

El cuerpo de María Magdalena: representaciones, pornografía y feminismo

The Body of Mary Magdalene: Representations, Pornography and Feminism

RESUMEN

La pornografía es uno de los temas que más debate ha suscitado en el feminismo en sus distintas etapas. En la creación pornográfica es explícita la mercantilización de los cuerpos de las mujeres, sujetos a los cánones de belleza de cada momento y cultura. Aunque generalmente no se suele asociar la pornografía a la religión, ambas esferas, en el cristianismo occidental, han estado íntimamente vinculadas desde hace siglos. En esta convergencia cristianismo-pornografía, las representaciones de mujeres bíblicas han jugado un papel esencial y, entre ellas, una de las figuras más destacadas ha sido María Magdalena. En el presente artículo se analiza el uso del cuerpo de María Magdalena como objeto pornográfico, trazando un breve recorrido diacrónico desde el siglo XVI hasta la cultura audiovisual del siglo XXI, centrandó la atención en la película *Sacred Flesh* (Nigel Wingrove, 2000) en donde se da un giro a la utilización de esta figura.

Palabras clave: María Magdalena, pornografía, cristianismo, feminismo, cultura visual.

ABSTRACT

Pornography is one of the focal debates within feminist thinking throughout its different stages. Pornographic creation is one of the main areas in which it is more evident the commercialization of women's bodies. Although pornography is not generally associated with religion, in Western Christianity both spheres have been intimately linked for centuries. In this Christianity-pornography convergence, the representations of biblical women have played an essential role and, among them, one of the most outstanding figures has been Mary Magdalene. This paper presents a diachronic analysis of the uses of Magdalene's body as a pornographic object from the XVIth century to nowadays, paying special attention to the film *Sacred Flesh* (Nigel Wingrove, 2000), where there is a turn in the use of this figure.

Keywords: Mary Magdalene, pornography, Christianity, feminism, visual culture.

SUMARIO

1.- Introducción: pornografía, feminismo, representación. 2.- Breve historia de un cuerpo: del siglo XVI al XIX. 3.- El cuerpo de María Magdalena y sus funciones en el audiovisual. 4.- María Magdalena como detonante sexual en *Sacred Flesh*. 5.- Conclusiones. – Referencias bibliográficas. - Filmografía.

1 Universitat de València, elena.monzon@uv.es

1. Introducción: pornografía, feminismo, representación

La creación de desnudos femeninos con fines pornográficos bajo la coartada de la religiosidad o santidad es un tema que cuenta con diversos estudios para las representaciones visuales que abarcan desde el Renacimiento hasta el siglo XIX (Bornay, 1998; Haskins, 1996; Pollock, 2007). Son, concretamente, algunas mujeres bíblicas las utilizadas para este tipo de creaciones, en las que las líneas entre lo devoto y lo erótico se vuelven prácticamente invisibles. Así lo demuestra Erika Bornay (1998) con personajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento; Griselda Pollock para el caso de Susana, afirmando que en el siglo XVII «las imágenes de sexo y violencia eran centrales en la imaginación» (Pollock, 2007: 179), o Susan Haskins (1996) para el caso de María Magdalena como ejemplo paradigmático de este hecho.

En relación a ello, la pornografía es un tema que se presta a ser tratado desde numerosos enfoques –género, violencia, poder, sexualidad, ideología, mercado...–, habiéndose convertido en un ámbito de estudio multidisciplinar. No obstante, es en el pensamiento feminista en donde se ha convertido en un punto central, tanto en el terreno del activismo como en el medio académico. Para hablar de pornografía es necesario, desde la perspectiva feminista, hablar de representación, dado que como tal, representa muchas de las cuestiones previamente señaladas. En el caso del audiovisual estos aspectos se vuelven todavía más intensos debido a que, como afirmó Román Gubern (2005: 9) al hablar de la imagen pornográfica, la reproductibilidad del cine se convierte en aval «de que aquello que se muestra ha acontecido realmente ante la cámara». Dicho en otras palabras, emerge la cuestión de mensaje y medio. Al mismo tiempo, también resulta necesario tratar la naturaleza de la pornografía así como sus distintas significaciones y espacios, optándose aquí por entender, de manera inicial y amplia, la pornografía como aquella representación de contenido sexual cuya intención es excitar sexualmente al público (Boyle, 2014: 216).

