Toward the Threshold: Desire and Abjection in Witch Films

This article presents an analysis of how the male hegemony in the “Global North” has conceptualized the witch as an image of female alterity. My approach is informed by studies by Julia Kristeva, Teresa de Lauretis, Hélène Cixous, and Barbara Creed. Drawing on these works, I explore how the witch actively desires and uses the power of her desire to draw the male subject toward the “place where meaning collapses” (Agamben 2007). The study is supported by a prior analysis of the concepts of witchcraft, perversion, and abjection. After establishing the conceptual framework, the study sample is divided into three filmic categories: the witch in society; the witch in the socialization process; and the witch as perverse resistance. My argument is that the witch, as a female figure inherently associated with sexuality, crosses the thresholds of eroticism and perversion, and possesses the power to challenge binary structures from within.

Keywords

WITCH
DESIRE
ABJECTION
SEXUALITY
PERVERSION
BINARY
SOCIALIZATION
NUDITY
FEMME FATALE
HORROR

Date received: 30/01/2020

Date accepted: 30/09/2020

Agustín Rugiero Bader

agustinrugiero@gmail.com

orcid.org/0000-0002-3212-3211

Holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra in Barcelona, Spain. He has also completed a Master’s in Contemporary Film and Audiovisual Studies, with a thesis on pre-industrial ritual expressions in the film industry. He is currently completing a PhD at Concordia University in Montreal. His research interests are representation, post-colonialism, popular tradition, and genre films.

Witch, desire, and perversion

As Mallavibarrena suggests, “witchcraft is a field as broad as its borders and boundaries are vague, and it fits within its limits a plethora of cinematic scenarios and profiles” (2016, 263). This assertion is supported by an extensive and diverse range of academic studies on the subject,¹ approaching it from historical, psychological, anthropological, folklorist, and legal perspectives. These studies shed light on its multiple realities and underscore the need for an integrated approach (Ben-Yehuda 1981), and yet this rich diversity is quite distinct from the public image of witchcraft.²

Julio Caro Baroja notes that “what we know is founded, primarily, not on what witches and warlocks believe, but on what other people believe about them” (1961, 237). Following this tradition, it would seem logical to explore the figure of the witch from the perspective of those who dedicated their time to defining it: the clergy and the inquisitors. This study focuses on how the male hegemony in the “Global North” has conceptualized the witch as an image of female alterity, and how this image emerges in cinema. My argument is that the witch, as a female figure inherently associated with sexuality and female desire, has privileged access to the thresholds of eroticism and perversion and possesses the power to challenge binary structures from within. This study begins with a description of the witch as a manifestation of an aberrant male conception of female desire, followed by an overview of three witch archetypes: the neutralized witch in society; the young witch in the socialization process; and the radicalized witch.

Defining the crime of witchcraft

Eve, the mother of humankind, was the first witch.³ The woman who

allows herself to be tempted, and who tempts and corrupts others is a central feature of the treatises on witchcraft in the Middle Ages. One such text is the *Malleus Maleficarum* (1486),⁴ a manual for identifying and punishing the crime of witchcraft that was supported by a papal bull issued by Innocent VIII (Kramer and Sprenger 2005, 43). It is structured around biased questions with answers that draw from biblical texts and dubious testimonies (Osvaldo Tangir in Kramer and Sprenger 2005, 5). In the *Malleus*, witchcraft is a female affair, as made clear by the question “WHY SUPERSTITION⁵ IS CHIEFLY FOUND IN WOMEN”: “they are more credulous [...] women are naturally more impressionable, and more ready to receive the influence of a disembodied spirit. [...] they have slippery tongues and are unable to conceal from their fellow-women those things which by evil arts they know; and, since they are weak, they find an easy and secret manner of vindicating themselves by witchcraft” (1971, 41 and 43). And it goes onto quote Ecclesiasticus 25: “There is no head above the head of a serpent; and there is no wrath above the wrath of a woman.⁶ I had rather dwell with a lion and a dragon than to keep house with a wicked woman” (1971, 44).

The serpent serves as an allusion to Eve and points to an agency of perversion, a female slyness that “tempts” the man.⁷ For de Lauretis, this perversion “appears as the negative or nether side of sexuality, what so-called sexual normality contains and overcomes,” but “the ‘normal’ is conceived only by approximation, is more a projection than an actual state of being, while perversion and neurosis [...] are the actual forms and contents of sexuality” (de Lauretis 1994, xii).⁸ Piety is also constructed in opposition to perversity. Just as Adam and Eve represent the birth of evil in the shame of their nakedness, the relationship of witches with the devil has a strong

sexual component, reflected in sections like “QUESTION VI: Concerning witches who copulate with devils. Why it is that Women are chiefly addicted to Evil superstitions” or “CHAPTER IV. HERE FOLLOWS THE WAY WHEREBY WITCHES COPULATE WITH THOSE DEVILS KNOWN AS INCUBI.”⁹

If Christian virtue consists in resisting temptation,¹⁰ it is crucial to displace the witch through abjection. Abjection is “a threat that seems to emanate from an exorbitant inside or outside, ejected beyond the scope of the possible [...]. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated” (Kristeva 1980, 9). The male imagines the witch as the terrifying metamorphosis that occurs when women disrobe, an interpretation of female alterity similar to that found by Creed in the case of the patient studied by Freud, “Little Hans” (Creed 1993, 88), who struggles throughout his childhood with erotic desire for his mother and his fear of being castrated by her, a fear expressed centuries earlier in the *Malleus*.¹¹ The witch inspires fascination because she combines eroticism and death, reinforced by the clear expression of her own sexual desire, which in most cases is transgressive in that it not only violates the principles of monogamy and fidelity, but also the matrimonial order and the restrictions of the Christian family model.¹² She is constituted reciprocally in opposition to the pious, in a pure manifestation of the most abject Other. Domination is implicit in the binary tension established between witchcraft and piety, negativity and positivity, woman and man (Cixous 1995). Although she is judged and condemned, the persistence of the subversive potential of the witch, destroyed and consolidated in the *femme fatale* (Žižek 2000, 39), facilitates her redefinition as a force of resistance.

Weddings and thresholds: the neutralized witch

Terror is inherent in the witch. The man desires her this way, but he is also aware of the power of a woman capable of challenging his domination. He urgently needs to neutralize her, to cast her into the realm of abjection in a desperate attempt to reconstruct himself as the subject: “The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I. [...] what is abject, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses” (Kristeva 1980, 9–10).

The abject in the witch can be expressed in old age: a woman who has not been sanctified through marriage or has not accepted the submission that goes with it, and is now infertile, incapable of procreation. Her lack of frigidity, which leads her to engage in sexual relations (and even produce offspring) with devils, not only transgresses the taboo of reproduction but also foregrounds desire at a stage of life characterized by menopause.¹³ However, in cinema it is more common to find a transfer of desire from the witch to the young woman. In *Witchcraft through the Ages* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922), although old women are referred to as “the most devoted lovers of the devil,” desire is evident in the young women who come naked out of their houses, out of their marriage beds, and give themselves to the devil, venerate him and worship him (Fig. 1). Despite this “devotion,” older witches are never depicted in sexual terms, but act instead as matchmakers, guides, or teachers, preparing love potions and spells, giving advice, and seeking out young women who might be receptive to the devil. This idea can be found in *Day of Wrath* (*Vredens Dag*, Carl Theodor Dreyer, 1943), in which Herlofs (Anna Svierkier), an old witch who is executed by burning, serves as a trigger for the latent powers that the young

Fig. 1: *Witchcraft through the Ages* (Benjamin Christensen, 1922)

Anne (Lisbeth Movin) inherited from her mother. The witch's visit coincides with the awakening in Anne of a sexual passion that had been rendered dormant by her marriage, resulting in an incestuous triangle between Anne, her husband Reverend Absalon (Thorkild Roose), and his son Martin (Preben Lerdorff Rye).

These two categories of witch are fused together in the film *Viy* (Konstantin Ershov and Georgiy Kropachyov, 1967), a film adaptation of Gogol's story of the same name (1835). Khoma (Leonid Kuravlyov), a young seminary student, is wooed by an old witch (Nikolay Kutuzov). When he says he would not sin with her "even for all the gold in the world," the witch tricks him, rides him and makes him fly; however, after a brief fight, Khoma manages to break free and kill her. At that moment he realizes that the witch was actually a beautiful young woman (Natalya Varley), for whom he is made to stand vigil for three nights at her father's request. The power difference between the old woman and the young one is obvious, as the young woman is able to come back to life every night, fly and conjure demons to torment the man; but when she is defeated, she dies as an old woman.

Khoma learns from the servants that he has not been the only young man whom the witch has ridden. She desires but is also desired. Her beauty does not go unnoticed by Khoma, but his prior knowledge of her abject side stiffens his resolve to resist her at all costs. However, on the third night of his vigil, he makes a mistake that will cost him his life: protected inside a sacred circle, he knows he cannot be seen by the devils she conjures, but he is unable to keep from looking back, and thus he reveals his position and dies. *Looking back* alludes both to Orpheus and to Lot's wife, denoting impatience to make it out of hell and nostalgia for what has been lost (not being able to turn back

to look upon that "form of such beauty as is seldom seen upon earth" [Gogol 2019]).

Turning back is something the man cannot afford to do. Cixous describes it as a "threshold issue": "For us men, who have been made to triumph, to climb the social ladder, the temptation is good because it incites us, pushes us, feeds our ambitions. But giving into it would be dangerous" (Cixous 1995, 19). This is the "passion/action" opposition. The woman must be kept in front of the man, as bait, as an incentive, but never as an appeasement of the instinct to pursue "time [and] money." The male searches, desires. The female can only feel, hope: "What does she want? To sleep, perchance to dream, to be loved in dreams, for him to approach her, to touch her, almost... almost to enjoy" (Cixous 1995, 19).

