
- Grimes, A. (2016, 25 march). *Ghost Abortion Busters*. Texas Observer.
- Huet, M. H. (1993). *Monstruos imagination*. Harvard University Press.
- Jensen, U. (1998). *Blut und Boden*. En W. Benz, H. Graml & H. Weiß (Eds.), *Enzyklopedie des Nationalsozialismus* (p. 399). Klett-Cotta.

- Johnson, S. E. (2009). “You should give them blacks to eat”: Waging inter-American wars of torture and terror. *American Quarterly*, 61(1), 65–92. <https://doi.org/10.1353/aq.0.0068>
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press.
- Liceti, F. (1616). *De monstrorum causis natura et differentiis (On the reasons, nature and differences of monsters)*. Embryo Project Encyclopedia. <https://hdl.handle.net/10776/13087>
- Manini, E., & Saldarriaga, P. (2018). *La construcción de los afectos dentro del caos apocalíptico de Children of Men*. Universitas Castellae.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica: Seguido de sobre el gobierno privado indirecto*. (E. Falomir Archambault, Ed. & Trad.). Melusina.
- Mitchel, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Y. Herández, Trad. & V. Velázquez, Ed.). Akal.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- Mulder, J. (2018). A response to Van Kuiken on the immaculate conception. *Christian Scholar's Review*, 47(3), 281–286.
- Paré, A. (1992). *Monstruos y prodigios*. Siruela.
- Proenza, A. (2024, 30 de abril). Sydney Sweeney, el quiebre del imaginario que niega la existencia de las mujeres. *El Salto Diario*. <https://www.elsaltodiario.com/cine/sydney-sweeney-inmaculada-concepcion>
- Roig, Montserrat. (2024). *Mundo hétero: La teoría feminista de Montserrat Roig*. Paidós.
- Saldarriaga, P., & Manini, E. (2025). *Monsters vs. patriarchy: Toxic imagination in global horror cinema*. Rutgers University Press.
- Schaefer, D. (2015). *Religious affect: Animality, evolution and power*. Duke University Press.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón.
- Sobchack, V. (2019). “Peekaboo”: Thoughts on (maybe not) seeing two horror films. En N. Baer, M. Henefeld, L. Horak & G. Iversen (Eds.), *Unwatchable* (pp. 201–206). Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813599625-032>
- Van Kuiken, E. J. (2017). Why protestant Christians should not believe in Mary's immaculate conception: A response to Mulder. *Christian Scholar's Review*, 46(3), 233–247.

Filmografía

- Bruckner, D. (Director). (2020). *The Dark House (La casa oscura)* [Película]. EE.UU.
- Cheng, W. (Director). (2015). *Tag Along* [Película]. Taiwán.
- Cuarón, A. (Director). (2006). *Children of Men* [Película]. EE.UU.
- Friedkin, W. (Director). (1973). *El Exorcista* [Película]. EE.UU.
- Glass, R. (Directora). (2019). *Saint Maud* [Película]. Reino Unido.
- Hernández, G. (Director). (2010). *La Casa Muda* [Película]. Uruguay.
- Kaul, M. (Director). (1973). *Duvidha* [Película]. India.
- Kunz, L. R., & Ennis, C. (Directores). (2023). *Deliver Us* [Película]. EE.UU.
- León, C., & Cociña, J. (Directores). (2018). *La Casa Lobo* [Película]. Chile.
- Mohan, M. (Director). (2024). *Immaculate* [Película]. EE.UU.
- Pikwane, J. (Director). (2018). *Tokoloshe* [Película]. Sudáfrica.
- Solomon, C., & Konzelman, C. (Directores). (2019). *Unplanned* [Película]. EE.UU.
- Spiliotopoulos, E. (Director). (2021). *The Unholy (Ruega por nosotros)* [Película]. EE.UU.

[recebido em 30 de junho de 2024 e aceite para publicação em 17 de dezembro de 2024]