Aunque no es objeto del presente trabajo llevar a cabo un análisis de las relaciones pornografía y feminismo –asunto que se puede consultar en otros trabajos (Bronstein, 2011; Prada, 2010)–, es conveniente apuntar algunas líneas generales. La pornografía constituye uno de los debates más intensos en el seno del feminismo, teniendo su punto álgido en los Estados Unidos durante la década de 1980. En dicho momento surgió con gran fuerza el movimiento anti-pornografía dentro del feminismo, liderado por Catharine MacKinnon y Andrea Dworkin. Es una obra de esta última, *Pornography: Men Possessing Women* (Dworkin, 1981), el referente clásico de la postura feminista contraria a la pornografía. Para las activistas y estudiosas pertenecientes a esta vertiente, el principal argumento en contra de la pornografía reside en el vínculo establecido entre sexo y violencia hacia las mujeres como resultado de la desigualdad existente en la sociedad. Ésta fue inicialmente la posición dominante en el pensamiento feminista.

No obstante, también surgieron voces dentro del feminismo que no condenaban la pornografía sino que la entendían como una posibilidad para la fantasía sexual y, por tanto, como libertad de expresión y de prácticas sexuales. Entre ellas se encuen-

tran nombres como el de Carole S. Vance (1989) y Gayle Rubin. Esta última, en su texto *Misguided, Dangerous, and Wrong. An Analysis of Antipornography Politics* (1993), explica los planteamientos de la postura anti-pornografía para ir revelando no sólo la fragilidad y arbitrariedad de los mismos sino también el peligro que suponen para las mujeres, sus sexualidades y, en definitiva, para su propia libertad. Esta autora cuestiona el punto de partida de la postura anti-pornografía, es decir, la asunción de que la pornografía es, por sí misma, violenta con las mujeres, planteando la posibilidad de hacer otras pornografías en las que dicha violencia desaparezca para así reapropiarse, desde posturas feministas, de un ámbito que, al igual que otros muchos, ha estado dominado por posiciones patriarcales generadoras de desigualdad.

Las posturas feministas pro-sex se han materializado en un posporno en el que se busca la reapropiación del género para romper las implicaciones sexistas, heteronormativas y patriarcales que venían dominando este tipo de representaciones. El posporno, tal y como lo define Laura Milano, se constituye como un instrumento de intervención política «para crear otros imaginarios porno», es decir, para generar:

Una pornografía diferente que reivindique el placer y la sexualidad como política frente a la opresión machista y que acoja la representación de la multiplicidad y la disidencia. [...] que permita a las mujeres enfrentarse a la victimización y la estigmatización que tanto el Estado y el feminismo anti-sexo imprimía sobre ellas (Milano, 2014: 49-50).

Son diversos los medios que habita la pornografía y, sin embargo, es el audiovisual el terreno que más estudios ha acaparado, tanto por su inmediatez respecto a lo representado como por su difusión, saliendo de los reducidos circuitos de salas de cine dedicadas a esta temática para entrar en los hogares, a partir del vídeo en los años ochenta y de internet en tiempos más recientes. Es, precisamente, a finales de la década de 1980, aún en el intenso debate respecto al tema de la pornografía, cuando surge un texto fundamental para los estudios que abarcan pornografía y audiovisual. Se trata del trabajo de Linda Williams *Hard Core* (1989), quien analiza el desarrollo de la pornografía en este medio. Desde entonces la pornografía comenzó a tener un espacio propio en los *Film Studies*, iniciándose la línea de los *Porn Studies*, que amplían la perspectiva no sólo a la pornografía estrictamente sino también a la *pornificación* de la cultura, entendiendo como tal, y de forma general, la sexualización de la cultura con la presencia del sexo en las esferas públicas cotidianas.² Son numerosos los trabajos que desde entonces han sido publicados en

2 El término *pornificación* (*pornification*) no es el único utilizado para estudiar el progresivo traslado de cuestiones sexuales, tradicionalmente asociadas a las esferas privadas, a los ámbitos públicos de la cotidianidad. Así, se han utilizado diversos términos –con distintos planteamientos y posicionamientos– para aludir a dicho fenómeno. Por ejemplo, son distintas las terminologías de Williams en *Porn Studies* (2004), Feonna Atwood en *Mainstreaming Sex* (2009) y Karen Boyle en *Everyday Pornography* (2010). Una síntesis de muchos de estos términos, posturas y autorías se encuentra en un texto de Susanna Paasonen quien señala que «Despite their notable mutual differences, such diagnoses aim to account for how pornography has grown mundane in its abundant availability, how people of different ages are routinely encountering and consuming it, and how flirtation with both the sexually suggestive and the sexually explicit cuts through different strands of media culture» (Paasonen, 2016).

relación a estos temas (Russell, 1993; Williams, 2004; Lehman, 2006; Boyle, 2010; Dines, 2010; Tankard, 2011).