In the "threshold(s) issue: everything is in suspense, around the corner, always deferred" (Cixous 1995, 19). But a witch is a woman who searches. The threshold issue demands her presence not as a passive wait in indeterminacy, but as the conflict that Agamben identifies in Warburg's *Ninfa*: "The human is thus decided in this no man's land between myth and reason, in the ambiguous twilight in which the living being accepts a confrontation with the inanimate images transmitted by historical memory in order to bring them back to life" (2007, 36).

This "ambiguous twilight" replicates the indeterminacy of Cixous's "threshold" and the place where "meaning collapses" for Kristeva. There is a terror of the witch's *real* power, but the true struggle embodied by the male protagonists is the one waged against the liminal element of these manifestations. Witches must be located in alterity, in the abject or in the domesticated (object), never in the *human* (subject). Female desire revolts against male humankind because it attacks the binary hierarchy.

Indeterminacy challenges the possibility of reconstructing a self, and therefore threatens to usurp the ontological primacy of the subject. Marriage, which for the assertive man would mean “[...] the fall: submission of one to the other, domestication, confinement in the family, in the social role” (Cixous 1995, 19), is the control mechanism in this situation. Thus, just as a nymph can be domesticated through procreation with a man,¹⁴ witches are returned to their gender role through a sacramental ritual that leads to offspring and marital life.

The absence of feelings (action instead of passion) plays an important role here. In *Bell, Book and Candle* (Richard Quine, 1958), Gillian (Kim Novak) is a witch incapable of loving, and therefore, of crying. When her attractive neighbor, Shepherd (James Stewart), crosses her path, she uses witchcraft to seduce him and prevent his marriage to his passionless fiancée, Merle (Janice Rule). Without intending to, she falls in love with him, and consequently loses her powers. The tear she sheds when they decide to become a couple is a tear of both emotion and farewell: for love she gives up witchcraft in exchange for the dull, domestic life of normative femininity. An inversion of this can be found in Anne’s tears in *Day of Wrath* when she confesses her crime and reproaches her lover: “I see you through my tears, but nobody comes to dry them” (Fig. 2). For Anne, whose desire is perverse, the normativity of married life comes with the condition of murdering her current husband, the reverend. She weeps over the incompatibility between her assertiveness and her desire for her husband’s son, Martin, who chooses to keep her on the threshold of temptation, thereby condemning her to the bonfire.

Bell, Book and Candle also offers two examples of the post-reproductive witch: on the one hand, Aunt Queenie

(Elsa Lanchester), impotent and infantilized, and on the other, Bianca de Passe (Hermione Gingold), who, despite being a renowned and powerful witch, lives alone and is forced to peddle her magic. Through these two figures the film reinforces Gillian’s renunciation: one is defined by her solitude, while the other lives vicariously through Gillian’s new relationship.

In *I Married A Witch* (René Clair, 1942), Jennifer (Veronica Lake) is a witch who falls in love thanks to a potion plot that goes awry. Even without any magic being involved, her nudity is important in the game of seduction and tests the resistance of Wallace (Fredric March), a political candidate for governor who wants to follow through with his engagement to Estelle (Susan Hayward), the daughter of a media magnate. Although Jennifer tempts him, Wallace knows that *giving in would be dangerous* and would undermine his ambitions. When he finally does, Jennifer uses her powers to ensure his victory in the election.

This is the paradigm of domestication by marriage: the man neutralizes the witch through *love* and in return he profits financially from his wife’s *magic*.¹⁵ As soon as their union is consummated by marriage and her powers disappear, the previous events turn into a kind of blurred memory, almost a dream, allowing both protagonists and spectators to “have their cake and eat it too.” The suspension of reality results in a double bind: she falls in love and gets married; he gives into temptation without giving up on socioeconomic success.

Night of the Eagle, also known as *Burn Witch Burn* (Sidney Hayers, 1962), places the social power of a university professor, Norman (Peter Wyngarde), in opposition against the symbolic-subversive potential of his wife, Tansy (Janet Blair). Tansy uses magic to help her husband get ahead in his career; Norman forbids witchcraft

Fig. 2: *Day of Wrath* (Carl Theodor Dreyer, 1943)

and wants to commit her to a mental institution. The film draws on the idea that “all women are witches,” a quote from Fritz Leiber’s novel *Conjure Wife* (1943), which Malpartida suggests “effectively assigns the female gender surreptitious control over the strings of the world” (Malpartida Tirado 2016, 164), and reflects the male-female opposition described by Cixous. A similar proposition can be found in the television series *Bewitched* (Sol Saks, 1964–72), where Darren (Dick York/Dick Sargent), an advertising executive, marries Samantha (Elizabeth Montgomery), a witch. Once he discovers his dazzling wife’s magical powers, he sets out to control them and prohibit them, in an effort that forms the cornerstone of the series: the witch’s struggle to remain on the threshold between witchcraft and socialization. Although set within an ideological framework similar to their predecessors, *Bewitched* and *Night of the Eagle* both have the peculiar feature of depicting the conflict *within* the marriage institution. Even in their conservative turn toward normality, they posit a situation of instability arising out of the married woman’s need to be an active agent. Her desire, although normative, rebels against the marriage institution and challenges her submission to her husband.

Youth and fertility: the witch in the socialization process

Rosemary’s Baby (Roman Polanski, 1968) serves as a link between the archetype described above and the teenage witch. Rosemary (Mia Farrow) is a young woman controlled by an aged social order in which witches and warlocks use her fertile body to spawn a devil. The status of witch here is not related to her agency but to the exploitation of her sexuality. Her husband, Guy (John Cassavetes), profits financially out of it, and it is generally men who dominate her (Guy,

Mr. Castevet, the obstetrician, etc.). Rosemary is subjected to grueling processes of abjection due to male mistreatment and to her inability to resign herself to occupying the social role she has been assigned. The struggle ends when Rosemary gives up the fight and accepts her role as a mother in a corrupt patriarchal order.

Although Creed analyses Carrie (Sissy Spacek) in the film of the same name (Brian De Palma, 1976) and Regan (Linda Blair) in *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) as separate cases, Regan’s relationship with the devil makes it possible to describe her as a witch.¹⁶ Her sexual development unfolds as something alien to her, in a series of displays of “an aberrant feminine behavior, which is depicted as depraved, monstrous, abject—and perversely appealing” (Creed 1993, 31). Urinating on the carpet, masturbating with a crucifix, and sexually assaulting her mother (Ellen Burstyn) are uninhibited expressions that preclude any possibility of socialization and are completely appalling to socialized individuals. The arrival of desire at the doors of sexual maturity is confronted with the horror of the aged, which functions as a restrictive factor. Her mother and her mother’s friends, the team of medical specialists who attend her, and finally the two priests, all symbolize this neutralization, which is replicated by Carrie’s extremely religious mother, Margaret (Piper Laurie). For Margaret, female desire is horrifically linked to the devil, and despite the normative nature of her daughter’s desire, this fear transforms it into a devastating force. In the cases of both Regan and Carrie, the perversity of desire lies in its mere presence in the mind of virgin girls. Their newly discovered sexual power needs to be repressed and reincorporated productively into society—or otherwise, destroyed. Creed describes *The Exorcist* as a ritual of purification that permits

the spectator to “wallow vicariously in normally taboo forms of behavior before *restoring order*” (Creed 1993, 37, emphasis added). The display of the monstrous feminine, the destructive *drang*, is only possible because Regan can be cured, or *dispossessed*, and Carrie can be killed and buried. Her resurrection, although depicted as a hallucination, hints at the transcendent nature of the subversive act of desiring.

The Witch: A New-England Folktale (Robert Eggers, 2015) follows in this tradition. Its central theme is the definitive moment when the teenage witch defies her socialization, as well as the conflict created between new and old, perversion and purity in Thomasin (Anya Taylor-Joy) and her Puritan parents. William (Ralph Ineson) and Katherine (Kate Dickie) settle on the edge of a dark forest with their children. Their youngest child, Samuel (Axtun Henry Dube), is kidnapped before his baptism. William sets out in search of him but returns defeated to face the insane grief of his wife, who believes that their eldest daughter, Thomasin, is taking up witchcraft. The fields yield no crops, the animals stop producing food, and hunger threatens them, leaving William in distress that he can no longer provide for his family. The fear of castration as a change of order and disavowal of the patriarch is expressed in the bleeding udders of the goats, symbolic of an amputated phallus. The young witch involuntarily triggers dynamics of perverse sexuality: her father is impotent, her mother is jealous of her, and her brother is torn between incest and homosexuality.

Thomasin is a reluctant witch, although she toys with the idea when she uses it to frighten her siblings. Her status as a witch lies primarily in the accusation of a perversion that cannot be repressed. Her parents project onto her the anxiety that her sexuality causes them, although their fears are not realized until they are dead and she

makes a deal with Black Phillip (Wahab Chaudhry), the devil. Once again, in the case of Thomasin, nudity is part of the contract that leads her into the coven, the only society that does not repress her capacity for desire (Fig. 3).