Todas estas cuestiones resultan fundamentales para enmarcar teóricamente el presente trabajo, donde la representación del cuerpo pornográfico se convierte en objeto de estudio a partir de la figura de María Magdalena. En las próximas líneas, y a modo de introducción, se presenta un breve recorrido diacrónico por las imágenes en las que el cuerpo de este personaje se torna en objeto sexual para el placer de la mirada de los varones heterosexuales. Tras ello, se centra la atención en estos mismos aspectos en el terreno del audiovisual para abordar dos cuestiones principales: en primer lugar, la continuidad del uso de la Magdalena mítica creada por la exégesis patristica (Monzón, 2011) y su utilidad para introducir cuestiones sexuales en temáticas religiosas y, en segundo lugar y en relación a ello, explicar el papel que juega su personaje en la construcción del relato del film *Sacred Flesh* (Nigel Wingrove, 2000).

La película de Wingrove se inserta en el subgénero de las *nunsplotation films*, un tipo de películas con unas características concretas que serán tratadas más adelante con el objetivo de apreciar cuáles se detectan en el film objeto de análisis, su relación con las distintas vertientes de la pornografía y cómo encaja el mito de la Magdalena en todo ello. Con el análisis de esta producción se demostrará cómo es posible trazar un nuevo relato sobre el cuerpo de María Magdalena, con la paradoja de que, a pesar de emitirse a través de este personaje una crítica a la estructura patriarcal de la Iglesia, este mismo discurso se convierte en el dispositivo empleado para generar imágenes en las que los cuerpos de las mujeres no dejan de ser meros objetos para la satisfacción de los varones heterosexuales a partir de escenas lésbicas y de una violación.

2. Breve historia de un cuerpo: del siglo XVI al XIX

Como se indicaba, Susan Haskins ha sido una de las principales autoras en centrar la atención en el cuerpo de María Magdalena como excusa para llevar a cabo una pornografía devota. En este sentido, Haskins (1996: 264-272) explica cómo en el Renacimiento, en concreto en el humanismo cristiano del círculo de Marsilio Ficino, María Magdalena pasaba a ser entendida como Venus del amor divino. Así, su imagen encarnaba las teorías propias del contexto, por las que el paso de la belleza física a la espiritual permitía el acceso a Dios por medio del *circuitus spiritualis* (Panofsky, 1972: 200-202). De este modo, el cuerpo de la penitente abandonaba los rasgos asexuados de sus representaciones medievales para convertirse en una figura de gran belleza acorde a los cánones del momento, teorizados en los textos y encarnados en las pinturas.

Con la llegada de la Contrarreforma, a pesar de las prescripciones tridentinas para el correcto uso de las imágenes, así como de los numerosos tratados que instaban a la representación adecuada de este personaje alejándolo de toda exuberancia y «hermosura escandalosa» (López de Ayala, 1853: 361-366), Haskins (1996: 280-292) demuestra cómo, a partir de encargos privados de pequeñas dimensiones, la

santa seguía siendo representada desnuda, en todo su erotismo, para el disfrute de los hombres de las clases más altas en sus cámaras privadas. En consecuencia, en unos pocos siglos, la asexuada penitente medieval, figura doliente a los pies de la cruz y humilde y recatada testigo de la resurrección, se convirtió en un auténtico objeto sexual encubierto por la santidad y la penitencia. No sólo la mujer de Magdalena, en su vertiente mítica, fue objeto de esta pornografía, sino que también otras figuras bíblicas fueron utilizadas para estos fines. El estudio de Griselda Pollock para el caso de Susana es buena muestra de ello, pudiéndose extrapolar algunas de sus afirmaciones a las representaciones de la Magdalena:

El relato [de Susana] es una compleja narración de deseo sexual y tentación visual, castidad femenina y ley masculina. Durante el Renacimiento, el enfoque dramático en el momento de la desnudez de la mujer al bañarse expuesta a una lasciva conspiración resaltaba los aspectos sexuales, voyeurísticos y visuales del tema, ofreciendo al mismo tiempo una justificación bíblica e incluso teológica para pintar un desnudo femenino erótico, un género que estaba emergiendo en este periodo (Pollock, 2007: 171).³