It is hard to remain on the threshold of abjection. The victory of this type of behavior occurs only in unorthodox environments, like the coven in *The Witch* or the island in *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973). Willow (Britt Ekland), still young but with a strong sex drive, seduces the mature, celibate police sergeant Howie (Edward Woodward) through a wall (Fig. 4). Nudity appears in Thomasin, Regan (the “help me” on her stomach), and Carrie, where it is mixed with the abjection of menstruation to separate her from her schoolmates. However, Willow’s strength is so great that neither physical obstacles nor moral constraints can stop her. In the teenage witch, desire is a natural force that is hard to control, lashing out at the individuals who repress it. If, like Thomasin and Willow, she makes the radical decision to allow herself to feel desire, she becomes an extremely dangerous being.

From the threshold: the radicalized witch

Anna (Isabelle Adjani), who is having sexual relations with a demon, decides to leave her husband Mark (Sam Neill) in *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981).¹⁷ Without hesitation, Mark gives up his home and custody of his son, Bob (Michael Hogben), and goes on a drinking binge. Anna rejects her role of single mother, and when Mark recovers from his alcoholic stupor he comes back to find their son and their home abandoned. The film presents a *femme fatale* so powerful that she can completely disintegrate the male protagonist. She brings to mind the figure described by Žižek as the “post-

Fig. 3: *The Witch: A New-England Folktale* (Robert Eggers, 2015)

Fig. 4: *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973)

modern *femme fatale*,” capable of full frontal aggression, assertive with her desire and with the power to tip any balance of power in the relationship (Žižek 2000, 41).¹⁸ Anna embodies alterity and is aware of the fact, but “although she is totally transparent [...] *her enigma persists*” (2000, 41). Yet she is by no means a “calculating bitch” (2000, 41), as she contains an irrepressible torrent of emotion; she is action and passion.

Mark tries to regain control and establishes a relationship with Bob’s teacher, Helen (also portrayed by Isabelle Adjani), Anna’s submissive doppelgänger: home-loving, sweet, affectionate, motherly, and frigid. Mark, incapable of consummating his relationship with this *Other*, cuts short his return to rationalism and is dragged back toward Anna, to the discovery of the monster and a quasi-parodic escape into the spy film genre. It is a radical mutation of binary roles: espionage is the only vestige of power Mark has left. Defeated even in this environment, the fruit of Anna’s infidelity and her sexual magic is revealed to him: “a God” (also played by Sam Neill), his double, immune to bullets, and a harbinger of destruction. Neither marriage nor conception can disarm Anna; instead, they turn her into the acquiescent mother of the implosion of the order that represses her.

Abject desire, which was explained as non-socialized in the case of Regan, is shown up close in Anna, free of any factor that might excuse it. Her manifest will to be possessed and to function as a vehicle demands the agency of destruction and gives certain scenes back their force—like the scene of the miscarriage in the subway, reinforced by the pride with which she recounts the event. The sexual act with the bulbous, naked, and bloody monster is explicit and emasculating for Mark, who watches

it aghast because it foreshadows his replacement with his “God” double. For Anna, this disavowal of her husband through perverse desire is the brutal response to an earlier conversation between Helen and Mark. When he says that women corrupt everything, Helen replies bluntly that “there is nothing in common among women except menstruation.” The demystification of the woman-Other through abjection recalls Boccaccio in *Nymphs*: “It is quite true that they are all females, but they don’t piss” (Boccaccio in Agamben 2007, 46–47).¹⁹ But for Anna, “goodness is only some kind of reflection upon evil,” just as “normality” is a reflection upon perverse desire (de Lauretis 1995, 35). By embracing bodily fluids, aberrant sex, unbridled passion, Anna embodies the attractive abject and is made strong in her ambiguous twilight, prepared to drag any man toward her (Fig. 5).

And yet, she returns to Mark and is capable of a hint of reconciliation. After abandoning him and her son, she decides to protect them from the monster, and finally to die alongside her husband. Despite her assertiveness, she has room for doubts, takes a beating from Mark, and acknowledges her own radical nature (“You think I’m immoral! Say it! I think so too, but for different reasons”). Her position is strained, complex, and exhausting. It is a constant return to liminality, her reconstruction on the boundary between her mythological image and her abysmal and tragic humanity.

The Autopsy of Jane Doe (André Øvredal, 2016) revolves around the mysterious corpse of a woman (Olwen Catherine Kelly), which, as we discover, was condemned, tortured, and executed for witchcraft. Despite her brutal mistreatment, her body has no outer wounds, only internal scars and a cut-out tongue. Motionless and inexpressive on the table in the morgue but with her blind and vengeful eyes open, she brings the other corpses there back to life to

Fig. 5: *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981)

terrorize the two forensic scientists (a father and son played by Brian Cox and Emile Hirsch) who are charged with the task of determining where she came from. Both men, scientists incapable of explaining it, see in Jane Doe that element of the unknown and the horrific, a paradigmatic example of how alterity combines the perverse and the attractive.

Alterity depends on the perspective of the writer (Cixous 1995), as reflected in the fact that the films discussed so far in this article have been written and directed by men. Their construction of horrific female desire transports it to the alterity of abjection. Here, the clash between subjectivity and the Other has two possible outcomes: peaceful domination or outright destruction. In witch films, the woman can, like Helen, deny the conflict and accept her non-magical role or, like Anna, entrench herself in a fully combative negativity.

The Love Witch (Anna Biller, 2016) is a self-conscious and openly camp reflection on the witch film genre, which embraces rather than abandons its main points of reference. Instead of disguising the man-woman opposition, the film foregrounds it at every opportunity. In one scene, the witch Elaine (Samantha Robinson) and her new friend Trish (Laura Waddell) discuss the dichotomy between fulfilling a man's sexual fantasies and asserting their own in a hyper-feminized tearoom. Elaine insists that sex is a means of obtaining *love*. For her, polarization is a weapon, and she is aware that her abilities and her sensuality give her an advantage in such cases. Although she clearly seeks to surrender herself to a love that could negate her own existence, she believes in a kind of female domination that operates in opposition to the patriarchal system. "He dominates to destroy. She dominates to not be dominated; she dominates the dominator to destroy the space of domination" (Cixous

1995, 87–88). However, Biller wryly restructures this space and leads her male characters into places where female desire, disguised as emotional connection, is lethal. Elaine is the dangerous by-product of a patriarchal society; her understanding is that "[...] men are very fragile. They can get crushed down if you assert yourself in any way." Her vision of romantic love, to be rescued by a handsome prince, is reflected in the way that her love interests try to approach her, and she is prepared to surrender to them in exchange for "perfect love and perfect trust." In this way, she exposes the farce of the marital system, presenting it as a transaction in which love and sex are the currency of exchange. She is "the Love Witch, your ultimate fantasy."

In Elaine, even the femininely abject—menstruation, urine, rotting—becomes aesthetic. She offers a constant representation of *the feminine*, ranging from the most traditional (cooking, sewing) to the post-modern (wicca, tarot). Ritual logic so defines the actions of witches that it effectively challenges the purely productive and subverts the meaning of the male world. The Dionysian and the nude, the theatrical and the choreographed cannibalize spaces and draw her love interests into veritable fairy tales, placing them in an uncomfortable role that is unfamiliar to them but that they accept as a prerequisite for the sexual encounter. The film's extreme kitsch results in a false inversion of Elaine's condition as a transparent villain, while at the same time helping to reinforce the persistence of mystery in her actions. The emotions that besiege her are the product of a marriage breakdown in which the trauma is the death of the institution more than the death of her husband. Elaine is driven to witchcraft and homicide when her man grows slovenly and inconsiderate of her efforts in the wife role. The positive reaffirmation of her character is only

possible through a hyperfeminization in which she emerges as the desiring subject. The tragedy is that her power far surpasses that of the men, who are “like children,” and renders it impossible for her to give up anything in exchange for romantic love. When she finally transgresses the first layer of mystery and reveals herself to be a manipulator who takes “what [she] need[s] from men and not the other way round,” she is threatened with rape and must be saved by the only man who refuses her what she desires. His refusal to participate in the power dynamic that she has made her own forces her to stab him to death, depriving him of his own “love,” which will remain frozen forever as a phantasmal image of her madness, incorporeal and eternal: the paradigm of romantic love (Fig. 6).

This excessive and tragic happy ending poses a direct question about the possibilities of subversive power within a binary gender opposition. Both Elaine in *The Love Witch* and Anna in *Possession* exemplify the power unleashed by witches who are not satisfied merely to be desired but wish to desire as well. Although their symbolic conception of society is based on an internal mapping, their interpretation is so profoundly radical that it results to the breakdown of society from within. However, this goes hand in hand with the psychological and physical disintegration of characters who are imprinted on the subconscious of the viewer, in the style of the classic *femme fatale*. Paradoxically, the domination that destroys patriarchal spaces and societies tears down the internal logic of its agents. The assertion of real feminine power thus does not culminate in soulless monetary success, but in a confrontation with the bitter death of romantic love. The total death of the irregular, the witches, is impossible in a context where regularity itself has been broken, but this

destruction plunges them into the void. In the disappearance of all social ties, all bonds of love that hold her down, all that is left is the reaffirmation of the person herself. It remains to be seen whether after dynamiting the social fabric, it can be reconstructed in such a way that overturns the binary opposition and accommodates all the witches who, like Thomasin in *The Witch*, are flying in that direction.

Conclusion: toward new covens

Female desire demands an agency that male writers have trouble allowing in the binary world. In the three types of female desire described above, the witch symbolizes this problematic, acting as a repository for disruptive elements like nudity, castration, and perverse sexuality. The line traced between these elements hints vaguely at a change in the conception and approach of positions which, far from being conciliatory, foreground and problematize gender inequality.

Through its questioning of the marriage institution, of the socialization processes imposed on young women, and, even more clearly, of male power over women, female desire emerges as a combative factor. In all of the films discussed in this article, the assertion of this desire is repeatedly signaled as a way of breaking down the hegemonic male structures.