Con el paso del tiempo, se instaló la moda de retratarse *à la Madeleine*, especialmente en las cortes y círculos nobiliarios de Francia e Inglaterra de los siglos XVII y XVIII. En estos casos, amantes, esposas y cortesanas eran retratadas semidesnudas adoptando esquemas compositivos propios de la Magdalena penitente que, sin embargo, poco tenían ya que ver con los conceptos de arrepentimiento y penitencia. En el siglo XIX, con la llegada de la fotografía, esta moda es continuada con la nueva tecnología. Un claro ejemplo de ello son algunas instantáneas que presentan a Hannah Cullwick, cuyos diarios y retratos han sido ampliamente estudiados por Heather Dawkins (1987). Semidesnuda, con los pechos descubiertos, Cullwick aparece posando arrodillada como si fuera la Magdalena. Por lo tanto, «convertida en objeto de un voyeurismo sancionado como legítimo, el erotismo que se desprende de la persona de la Magdalena puede transmitir tanto una piadosa emotividad como, en contraste, una pornografía pía o secular» (Schaberg, 2008: 177).

En la pintura decimonónica se continúa la misma línea, eliminando los atributos típicos que distinguían a la santa –el frasco de perfume, el libro o la cruz– para centrar la atención en el cuerpo desnudo de la mujer. Una obra paradigmática en este sentido es la pintura de Jules Joseph Lefèbvre (*María Magdalena en la cueva*, 1876) donde se presenta el cuerpo femenino con gran realismo, despojado de cualquier vestidura y atributo. En palabras de Susan Haskins:

Desnuda, María Magdalena se convierte en otra comodidad sexual más, inofensiva e higiénica, que además no presenta el reto de una personalidad definida. Sin apenas voluntad alguna de representar una imagen religiosa (...) no es si no otro ejemplo de los estudios pornográficos de mujeres que posaban como modelos para los cuadros de los Salones (Haskins, 1996: 380).

3 La cursiva se ha introducido para remarcar el aspecto más relevante y ampliable a otras figuras más allá del caso de Susana.

Al mismo tiempo, y de manera más transgresora aunque no ajena a principios misóginos, desarrollan su creación artistas como Félicien Rops, con unas obras en las que se potencian los elementos sexuales. Tómese por ejemplo su representación de la Magdalena masturbándose a los pies de la cruz (*Sainte Marie-Madeleine*, siglo XIX, *Museum De Reede*, Antwerpen) o la ilustración realizada para el frontispicio de la obra de Rodolphe Darzens *La amante de Cristo* (1888), en donde se ve a la mujer a los pies de la cruz, totalmente desnuda a excepción de un ligero que adorna su muslo.



Imagen 1. *María Magdalena en la cueva* (Jules Joseph Lefebvre, 1876)
 Imagen 2. *Sainte Marie-Madeleine* (Félicien Rops, Siglo XIX)

3. El cuerpo de María Magdalena y sus funciones en el audiovisual

A finales del Ochocientos, con la nueva tecnología cinematográfica, la temática bíblica se convirtió en uno de los principales argumentos del nuevo arte. En las primeras representaciones de la vida de Jesús, María Magdalena aparecía sin gran protagonismo, presentándose tímidamente como la pecadora arrepentida que se arrodilla a los pies de su salvador. Sin embargo, no tendrán que pasar muchos años para que este personaje comience a funcionar como siempre lo había hecho: sirviendo como mecanismo para la inclusión de cuestiones sexuales en temáticas religiosas. Es a partir de la película *Cristo* de Giulio Antamoro (1915), cuando esta mujer comienza a ser representada como una rica cortesana, consciente del poder de su belleza para lograr sus fines.

Desde entonces, numerosas películas continuaron construyendo de este modo al personaje para introducir escenas eróticas en las narraciones evangélicas. Así sucede, por ejemplo, en otro film italiano como es *Redención* (Carmine Gallone, 1918), o en la producción de Robert Wiene *I.N.R.I* del año 1923. Todos estos elementos cristalizan en la Magdalena fundacional creada por Cecil B. DeMille en *Rey de reyes* (1927). En esta obra, el cuerpo de la mujer de Magdala se ofrece en la pantalla como agente por el cual mostrar, al mismo tiempo, un exotismo y un erotismo que, debido a la tradición del personaje, termina siendo condenado.