The witch, an image of perverse sexuality, is not merely an “Other” that can be expelled from the man/woman division. On the contrary, she represents one of the powerful drives that trace the contours of normative sexuality by approximation. Her magnetic presence compels male characters to reconsider their preconceptions of what it means to desire, and to negotiate the ontological primacy of their role as subjects.

Translated by Martin Boyd (See original text at the end of the journal)

Fig. 6: *The Love Witch* (Anna Biller, 2016)

- 1/ "The Pursuit of Reality: Recent Research into The History of Witchcraft" by Malcolm Gaskill (2008) offers one of the many overviews of the different approaches to this subject in the new millennium.
- 2/ According to Gaskill, "it is striking, however, that while witchcraft studies are so vibrant and innovative, public perceptions remain stridently rationalist and romantic" (2008, 1086).
- 3/ Various authors have linked the Edenic Fall of Man to witchcraft. See Beteta Martín 2014.
- 4/ The *Malleus Maleficarum* is taken as a reference here based on its popularity and influence, but there are numerous contemporaneous texts dealing with the subject. Some examples are the *Tractatus de Hereticis et Sortilegiis* (Paolo Grillandi, 1524) and the *Disquisitionum magicarum libri sex* (Martín Del Río, 1599).
- 5/ Throughout the *Malleus Maleficarum*, the terms "witchcraft" and "superstition" are used interchangeably to refer to any form of fascination with or engagement in the so-called "dark arts." I am indebted to the translator Martin Boyd for pointing out this issue.
- 6/ It is worth noting that this is in fact a misquote of Ecclesiasticus, as the original verse refers to the "wrath of an enemy" not the "wrath of a woman." Misquotes and distortions of sources in an effort to support its arguments are not uncommon in the *Malleus Maleficarum*. I thank the translator Martin Boyd for pointing out this difference.
- 7/ "What else is woman but [...] a natural temptation, a desirable calamity [...]" (Kramer and Sprenger 1971, 43).
- 8/ Although de Lauretis's work deals mainly with lesbianism, she remarks that she "would not exclude that perverse desire might be usefully considered in relation to male homosexuality or even to forms of sexuality that appear to be heterosexual but are not so in the normative or reproductive way" (1994, xiv).
- 9/ The description of humans mating with devils makes the gender difference explicit. A man maintains relations (unaware of the fact, of course!) with a succubus, who steals his semen and, in the form of an incubus, impregnates a woman. The woman, now a witch, is guilty of bearing the devil's offspring. The man is completely absolved of any paternal responsibility (Kramer and Sprenger 2005, 248).
- 10/ Mt., 26:41: "Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing, but the flesh is weak."
- 11/ As can be seen in the following sections: "QUESTION IX. Whether Witches may work some Prestidigitatory Illusion so that the Male Organ appears to be entirely removed and separate from the Body," "CHAPTER VII. How, as it were, they Deprive Man of his Virile Member" (Kramer and Sprenger 1971, 58 and 118).
- 12/ Concerning castration, desire and power, see Beteta Martín 2016, 41–48.
- 13/ Teresa de Lauretis also sees perverse sexuality in "a deviation of the sexual drive from the path leading to the reproductive object" (1994, xiii).
- 14/ In this case, the nymph and her child gain a soul and lose their condition as spirits (Agamben 2007).
- 15/ Similar dynamics in classical mythology, although without marriage as the restrictive element, are pointed out by Francisco Salvador Ventura (2016).
- 16/ Her sexuality is expressed in her possession. Her demon, Pazuzu, a totem with a serpentine penis, is in fact the lover of a goddess. Although Regan interacts with him almost behind her mother's back, she also seeks to involve her (telling her about "Captain Howdy" just as any young girl might speak of a boyfriend).
- 17/ As noted above, reproduction with incubi is unequivocal proof of witchcraft (Kramer and Sprenger 2015). Anna is perhaps not as "magic" as other witches described in this article, but this is not the case, as will be discussed below, of the perverse product of her desire.
- 18/ Mark asks her, "If I lay at your feet and yelped like a dog would you still step over me?" Anna replies "yes" without hesitation, and steps over him as soon as he kneels.
- 19/ Boccaccio is referring to muses, which are turned into women through urine.

Bibliography

Agamben, Giorgio. 2007. *Ninfas*. Spanish translation by Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.

Ben-Yehuda, Nachman. 1981. "Problems Inherent in Socio-Historical Approaches to the European Witch Craze." *Journal for the Scientific Study of Religion* 20 (4): 326–38. <https://doi.org/10.2307/1386181>

Beteta Martín, Yolanda. 2014. "La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX." *Dossiers Feministes* 18: 293–307.

_____. 2016. "Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género." Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid.

Caro Baroja, Julio. 1961. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.

Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa*. Spanish translation by Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.

De Lauretis, Teresa. 1994. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1995. "La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana." *Debate feminista* 11: 34–45.

Gaskill, Malcom. 2008. "The Pursuit of Reality: Recent Research into The History of Witchcraft." *The Historical Journal* 51 (4): 1069–88. <https://doi.org/10.1017/S0018246X0800719X>

Gogol, Nikolai. 2019. *El Viy*. Spanish translation by Natalia Kuskova. Santa Cruz de Tenerife: Moai Ediciones.

Kramer, Heinrich and Jacobus Sprenger. 1971. *Malleus Maleficarum*. English translation by Montague Summers. New York: Dover.

_____. 2005. *Malleus Maleficarum*. Introduction by Osvaldo Tangir. Barcelona: Iberlibro.

Kristeva, Julia. 1980. *Powers of Horror*. Translation by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Mallavibarrena, Raúl. 2016. "Brujas en 35 mm." In *Brujas de cine*, edited by Maria Jesús Zamora Calvo, 263–75. Madrid: Abada.

Malpartida Tirado, Rafael. 2016. "El viaje de las brujas de la literatura al cine." In *Brujas de cine*, edited by Maria Jesús Zamora Calvo, 147–76. Madrid: Abada.

Ventura, Francisco Salvador. 2016. "Las brujas de la mitología griega en el cine: las representaciones de la maga Circe." In *Brujas de cine*, edited by Maria Jesús Zamora Calvo, 11–24. Madrid: Abada.

Žižek, Slavoj. 2000. *Lo ridículo sublime*. Spanish translation by M. Orvañanos. Mexico City: Paradiso.

How to reference Rugiero Bader, Agustín. 2020. "Toward the Threshold: Desire and Abjection in Witch Films." *Comparative Cinema*, Vol. VIII, No. 15, pp. 87–103. DOI: 10.31009/cc.2020.v8.i15.06

Hacia el umbral: deseo y abyección en el cine de brujas

El presente es un estudio sobre cómo el poder masculino ha conceptualizado a la bruja desde el “Norte Global” como imagen de la alteridad femenina, informado por los trabajos de Julia Kristeva, Teresa de Lauretis, Hélène Cixous y Barbara Creed. A través de ellos se señala como la bruja desea activamente y utiliza el poder de este deseo para arrastrar al sujeto masculino hacia el “lugar en que el significado colapsa” (Agamben 2007). El estudio se apoya en un análisis previo de los conceptos de brujería, perversión y abyección para, una vez establecido el núcleo conceptual, dividir la muestra en tres tipologías cinematográficas: la bruja en sociedad, la bruja en vías de socialización y la bruja como perversa resistencia. La premisa es que la bruja, como figura femenina e intrínsecamente relacionada con la sexualidad, transita los umbrales del erotismo y la perversión y alberga el poder de desafiar las estructuras binarias desde dentro.

Palabras Clave

BRUJA
DESEO
ABYECCIÓN
SEXUALIDAD
PERVERSIÓN
BINARIO
SOCIALIZACIÓN
DESNUDEZ
FEMME FATALE
TERROR

Fecha de recepción: 30/01/2020
Fecha de aceptación: 30/09/2020

Agustín Rugiero Bader

agustinrugiero@gmail.com

orcid.org/0000-0002-3212-3211

Graduado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra. Ha completado también un Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos, con un proyecto final sobre manifestaciones rituales preindustriales en la industria cinematográfica. Actualmente está cursando un PhD en la Concordia University de Montreal. Sus intereses de investigación son la representación, el postcolonialismo, la tradición popular y el cine de género.

Bruja, deseo y perversión

Como apunta Mallavibarrena, “La brujería es un campo tan amplio como impreciso en sus bordes y límites y en su interior caben un extenso número de escenarios y perfiles cinematográficos” (2016, 263). Esto es apoyado por una amplia y diversa producción académica al respecto,¹ en un tema que se ha abordado desde perspectivas históricas, psicológicas, antropológicas, folklóricas y jurídicas. Estas arrojan luz sobre sus múltiples realidades y hacen necesaria una propuesta integral (Ben-Yehuda 1981), que sin embargo no cuaja en la imagen social de dicho fenómeno.²

Julio Caro Baroja escribe que “lo que sabemos se funda, preferentemente, no en lo que los brujos y brujas creen, sino en lo que creen de ellos otras personas” (1961, 237). Siguiendo esta estela parece lógico abordar la figura de la bruja desde la perspectiva de aquellos que se dedicaron a definirla: los eclesiásticos y los inquisidores. El presente estudio se centra en cómo el poder masculino ha conceptualizado a la bruja desde el “Norte Global” como imagen de alteridad femenina y en cómo emerge esto en el cine. La propuesta es que la bruja, como figura intrínsecamente relacionada con lo sexual y el deseo femenino, transita de manera privilegiada los umbrales del erotismo y la perversión y alberga el poder de desafiar las estructuras binarias desde dentro. Primero se describe cómo la bruja materializa una aberrante concepción masculina del deseo femenino, para luego plantear un recorrido por tres de sus arquetipos: la bruja neutralizada en sociedad, la joven bruja en vías de socialización y la bruja radicalizada.