Imagen 3. Escena de la película *INRI* de Robert Wiene de 1923

Es con el auge de las películas de romanos en la década de 1950, cuando esta figura pierde protagonismo como consecuencia, en parte, de que su uso como herramienta para desarrollar tramas eróticas es desplegado por otros personajes. Específicamente, el papel de la Magdalena como elemento sexual dentro de las narrativas audiovisuales se ve reemplazado por personajes de Roma, siendo buen ejemplo de ello el caso de Popea en *Quo Vadis?* (Mervin LeRoy, 1951). Por lo tanto, la función erotizante de la Magdalena se ve suplantada por personajes femeninos del mundo romano.

En las décadas de 1960 y 1970, con el retorno de las grandes épicas sobre la vida de Jesús, María Magdalena vuelve a recuperar su protagonismo sexual. Así sucede, por ejemplo, en *Jesús de Nazaret* (Franco Zeffirelli, 1977), en donde la mujer ya no es tratada como una cortesana que vive en la riqueza sino como una prostituta marginal. No obstante, su cuerpo sigue funcionando como elemento plenamente sexualizado que, en este caso, lejos de resultar atractivo, es muestra de esa marginalidad y abatimiento. Esta cuestión alcanza uno de sus puntos álgidos con la polémica película de Martin Scorsese *La última tentación de cristo* (1988), en donde las relaciones sexuales y el cuerpo de la Magdalena son presentadas de manera mucho más explícita que en momentos anteriores. Así, junto a otras cuestiones discursivas que plantea su personaje, es su cuerpo, y el uso que al mismo se le adjudica, el que determina su papel en la trama. No obstante, aunque es la de Scorsese la película más conocida y destacada en este sentido, existen otras producciones menos difundidas que utilizan el cuerpo de la Magdalena para generar escenas manifiestamente sexuales. Éste es el caso de *Audamar Anapu*, producción mexicana de 1975 dirigida por Rafael Cordiki, en donde el sexo, con desnudos integrales, forma parte del propio argumento y del desarrollo de los personajes, siendo un agente destacado en la narración y en los hechos que acontecen en relación a María Magdalena.

4. María Magdalena como detonante sexual en *Sacred Flesh*

4.1. Discursos visuales y verbales

Las comentadas son tan sólo algunas de las principales producciones en las que la figura de la Magdalena cumple la función sexual que hunde sus raíces en la patristica occidental. Entre las múltiples películas del siglo XXI, el film *Sacred Flesh* es especialmente propicio para tratar cuestiones relacionadas con temas pornográficos y de mercantilización de los cuerpos de las mujeres. En este apartado, se comentará la trama de la película, los dispositivos utilizados para la misma así como las cuestiones de contenido y forma que más afectan al tema objeto de estudio. La obra de Wingrove se inserta en el subgénero de las *nunsplotation films*, tendencia en auge en la Italia de los años setenta. Dicho subgénero pertenece al campo más amplio de las *exploitation films*, un tipo de cine que tiene como temáticas generales las marginadas en otros géneros, como por ejemplo la violencia desmedida, la sexualidad extrema o las perversiones en general. En el caso de las *nunsplotation films*, estas cuestiones se desarrollan principalmente tras los muros de los conventos, donde las religiosas se ven inmersas en tramas sexuales y/o de terror y violencia. Por lo tanto, se trata de un «subgénero de horror que se interesa fetichistamente por

las religiosas católicas» (Cowan, 2012: 63). Más adelante se volverá a esta cuestión, poniendo en relación aspectos propios del género de terror con los de la pornografía, especialmente a través del papel que juega la tensión entre deseo y represión.

La acción de la película, rodada digitalmente, se desarrolla en un convento de monjas donde sus celdas son los principales escenarios, cumpliendo así una de las características propias de este tipo de cine. Contextualizada en una época indeterminada, aunque con claros rasgos de la Edad Moderna, el film se inicia con la carta que la abadesa redacta para pedir ayuda ante los hechos que se están sucediendo. Con voz en off, la abadesa, que describe la situación como «de la más alta prioridad», explica que la Hermana Elisabeth, Madre Superiora del convento,



Imagen 4. Portada de *Sacred Flesh* (Nigel Wingrove, 2000)

«está poseída. No sé si por el diablo o por la demencia». Dicha posesión, cargada de lujuria, se manifiesta por medio de las visiones que la Hermana Elisabeth tiene con María Magdalena, esa «prostituta incorregible». Durante sus encuentros con la santa, ambas mujeres hablan sobre el pecado, la sexualidad y la jerarquía de la Iglesia así como del dominio que los hombres ejercen en ella. La mujer de Magdala, entronizada, aparece, a diferencia de en creaciones previas, totalmente cubierta con un brillante hábito de los pies a la cabeza, siendo sólo posible ver su rostro.

La Madre Superiora, encerrada en su cámara y aferrada a los crucifijos, lucha contra sus propios demonios nacidos de las confesiones pecaminosas de sus hermanas, que no hacen sino incitar en ella intensos deseos sexuales. La estructura del film se organiza a partir de las conversaciones que tienen las dos mujeres sobre las distintas confesiones sexuales, mostrándose en la pantalla cada una de esas acciones. Al mismo tiempo, el abad, destinatario de la carta con la que se inicia la película, acude al convento para solucionar la situación. Éste, en numerosas ocasiones, insiste en lo inoportuno de haber aceptado a las mujeres en la Iglesia al considerarlas como seres abocados a la histeria y al pecado. De hecho, no considera el problema como un caso de posesión sino de histeria: «Maldita sea, otro grupo de monjas histéricas», masculla tras recibir la carta de la abadesa.

Si bien la figura de María Magdalena, que aparece en su trono acompañada de un demonio, se incluye principalmente como dispositivo para satisfacer el objetivo final de la película que no es otro que crear un film con numerosas escenas de sexo entre monjas de cuerpos repletos de implantes de silicona, es cierto que con las palabras de la Magdalena se introducen temas como la regulación patriarcal de la Iglesia y distintas consideraciones sobre la sexualidad y las mujeres. El de la Magdalena es un discurso que incluye toda una serie de proclamas que, acercándose en algunos momentos a planteamientos de la teología feminista, claman en contra del patriarcado eclesiástico y su misoginia: «A vuestras mujeres les exigís castidad y pureza de pensamiento. Os cubrís de la cabeza a los pies como si la más mínima visión de carne originase la lascivia en el que mira y liberase al que la originó». En la misma línea, hace una crítica a la castidad, «vil hipocresía y dogma eclesiástico», para luego centrarse en los miembros de la Iglesia y la constitución patriarcal de toda la institución:

Es la oscura herencia de los perniciosos sacerdotes, que han hecho de tu querida Iglesia un patriarcado, la que nos condena a todos al infierno. Como la confesión de la pobre hermana Catherine, que demuestra con gran propiedad las profundidades hasta las que tus hermanos pueden rebajarse con el fin de conseguir saciar su lujuria y avivar la vuestra. [...] La Iglesia dice que el pecado es una ofensa contra Dios, que el pecado se opone al amor de Dios por nosotros, que el pecado es desobediencia y rebelión contra Dios, que es contrario a la ley eterna. Por suerte para la Iglesia, Dios ama a los pecadores, ¿la ama a usted, Madre Superiora? [...]. Tu camino a la redención será largo y doloroso, porque disfrutaste viendo el cuerpo de Catherine violado. (...) Yo no defiendo la anarquía sexual y emocional. Son los efectos de la castidad incontrolada y la asociación del placer sexual con la eterna condena lo que yo cuestiono. Eso es lo que está destruyendo el amor.

El cuerpo y la mente no pueden aguantar tanto, da igual que lo apagues o que lo condenes, el deseo acabará saliendo. Pero tras años de cautiverio, el deseo puro se habrá vuelto negro y, al liberarlo, será algo maligno, como las confesiones de las depravadas hermanas Jane, Mary y Helen. [...] Si el deseo se contiene demasiado tiempo, acaba siendo una fuerza maligna.

Estas cuestiones tienen su contrapunto, pero también su refuerzo, en las opiniones que el abad emite sobre las mujeres en general y las monjas en particular. Así, señala que «si Dios quisiera que las mujeres fuesen castas, no las habría hecho tan deseables», y alarma sobre el peligro de una monja que «siendo fuerte e independiente y viviendo dentro de su monasterio, puede crear y difundir pensamientos diferentes a los de Roma». Como apuntaba la Magdalena, el abad otorga toda la culpa del pecado sexual a las mujeres, y en concreto a las que viven en los conventos dado que «cuando una mujer se pone ese maldito hábito, su castidad se convierte en una obsesión y una receta para el desastre».