Definiendo el delito de brujería

Fue Eva, madre de la humanidad, la primera bruja.³ La mujer que se deja tentar, tienta y pervierte resuena en

los tratados sobre brujería de la Edad Moderna, como el *Malleus Maleficarum* (1486).⁴ Se trata de un manual de identificación y castigo del delito de brujería que fue apoyado por una bula del papa Inocencio VIII (Kramer y Sprenger 2005, 43). Se estructura a través de preguntas sesgadas y de respuestas otorgadas por textos bíblicos y testimonios dudosos (Osvaldo Tangir en Kramer y Sprenger 2005, 5). Para el *Malleus*, la brujería es una cuestión femenina, como indica la pregunta “POR QUÉ LA BRUJERÍA SE ENCUENTRA, POR SOBRE TODO, EN LAS MUJERES”: “Son más crédulas [...] Son naturalmente más impresionables y están más dispuestas a recibir el influjo de un espíritu separado. [...] Tienen una lengua frágil y no son capaces de ocultar a sus amigas los conocimientos que tienen por las malas artes; y, porque son débiles, ven una manera fácil y secreta de vengarse mediante la brujería” (2005, 117). Y, citando a *Eclesiástico*, 25: “No hay cabeza superior a la de una serpiente, y no hay cólera mayor que la de una mujer. Prefiero vivir con un león y un dragón que con una mujer maligna” (2005, 116).

La serpiente hace referencia a Eva y apunta a una agencia de la perversión, una astucia femenina que “tienta” al hombre.⁵ Para de Lauretis, esta perversión “se presenta como el lado negativo o inferior de la sexualidad, lo que la llamada normalidad sexual contiene y supera”, pero “lo ‘normal’ se concibe sólo por aproximación, es más una proyección que un estado real del ser, mientras que la perversión y la neurosis [...] son las formas y los contenidos reales de la sexualidad” (de Lauretis 1995, 35).⁶ Lo piadoso también se construye como oposición a lo perverso. Igual que Adán y Eva distinguen el primer mal en su impúdica desnudez, la relación de las brujas con el diablo tiene un fuerte componente sexual, señalado

en apartados como “PREGUNTA VI: Acerca de las brujas que copulan con demonios. Por qué las mujeres son las principales adeptas a las malvadas supercherías” o el “CAPÍTULO IV. AQUÍ SE EXPLICA LA MANERA EN QUE LAS BRUJAS SE APAREAN CON LOS DEMONIOS ÍNCUBOS”.⁷

Si la virtud cristiana consiste en resistir a la tentación,⁸ desplazar a la bruja a través de lo abyecto es crucial. Lo abyecto es “una amenaza que parece emanar de un exterior o interior exorbitante, expelida más allá de la óptica de lo posible [...]. Está allí, bastante cerca, pero no puede ser asimilada” (Kristeva 1980, 9; traducción del autor). Lo masculino imagina a la bruja como la aterradora metamorfosis que sucede en cuanto las mujeres se desnudan, una interpretación de la alteridad femenina similar a la que encuentra Creed en el caso del paciente estudiado por Freud, “Little Hans” (Creed 1993, 88). El pequeño se debate durante toda su infancia entre el deseo erótico por su madre y el miedo a ser castrado por ella, temor ya presente en el *Malleus*.⁹ La bruja produce fascinación porque conjuga a la vez lo erótico y la muerte, y se fortalece en la clara expresión de un deseo sexual propio, que en la gran mayoría de los casos es transgresor en tanto que no solo atenta contra la monogamia y la fidelidad, sino también contra el orden matrimonial y las restricciones del modelo familiar cristiano.¹⁰ Se constituye, recíprocamente, desde la oposición con lo piadoso, pura manifestación del otro más abyecto. La tensión binaria que se establece entre brujería y piedad, negatividad y positividad, mujer y hombre, implica dominación (Cixous 1995). Aún juzgada y condenada, la persistencia del potencial subversivo de la bruja, destruida y cristalizada como *femme fatale* (Žižek 2000, 39), permite su puesta en valor como elemento de resistencia.

Bodas y umbrales: la bruja neutralizada

El terror es inmanente a la bruja. El hombre la desea así, pero es a la vez consciente del poder de una mujer capaz de desafiar su dominación. Necesita neutralizarla de manera urgente, lanzarla hacia el reino de lo abyecto en un intento desesperado de reconstruirse a sí como sujeto: “Lo abyecto tiene solo una cualidad del objeto: la de oponerse a Yo. [...] lo que es abyecto, el objeto lanzado, es radicalmente excluido y me arrastra al lugar en el que el significado colapsa” (Kristeva 1980, 9–10; traducción del autor).

Lo abyecto en la bruja puede ser expresado a través de la vejez: una mujer no se ha sacralizado a través del matrimonio, o no ha aceptado la sumisión que conlleva, y es ahora una mujer infértil, incapaz de procrear. Su ausencia de frigidez, que la lleva a mantener relaciones sexuales (e incluso producir descendencia) con seres demoníacos, transgrede no solamente el tabú reproductivo, sino que también pone al frente el deseo en una etapa vital caracterizada por lo menopáusico.¹¹ Sin embargo, en el cine es más común encontrar una transmisión del deseo desde la bruja a la mujer joven. En *La brujería a través de los tiempos* (Häxan, Benjamin Christensen, 1922), aunque las ancianas son nombradas “el amante más asiduo del diablo”, el deseo se encuentra en las jóvenes que salen, desnudas, de sus camas y sus casas, de sus lechos maritales, y se entregan al demonio, lo veneran, lo adoran (Fig. 1). Pese a esta “asiduidad”, las brujas mayores no son mostradas en ningún momento desde una perspectiva sexual, sino que funcionan como celestinas, guías, maestras, preparando filtros amorosos y ungüentos, aconsejando y acercando a las jóvenes susceptibles al diablo. Esto es replicado en *Dies irae* (Vredens Dag, Carl Theodor Dreyer,

1943), donde la vieja bruja ejecutada en la hoguera, Herlofs (Anna Svierkier), ejerce de detonante de los poderes latentes en Anne (Lisbeth Movin), heredados de su madre. La visita de la bruja coincide con el despertar de una pasión amorosa adormecida por el matrimonio, que se materializa en un triángulo incestuoso entre Anne, el reverendo Absalon (Thorkild Roose) y su hijo Martin (Preben Lerdorff Rye).

Ambas tipologías se fusionan en la adaptación del relato homónimo de Gógol (1835), *El Viji* (*Viy*, Konstantin Ershov y Georgiy Kropachyov, 1967). Jomá (Leonid Kuravlyov), un joven seminarista, es cortejado por una bruja anciana (Nikolay Kutuzov). Él dice que no pecaría con ella “ni por todo el oro del mundo”, la bruja lo engaña, se monta sobre él y lo hace volar pero, tras una breve pelea, Jomá consigue deshacerse de ella y matarla. En ese momento se percata de que la bruja es en realidad una bellísima joven (Natalya Varley), a quien deberá velar en una iglesia durante tres noches a petición de su padre. La diferencia de poder entre la anciana y la joven es manifiesta, siendo la última capaz de volver a la vida cada noche, volar e invocar demonios para atormentarlo. Cuando es vencida, muere en estado de vejez.

Jomá descubre por boca de los sirvientes que no ha sido el único joven montado por la bruja. Ella desea, pero también es deseada. Su belleza no pasa desapercibida para él, que ya conoce su parte abyecta y prefiere resistirse a toda costa. Sin embargo, el tercer día velándola comete el error que le cuesta la vida: protegido por un círculo sagrado, sabe que no puede ser visto por los demonios que ella invoca, pero es incapaz de evitar mirar atrás, revelar su posición y morir. *Mirar atrás* remite tanto a Orfeo como a la mujer de Lot, y denota la impaciencia por atravesar el infierno y la nostalgia por lo perdido (no poder

volver a “contemplar aquel rostro de sobrenatural belleza” [Gógol 2019]).

La regresión es algo que el hombre no puede permitirse. Cixous lo ve como un “asunto de umbral”: “Para nosotros, hombres, que estamos hechos para triunfar, para ascender en la escala social, la tentación es buena porque nos incita, nos empuja, alimenta nuestras ambiciones. Pero la realización es peligrosa” (Cixous 1995, 19). Se trata de la oposición “pasión/acción”. La mujer se debe mantener delante, como carnada, como incentivo, nunca como pacificación del instinto que persigue “tiempo [y] dinero”. Él busca, desea. Ella solo puede sentir, esperar: “¿Qué quiere ella? Dormir, quizá soñar, ser amada en sueños, que se le acerque, que la toque, casi... casi gozar” (Cixous 1995, 19).

En el “asunto de umbral(es): todo esta en suspenso, en el pronto, siempre diferido” (Cixous 1995, 19). Pero una bruja es una mujer que busca. La cuestión del umbral reclama su presencia no como espera pasiva en lo indeterminado, sino como la pugna que detecta Agamben en las *Ninfas* de Warburg: “Lo humano se decide, así pues, en esta tierra de nadie entre el mito y la razón, en la ambigua penumbra en la que el viviente acepta confrontarse con las imágenes inanimadas que la memoria histórica le transmite para devolverles la vida” (2007, 36).