Respecto a cuestiones formales, los escenarios se limitan al interior del convento, espacio propio de las monjas de clausura, con la excepción de las conversaciones que mantienen, en los jardines de dicha institución, el abad y la abadesa. En el interior de los muros son dos espacios diferenciados los que se establecen en el film: las monjas en sus celdas y el espacio habitado por María Magdalena, sin referentes religiosos, espaciales ni temporales, donde el trono de la santa domina el entorno en el que la Madre Superiora, enfrentándose a ella, trata de reprimir su lujuria. Al igual que en los planos iniciales en los que la abadesa redactaba la misiva, donde la iluminación procedía de numerosas velas, las distintas escenas sexuales se configuran del mismo modo en términos lumínicos. En esas celdas, desprovistas de cualquier elemento más allá de los cirios y los crucifijos, las jóvenes monjas establecen sus relaciones sin terminar de quitarse completamente los hábitos en ninguna de las escenas, haciéndose evidente ese fetichismo que previamente se señalaba. De este modo, la presencia de la religión no desaparece durante los encuentros sexuales, persistiendo ese vínculo a lo largo de todo el metraje.

Estas relaciones sexuales, lésbicas a excepción de una de las escenas que más adelante se comenta, son ofrecidas al espectador por medio de planos generales y medios, recurriendo a los primeros planos en pocas ocasiones. La masturbación y el sexo oral son las prácticas sexuales predominantes, siendo, no obstante, los pechos de las mujeres el elemento cárnico preferido por la cámara. El sexo se mezcla con la tortura en la mayoría de las escenas, siendo los látigos y los elementos flagelantes los predominantes en unas escenas en las que estas herramientas, utilizadas teóricamente como arma contra la lujuria, terminan formando parte del juego sexual, en una mezcla propia del éxtasis, donde los gemidos de dolor y de placer, de religiosidad y de goce sexual, resultan difíciles de distinguir.

Con este breve resumen de los principales elementos planteados en el film, se aprecian claramente las distintas líneas discursivas marcadas por sus tres personajes principales: María Magdalena, la Madre Superiora y el abad. Aunque son tres relatos bien diferenciados, y que podrían ser objeto de mayor estudio, no se puede olvidar que se trata de una película con fines pornográficos y que el objeto de este

trabajo es el cuerpo de María Magdalena en las creaciones con dicha finalidad. En este sentido, Wingrove continúa utilizando a la Magdalena en su función tradicional en lo que a dispositivo se refiere, ya que es a partir de los encuentros con la santa con los que se propicia la inclusión de escenas sexuales. Sin embargo, se produce una variación en el uso de la mítica mujer de Magdala: ya no es su cuerpo, sino su discurso, el que se convierte en detonador de la sexualidad, que en este caso es ejecutada por las monjas, produciéndose así una transferencia del deseo. Por lo tanto, el cuerpo de la Magdalena deja de ser el referente visual que satisface la mirada del espectador, siendo, por el contrario, sus palabras las que ofrecen la posibilidad para encontrar una pornografía asociada a cuestiones religiosas.

En todo ello reside una paradoja alrededor de la relación entre el discurso emitido por María Magdalena y las imágenes que el director del film muestra. En ningún momento el cuerpo masculino se convierte en objeto de deseo, como sí lo hacen los cuerpos desnudos de las monjas. La intervención de hombres se produce con la escenificación del caso de la hermana Catherine, la joven que ha sufrido abusos sexuales por parte de dos miembros de la Iglesia. En la escena no se muestra de estos personajes más partes desnudas que sus manos y rostros, mientras que es el cuerpo descubierto de la joven el que es ultrajado. En consecuencia, aunque la escena se introduce con las críticas procedentes tanto de María Magdalena como de la Madre Superiora, la imagen no deja de estar presentada como una escena de sexo más para el placer del espectador, aunque realmente la joven está siendo violada, por lo que termina encogida sobre sí misma, llorando, mientras se cubre el rostro con sus manos.

A diferencia de las obras anteriormente mostradas, tanto pictóricas como audiovisuales, en las que se utiliza el cuerpo de María Magdalena como elemento pornográfico, en *Sacred Flesh* no es su cuerpo el que acapara la atención sexual, sino que, como se apuntaba, se produce el traslado de dicha atención a la anatomía de las religiosas del convento, característica propia de las *nunsplotation films*. Son diversos los factores que dieron lugar al momento cumbre de este tipo de cine en la década de los setenta. Entre ellos se encuentra el económico, en un contexto en que el auge de la televisión hacía disminuir la asistencia a las salas de cine y se hacía necesario realizar películas de bajo coste como es el caso de este tipo de producciones. No obstante, hay también factores propiamente cinematográficos, como son los precedentes italianos de películas de temática cómico-sexual. Títulos como *El Decamerón* (1971) o *Los cuentos de Canterbury* (1972) de Pasolini sientan los antecedentes con producciones en las que, sin ser el tema central del argumento, incluyen escenas de monjas en actos sexuales. A todo ello se une el interés que suscitaron los estudios surgidos a raíz de la reapertura de los archivos de la Inquisición, que sirvieron como fuente de inspiración para los cineastas (Nakahara, 2004: 124-133).