Esta “ambigua penumbra” replica la indeterminación del “umbral” de Cixous y del lugar en el que “el significado colapsa” para Kristeva. Existe un terror al poder *real* de la bruja pero la auténtica lucha que encarnan los protagonistas masculinos es la que se libra contra el elemento liminar de estas manifestaciones. Las brujas deben situarse en la alteridad, o en lo abyecto o en lo domesticado (objeto), nunca en lo *humano* (sujeto). El deseo femenino se subleva contra lo humano masculino en tanto que agrede la

jerarquía binaria. La indeterminación desafía la posibilidad de reconstruir un yo y, por tanto, amenaza con usurpar la primacía ontológica del sujeto. El matrimonio, que para el hombre asertivo significaría “[...] la caída: sumisión del uno al otro, domesticación, reclusión en la familia, en el rol social” (Cixous 1995, 19), es en esta situación el elemento de control. Así, de la misma manera que una ninfa puede ser domesticada a través de la procreación con un hombre,¹² las brujas son devueltas a su rol de género a través del ritual sacramental, que desemboca en descendencia y vida conyugal.

La falta de sentimientos (acción en lugar de pasión) juega aquí un papel importante. En *Me enamoré de una bruja* (Bell, *Book and Candle*, Richard Quine, 1958), Gillian (Kim Novak) es una bruja incapaz de amar y, por tanto, de llorar. Cuando su atractivo vecino Shepherd (James Stewart) se cruza en su camino, utiliza la brujería para seducirlo y evitar su matrimonio con su fría prometida, Merle (Janice Rule). Sin querer, se enamora de él y, en consecuencia, pierde sus poderes. La lágrima que derrama una vez deciden emparejarse es de emoción y despedida: con el amor renuncia a la brujería a cambio de lo doméstico y aletargado de la feminidad normativa. Su reverso es el llanto de Anne en *Dies irae* cuando confiesa su crimen y le reprocha a su amante “Te veo a través de mis lágrimas, pero nadie viene a secármelas” (Fig. 2). Para ella, que desea perversamente, la normatividad, la vida conyugal, tiene como condición el asesinato de su actual marido, el reverendo. Su sollozo nace de la incompatibilidad entre su asertividad y su deseo por el hijo de este, Martin, que prefiere mantenerla en el umbral de la tentación, condenándola así a la hoguera.

Me enamoré de una bruja presenta además dos ejemplos de bruja

post-reproductiva: por un lado la tía Queenie (Elsa Lanchester), impotente e infantilizada, y por el otro Bianca de Passe (Hermione Gingold) que, incluso siendo una bruja reputada y poderosa, vive sola y se ve obligada a mercantilizar su magia. La película refuerza a través de ambas la renuncia de Gillian, una definida por su soledad, la otra disfrutando vicariamente de su nueva relación.

En *Me casé con una bruja* (*I Married A Witch*, René Clair, 1942) el enamoramiento de otra bruja, Jennifer (Veronica Lake), surge de una poción que se malogra. Mientras no ha sido hechizada, su desnudez cobra peso en el juego seductor y requiere de toda la templanza de Wallace (Fredric March), un candidato político que quiere seguir con su casamiento concertado con Estelle (Susan Hayward), hija de un magnate de la comunicación. A pesar de que Jennifer lo tienta, Wallace sabe que *la realización es peligrosa* y que ceder perjudicará a sus ambiciones. Cuando lo hace, Jennifer utiliza sus poderes para asegurarle la victoria en las elecciones.

Es el paradigma de la domesticación por casamiento: el hombre neutraliza a la bruja a través del *amor* y como recompensa obtiene beneficios económicos de la *magia* de su mujer.¹³ Tan pronto como la unión se consuma a través del pacto matrimonial y los poderes desaparecen, los hechos anteriores se convierten en una especie de recuerdo borroso, casi un sueño, propiciando que protagonistas y espectadores puedan estar “en Misa y repicando”. La suspensión de realidad desemboca en un enlace doble: ella se enamora y se casa; él cede a la tentación sin renunciar al éxito socioeconómico.

Arde, bruja, arde (*Night of the Eagle* AKA *Burn Witch Burn*, Sidney Hayers, 1962) opone el poder social de un profesor universitario, Norman (Peter Wyngarde), que prohíbe la brujería e

intenta hospitalizar a su esposa, Tansy (Janet Blair), al potencial simbólico-subversivo de esta, que utiliza la magia para sacarlo adelante en su carrera. La película parte del “todas las mujeres son brujas”, una expresión de la novela *Esposa hechicera* (*Conjure Wife*, 1943), de Fritz Leiber, que Malpartida señala que “está concediendo en realidad al género femenino el control soterrado de los resortes del mundo” (Malpartida Tirado 2016, 164), y refleja la oposición masculino-femenino señalada por Cixous. Similar es el planteamiento de la serie televisiva *Embrujada* (*Bewitched*, Sol Saks, 1964–72), en la cual Darren (Dick York / Dick Sargent), un publicista, se casa con Samantha (Elizabeth Montgomery), una bruja. Una vez descubiertos los poderes de su flamante esposa, se aboca también a controlarlos y prohibirlos, piedra angular de la serie: la pugna de la bruja por mantenerse en el umbral entre la brujería y la socialización. *Embrujada* y *Arde, bruja, arde*, a pesar de moverse en un marco ideológico similar a sus predecesoras, tienen la particularidad de dibujar el conflicto *dentro* de la institución matrimonial. Incluso en su conservadora vuelta a la normalidad, plantean una situación de inestabilidad que viene dada por la necesidad de la mujer casada de ser agente activo. Su deseo, aunque normativo, se rebela contra la institución matrimonial y cuestiona su sometimiento al hombre.

Juventud y fertilidad: la bruja en vías de socialización

La semilla del diablo (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) sirve de bisagra entre el arquetipo anterior y el de la bruja púber. Una joven, Rosemary (Mia Farrow), es controlada por una esfera social envejecida en la que brujos y brujas usan su físico fértil para parir un demonio. Ser bruja no responde a su agencia sino a la instrumentalización de su sexualidad. Su marido, Guy (John Cassavetes),

obtiene beneficio económico de ello y, en general, son los hombres quienes la dominan (él, el señor Castevet, el obstetra...). Rosemary pasa por duros procesos de abyección y es sujeta a ellos por el maltrato masculino y su incapacidad de resignarse a ocupar el lugar social que le ha sido asignado. La pugna se sella cuando Rosemary suelta el puñal y acepta su rol de madre en el centro de un corrupto orden patriarcal.

Creed analiza por separado los casos del personaje epónimo de *Carrie* (Brian De Palma, 1976) y de Regan (Linda Blair) en *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), aunque la relación de esta última con el demonio permite hablar de ella como bruja.¹⁴ Su desarrollo sexual actúa de manera ajena a ella, en un festival de demostraciones de “un comportamiento femenino aberrante, que es presentado como depravado, monstruoso, abyecto, y perversamente atractivo” (Creed 1993, 31; traducción del autor). El orín en la alfombra, la masturbación con el crucifijo y la agresión sexual a su madre (Ellen Burstyn) son manifestaciones desinhibidas e indiferentes a cualquier socialización que suceden ante la mirada atónita de individuos ya socializados. La llegada del deseo a las puertas de la madurez sexual se encuentra con lo climatérico, que funciona como factor restrictivo. Su madre, los amigos de esta, el comité de especialistas médicos por el que circula y, en último término, los dos clérigos, simbolizan esta neutralización, que es replicada por Margaret (Piper Laurie), la madre ultrarreligiosa de Carrie (Sissy Spacek). Para Margaret el deseo femenino está terroríficamente ligado al demonio y, a pesar de la normatividad del deseo de su hija, este miedo lo transforma en una fuerza devastadora. En ambos casos, Regan y Carrie, lo perverso del deseo es su sola presencia en la mente de jóvenes virginales. El recién

descubierto poder sexual necesita ser reprimido y reincorporado de manera productiva a la sociedad o, en su defecto, destruido. Creed describe *El exorcista* como un ritual de purificación en el que se permite al espectador “regodearse vicariamente en formas normalmente tabús de comportamiento antes de *restaurar el orden*” (Creed 1993, 37; traducción y cursivas del autor). La exhibición de lo monstruoso femenino, el *drang* destructor, es solo posible en tanto que Regan puede ser curada, *desposeída*, y que Carrie puede ser asesinada y enterrada. Su resurrección, aunque como alucinación, señala la trascendencia del acto subversivo que es desear.

La bruja: Una leyenda de Nueva Inglaterra (The Witch: A New-England Folktale, Robert Eggers, 2015) es heredera de esta tradición. Tiene como tema central el momento definitivo en que la bruja púber desafía su socialización, así como el conflicto que se crea entre lo nuevo y lo viejo y lo perverso y lo puro en Thomasin (Anya Taylor-Joy) y sus padres puritanos. William (Ralph Ineson) y Katherine (Kate Dickie) se asientan en el límite de un oscuro bosque junto a sus hijos. El menor, Samuel (Axtun Henry Dube), es secuestrado antes de su bautismo. William sale en su búsqueda, pero regresa derrotado para enfrentarse al duelo enfermizo de su mujer, que cree que Thomasin, su hija mayor, se está iniciando en la brujería. Los campos se tornan yermos, los animales dejan de producir y el hambre amenaza ante el desasosiego de William, que ya no puede proveer a su familia. El miedo a la castración en tanto que cambio de orden y desautorización del patriarca se persona en las ubres sangrantes de las cabras, que remiten a un falo cercenado. La joven bruja cataliza involuntariamente dinámicas de la sexualidad perversa: su padre es

impotente, su madre está celosa de ella y su hermano se debate entre el incesto y la homosexualidad.

Thomasin es una bruja reluciente, aunque juguetea con la idea cuando la utiliza para asustar a sus hermanos. Su condición de bruja es primero la acusación de una perversión que no se puede reprimir. En ella se proyectan las inquietudes que genera su sexualidad en sus progenitores, pero estas no se materializan hasta que, muerta su familia, pacta con Black Phillip (Wahab Chaudhry), el demonio. Una vez más, en el caso de Thomasin, la desnudez es parte del contrato que la lleva al aquelarre, la única sociedad que no excluye su capacidad de desear (Fig. 3).

Es difícil permanecer en el umbral de la abyección. La victoria de este tipo de comportamiento ocurre únicamente en entornos rupturistas, como este aquelarre o la isla de *El hombre de mimbre (The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973). Willow (Britt Ekland), aún joven pero dueña de su pulsión sexual, seduce a través de una pared al casto y ya maduro sargento Howie (Edward Woodward) [Fig. 4]. La desnudez aparece en Thomasin, Regan (el “save me” en su estómago) y Carrie, donde se mezcla con lo abyecto de la menstruación para separarla del resto de sus compañeras. Sin embargo, con Willow su fuerza es tal que ni obstáculos físicos ni moralismo pueden detenerla. A través de la bruja púber, el deseo es una fuerza natural de difícil control que se ensaña contra los individuos que han conseguido reprimirlo. Si ella, como Thomasin y Willow, toma la radical decisión de permitirse desear, se convierte en un ser extremadamente peligroso.

Desde el umbral: la bruja radicalizada

Anna (Isabelle Adjani), que mantiene relaciones sexuales con un demonio,

se decide a abandonar a su marido Mark (Sam Neill) en *La posesión* (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981).¹⁵ Él renuncia sin vacilar a su residencia y a la custodia de su hijo, Bob (Michael Hogben), y se entrega al alcohol. Ella no se resigna a aceptar su rol de madre soltera y, cuando Mark emerge de su delirio etílico, se encuentra a ambos, hijo y hogar, abandonados. La película presenta una *femme fatale* de tal poder que puede desintegrar por completo al protagonista masculino. Recuerda a la figura descrita por Žižek como “*femme fatale* postmoderna”, capaz de ser frontal y agresiva, asertiva en cuanto a su deseo y con el poder de destruir cualquier horizontalidad en la relación (Žižek 2000, 41).¹⁶ Anna encarna la alteridad y es consciente de ello, pero “aunque sea totalmente transparente [...] *su enigma persiste*” (2000, 41). No se trata para nada de una “cabrona calculadora” (2000, 41), sino que conserva un incontenible torrente emocional, es acción y pasión.

Mark intenta recuperar el control y establece una relación con la maestra de Bob, Helen (interpretada también por Isabelle Adjani), una doble sumisa de Anna: hogareña, dulce, cariñosa, maternal y frígida. Mark, incapaz de consumir con este otro, trunca su reencuentro con la racionalidad y es empujado de vuelta hacia Anna, al descubrimiento del monstruo y a una huida cuasi paródica hacia el cine de espías. Es una mutación radical de los roles binarios: el espionaje es el único resquicio de poder que le queda a Mark. Vencido incluso en este entorno, se le revela el fruto de la infidelidad de Anna y de su magia-sexual: “un Dios” (interpretado por el propio Sam Neill), su doble, inmune a las balas y portador de la destrucción. Ni el matrimonio, ni la concepción pueden desarmar a Anna, sino que la convierten en la madre aquiescente de la implosión del orden que la reprime.

El deseo abyecto, que era justificado

como no-socializado en el caso de Regan, es mostrado en primer término y libre de cualquier factor que lo disculpe. La voluntad manifiesta de ser poseída y funcionar como vehículo reclama la agencia de lo destructivo y devuelve el ímpetu a escenas como la del aborto en el metro, reforzada a través del relato orgulloso que hace ella del suceso. El acto sexual con el monstruo, bulboso, desnudo y sangrante, es explícito y castrante para Mark, que lo contempla atónito porque prefigura su sustitución por el doble-“Dios”. Para Anna, esta desautorización de su esposo a través del deseo perverso es la respuesta belicista a una conversación previa entre Helen y él. Cuando este dice que las mujeres todo lo corrompen, Helen responde, tajante, que “No hay nada en común entre las mujeres, excepto la menstruación”. La desacralización del otro-mujer a través de lo abyecto replica a Boccaccio en *Ninfas*: “Es verdad que todas son mujeres, pero no mean” (Boccaccio en Agamben 2007, 46–47).¹⁷ Pero para Anna “el bien es simplemente una reflexión sobre el mal”, igual que lo “normal” reflexiona sobre el deseo perverso (de Lauretis 1995, 35). Abrazando los fluidos corporales, el sexo aberrante, la pasión desenfadada, Anna encarna lo abyecto atractivo y se hace fuerte en su ambigua penumbra, preparada para arrastrar hacia ella a cualquier hombre (Fig. 5).

Y, sin embargo, retorna a Mark y es capaz de un atisbo de reconciliación. Después de abandonarlos, a él y a su hijo, decide protegerlos del monstruo y, finalmente, morir junto a su esposo. A pesar de su asertividad, se permite dudar, recibe golpes de Mark y reconoce su propia radicalidad (“Piensas que soy inmoral, ¡dilo! Yo también lo pienso, pero por otras razones”). Su posición es esforzada, compleja y desgastadora. Se trata de ese constante regreso a lo liminar, de reconstruirse en el límite entre

su imagen mitológica y su abismal y trágica humanidad.

La autopsia de Jane Doe (*The Autopsy of Jane Doe*, André Øvredal, 2016) tiene como centro el enigmático cadáver de una mujer (Olwen Catherine Kelly) que, como se descubre, ha sido condenada, torturada y ejecutada por brujería. A pesar del maltrato sufrido, su cuerpo no presenta heridas exteriores, sino cicatrices internas y la lengua cortada. Quieta e inexpresiva sobre la mesa de la morgue pero con sus ciegos y vengativos ojos abiertos, reanima los demás cadáveres del depósito para aterrorizar a los dos médicos forenses (padre e hijo, interpretados por Brian Cox y Emile Hirsch) encargados de descubrir su origen. Ambos hombres, científicos incapaces de explicarla, ven en Jane Doe el elemento de lo desconocido y lo terrorífico, un ejemplo paradigmático de cómo la alteridad conjuga lo perverso y lo atractivo.

La alteridad parte del dominio de aquél que escribe (Cixous 1995), como corrobora el hecho de que hasta este punto todas las películas tratadas hayan sido escritas y dirigidas por hombres. La construcción del deseo femenino terrorífico lo traslada hacia la alteridad de lo abyecto. Allí, el choque entre la subjetividad y el otro tiene dos posibles desenlaces: dominación pacífica o destrucción. En el cine de brujas la mujer puede, como Helen, negar el conflicto y aceptar su rol no-mágico o, como Anna, atrincherarse en una auténtica negatividad combativa.

The Love Witch (Anna Biller, 2016) es una reflexión autoconsciente y abiertamente *camp* sobre el cine de brujas, que no renuncia a sus referentes sino que se acuartela en ellos. En lugar de disfrazar la oposición hombre-mujer, la lleva al frente siempre que tiene oportunidad. En una escena Elaine (Samantha Robinson), una bruja, y Trish (Laura Waddell), su nueva amiga, discuten la dicotomía

entre cumplir con las fantasías sexuales del hombre o hacer valer las propias en un hiperfeminizado salón de té. Elaine afirma que el sexo es un conducto para obtener *el amor*. Para ella la polarización es un arma, y es consciente de que sus habilidades y su sensualidad le dan la ventaja en estos casos. Ciertamente pretende abandonarse a un amor que podría anularla, pero cree en una dominación femenina que se opone a la del sistema patriarcal. “Él domina para destruir. Ella domina para no ser dominada; domina al dominador para destruir el espacio de la dominación” (Cixous 1995, 87–88). Sin embargo, Biller reconvierte ácidamente este espacio y lleva a sus personajes masculinos a sitios en los que el deseo femenino, disfrazado de conexión emocional, es letal. Elaine es el peligroso subproducto de una sociedad patriarcal, sus lecturas son las que le indican que “[...] los hombres son muy frágiles. Pueden ser destruidos si eres asertiva de cualquier forma”. Su visión del amor romántico, ser rescatada por un bello príncipe, es replicada en la manera en que sus conquistas amorosas intentan abordarla, y ella está dispuesta a ceder a ellos a cambio de “amor perfecto y confianza perfecta”. Expone de esta manera la farsa del sistema de rendiciones matrimoniales y lo presenta como una economía en la que las monedas de cambio son el amor y el sexo. Ella es “la Bruja del Amor, tu fantasía definitiva”.

En Elaine, incluso lo femeninamente abyecto –la menstruación, la orina, la podredumbre– está estetizado. Hay una representación constante de *lo femenino*, que va desde lo más clásico (la cocina, la costura) a lo más postmoderno (la wicca, el tarot). La lógica ritual envuelve tanto las acciones de las brujas que consigue desafiar lo puramente productivo y subvertir el sentido del mundo masculino. Lo dionisiaco y la

desnudez, lo teatral y lo coreografiado, canibalizan los espacios y envuelven a sus intereses amorosos en auténticas fábulas de cuento, ocupando ellos un incómodo papel que desconocen pero que aceptan como requerimiento para el encuentro sexual. Lo extremadamente *kitsch* de la película provoca una falsa inversión de la condición de Elaine de antagonista transparente, contribuyendo a la vez a reforzar la persistencia de lo enigmático en sus acciones. Las emociones que afloran en ella provienen de la ruptura de un matrimonio en la cual lo traumático es la muerte de la institución matrimonial, no la de su marido. Elaine se verá empujada a la brujería y el homicidio cuando este se vuelva dejado y desconsiderado con su desempeño en el rol de esposa. La reafirmación positiva de su persona solo es posible a través de una hiperfeminización de la que ella emerja como sujeto que desea. La tragedia es que tal poder sobrepasa a los hombres, que son “como niños”, e imposibilita volver a una renuncia a cambio del amor romántico. Cuando finalmente transgrede la primera capa de misterio y se revela como un ser manipulador que coge para sí “lo que necesita de los hombres, y no al revés”, es amenazada con la violación y debe ser salvada por el único que le niega lo que desea. El rechazo de este a participar en la dinámica de poderes que ella ha hecho suya la obliga a apuñalarlo, desposeyéndolo de su propio “amor”, que queda congelado para siempre como imagen fantasmática de su locura, incorpórea y eterna, paradigma del amor romántico (Fig. 6).

Este final, de desmedida y trágica felicidad, plantea un interrogante directo sobre las posibilidades del poder subversivo dentro de la oposición binaria de género. Tanto Elaine como Anna en *La posesión* ejemplifican la potencia desatada de las brujas que no se

conforman simplemente con ser deseadas, sino que desean desear. Aunque su concepción simbólica de la sociedad proviene de una esquematización interna, su lectura es tan profundamente radical que la lleva a resquebrajarse desde dentro. Sin embargo, esto va de la mano de la desintegración psicológica y física de personajes que se imprimen en el subconsciente de aquel que mira, a *la femme fatale* clásica. La dominación que destruye espacios y sociedades patriarcales agrede, paradójicamente, las lógicas internas de sus agentes. Hacer valer todo el poder femenino no culmina, entonces, en un desalmado éxito monetario, sino en la confrontación con la amarga muerte del amor romántico. La muerte total de lo irregular, las brujas, es imposible en un contexto en el que la regularidad ha sido rota, pero esta destrucción las sume en la nada. En la desaparición de todas las ataduras sociales, todos los lazos amorosos que retienen, solo queda la reafirmación de la propia persona. Quedará ver si, una vez dinamitado el tejido social, este se puede reconstruir de manera tal que repela la oposición binaria y acomode a todas las brujas que, como la Thomasin de *The Witch*, están volando hacia allí.

Conclusión: hacia nuevos aquelarres

El deseo femenino reclama una agencia que la escritura masculina tiene problemas para conceder dentro del entorno binario. A lo largo de las tres tipologías descritas, la bruja simboliza esta problemática y ejerce de pósito para elementos conflictivos como la desnudez, la castración y la sexualidad perversa. La línea trazada entre estos denota, de manera difuminada, un cambio de concepción y un acercamiento de posturas que, lejos de ser conciliador, pone al frente la desigualdad de género y la problematiza.

A través del cuestionamiento de la institución matrimonial, de los procesos de socialización que se imponen a las jóvenes y, de manera más clara, del poder masculino sobre las mujeres, el deseo femenino emerge como factor combativo. A lo largo de la filmografía descrita, la aserción de este deseo es repetidamente señalada como la manera de fracturar las estructuras masculinas imperantes.

La bruja, imagen de la sexualidad perversa, no es meramente un “otro” que se pueda expulsar de la división hombre/mujer. Al contrario, es una de las enérgicas pulsiones desde las que se dibujan, por aproximación, los contornos de la sexualidad normativa. Su magnética presencia obliga a los personajes masculinos a negociar no ya sus preconcepciones sobre lo que significa desear, sino la primacía ontológica de su papel de sujetos.

1/ En “The Pursuit of Reality: Recent Research Into The History of Witchcraft”, de Malcolm Gaskill (2008), se puede encontrar una de las muchas panorámicas sobre las aproximaciones a esta materia en el cambio de siglo.

2/ Según Gaskill, “Es llamativo, sin embargo, que mientras los estudios sobre brujería son tan vibrantes e innovadores, las percepciones del público siguen siendo racionalistas y románticas” (2008, 1086).

3/ Varias autoras ligan caída edénica y brujería. Ver Beteta Martín 2014.

4/ Aquí se toma como referencia el *Malleus* en base a su popularidad e influencia, pero son numerosos los textos coetáneos al respecto. Algunos ejemplos son el *Tractatus de Hereticis et Sortilegiis* (Paolo Grillandi, 1524) y el *Disquisitionimum magicarum libri sex* (Martín Del Río, 1599).

5/ “¿Qué otra cosa es una mujer sino [...] una tentación natural, una calamidad, [...]!” (Kramer y Sprenger 2005, 116).

6/ El trabajo desarrollado por de Lauretis es principalmente alrededor del lesbianismo, pero “no excluiría que el deseo perverso podría ser considerado fructíferamente en relación con la homosexualidad masculina o incluso con formas de sexualidad que parece que son heterosexuales pero no lo son de modo normativo o reproductivo” (1995, 37).

7/ La descripción del apareamiento humano-demonio explicita la diferencia de género. Un hombre mantiene relaciones (¡inconscientemente!) con una súcubo, esta le roba el semen y, en forma de íncubo, impregna a una mujer. Ella, ahora bruja, es culpable de cargar con un vástago demoníaco. Él es absuelto por completo de cualquier relación de paternidad (Kramer y Sprenger 2005, 248).

8/ En Mt, 26:41: “Velad y orad, para que no entréis en tentación; el espíritu a la verdad está dispuesto, pero la carne es débil”.

9/ Según aparece en los apartados siguientes: “PREGUNTA IX. De si las brujas pueden producir una ilusión prestidigitatoria para que el miembro viril parezca enteramente alejado y separado del cuerpo”, “CAPÍTULO VII. De cómo, por así decirlo, privan al hombre de su órgano viril” (Kramer y Sprenger 2005).

10/ Sobre castración, deseo y poder, ver Beteta Martín 2016, 41–48.

11/ Teresa de Lauretis ve sexualidad perversa también en “una desviación de la pulsión sexual de la senda que conduce al objeto reproductivo” (1995, 37).

12/ En este caso, la ninfa y su hijo obtienen un alma y pierden su condición de espíritu. (Agamben 2007).

13/ Dinámicas similares, aún sin el matrimonio como elemento restrictivo, son observadas en la mitología clásica por Francisco Salvador Ventura (2016).

14/ Su sexualidad se manifiesta en su posesión. Su demonio, Pazuzu, un tótem con pene-serpiente, es particularmente el amante de una diosa. Aunque Regan se encuentra con él casi a escondidas de su madre, la quiere hacer igualmente partícipe (hablándole de “Captain Howdy” como cualquier joven hablaría de un novio).

15/ Como se señala más arriba, la reproducción con íncubos es prueba inequívoca de brujería (Kramer y Sprenger 2015). Anna no es quizás tan “mágica” como otras brujas de este artículo, pero este no es el caso, como se discutirá más adelante, del perverso fruto de su deseo.

16/ Mark le pregunta: “Si me tirase a tus pies y gimiese como un perro, ¿pasarías aún por encima de mí?”, Anna contesta que sí sin vacilar y pasa sobre él en cuanto se arrodilla.

17/ Boccaccio se refiere a las musas, las cuales son convertidas en mujeres a través del orín.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. 2007 *Ninfas*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.

Ben-Yehuda, Nachman. 1981. “Problems Inherent in Socio-Historical Approaches to the European Witch Craze.” *Journal for the Scientific Study of Religion* 20 (4): 326–38. <https://doi.org/10.2307/1386181>

Beteta Martín, Yolanda. 2014. “La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX.” *Dossiers Feministes* 18: 293–307.

_____. 2016. “Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género.” Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Caro Baroja, Julio. 1961. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.

Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa*. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstruous-Feminine*. Nueva York: Routledge.

De Lauretis, Teresa. 1995. “La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana.” *Debate Feminista* 11: 34–45. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1995.11.1827>

Gaskill, Malcom. 2008. “The Pursuit of Reality: Recent Research Into The History of Witchcraft.” *The Historical Journal* 51(4): 1069–88. <https://doi.org/10.1017/S0018246X0800719X>

Gógol, Nikolai. 2019. *El Viy*. Traducción de Natalia Kuskova. Santa Cruz de Tenerife: Moai Ediciones.

Kramer, Heinrich y Jacobus Sprenger. 2005. *Malleus Maleficarum*. Estudio preliminar de Osvaldo Tangir. Barcelona: Iberlibro.

Kristeva, Julia. 1980. *Powers of Horror*. Traducción de Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.

Mallavibarrena, Raúl. 2016. “Brujas en 35 mm.” En *Brujas de cine*, editado por M^a Jesús Zamora Calvo, 263–75. Madrid: Abada.

Malpartida Tirado, Rafael. 2016. “El viaje de las brujas de la literatura al cine.” En *Brujas de cine*, editado por M^a Jesús Zamora Calvo, 147–76. Madrid: Abada.

Ventura, Francisco Salvador. 2016. "Las brujas de la mitología griega en el cine: las representaciones de la maga Circe." En *Brujas de cine*, editado por M^a Jesús Zamora Calvo, 11–24. Madrid: Abada.

Žižek, Slavoj. 2000. *Lo ridículo sublime*. Traducción de M. Orvañanos. Ciudad de México: Paradiso.

Cómo citar Rugiero Bader, Agustín. 2020. "Hacia el umbral: deseo y abyección en el cine de brujas" *Comparative Cinema*, Vol. VIII, No. 15, pp. 161-173. DOI: 10.31009/cc.2020.v8.i15.06