4.2. Pornografía(s)

En las páginas iniciales de este trabajo se ha definido, de manera general, la pornografía como aquellas imágenes cuyo objetivo es excitar sexualmente al público. No obstante, la pornografía no es un campo homogéneo y unificado, sino que

en su seno se encuentran numerosas vertientes. Así, la definición de Cowan de las *nunsplotation films* citada previamente, insiste más en la cuestión del terror que en los aspectos sexuales. ¿Cómo se concilia esto con lo visto en la película? Es a partir de un texto de Linda Williams desde donde se resuelve esta cuestión.

Williams estudia las relaciones entre tres amplios géneros cinematográficos como son el terror, el porno y el melodrama. La autora analiza la relación de estos géneros cinematográficos con el cuerpo, más concretamente con el «espectáculo del cuerpo», intensamente tratado en la pornografía por medio del orgasmo, en el cine de terror por la tortura y en el melodrama por el llanto. Son, según Williams, tres géneros de exceso relacionados con la construcción del género en tanto que masculino y femenino. Géneros cinematográficos de exceso pero también de éxtasis. En todos ellos, «the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary embodiments of pleasure, fear, and pain»; cuerpos representados «fuera de control», bien por el placer sexual, el dolor o el llanto y la desconsolación. Tres géneros cinematográficos en los que las mujeres, aun en tramas bien distintas, siempre gritan o de placer, en el caso de la pornografía, de dolor en el cine de terror, o de pena, en el caso del melodrama. Y estos tres gritos quedan relacionados, como señala Williams (1991: 4), con tres fluidos corporales: los sexuales, la sangre y las lágrimas, respectivamente.

Es con todo ello con lo que puede entenderse la definición de Cowan respecto a las *nunsplotation films* y que, además, colabora en la explicación de la película de Wingrove. Como se apuntaba líneas atrás, las monjas de *Sacred Flesh* se fustigan, haciendo emerger la sangre, representando cuerpos torturados y, por tanto, recurriendo a elementos característicos del género de terror. A ello se suma la cuestión de la posible posesión de estas mujeres por el demonio, elemento sobrenatural propio también de este género cinematográfico. Dicha flagelación, tortura corporal, termina intensificando la excitación sexual, la puesta en marcha de la lujuria y, por tanto, los fluidos sexuales unidos a esos gritos que anteriormente se mencionaban y que presentan una delgada línea entre el dolor y el éxtasis sexual. Así, el sadomasoquismo, en una vertiente no extrema como puede suceder en otras películas, es en este film un elemento vinculante entre sexo y religiosidad.

Aclarada la relación entre terror y pornografía, cabe preguntarse qué tipo de pornografía genera Wingrove en las celdas de las religiosas. Si se busca el término «pornografía» en los diccionarios de cine, en ellos se hace referencia al objetivo de la excitación sexual así como a la diferencia entre pornografía softcore «in which sex is simulated and there is some level of plot and characterization» y hardcore «portraying a series of unsimulated sexual numbers, with little or no attempt at a story» (Kuhn y Westwell, 2012: 319-320). Con esta diferenciación, el film de Wingrove pertenecería, por la cuestión del desarrollo de cierta trama, a la categoría softcore, siendo en el argumento narrativo donde María Magdalena desempeña su papel.

En términos comerciales, las *nunsplotation films* se alejan de la pornografía *mainstream* en tanto que no forman parte de los principales circuitos de producción y distribución, sino que quedan vinculadas a un público concreto al que se ofrecen películas alejadas de los grandes estudios. ¿Qué sucede en cuanto al contenido y

la representación de los cuerpos? Laura Milano define el porno *mainstream* no sólo en términos de industria sino también de estereotipos de género y de prácticas sexuales. Los primeros atenderían a «mujeres delgadas, rubias, de tetas grandes y multiorgásmicas mientras que los hombres son viriles, musculosos y siempre erectos» (Milano, 2014: 138). Entre los segundos se encontraría, como práctica sexual hegemónica, el coito que:

Reitera de manera aleccionadora la misma ritualidad sexual: penetración, eyaculación y orgasmo. Esta representación responde a la concepción de la sexualidad heteronormativa (donde lo 'normal' es lo hetero) y coitocentrada (donde el sexo es el coito y los genitales son la única zona erógena del cuerpo). [...] El cuerpo pornográfico es un cuerpo genital, penetrado o penetrante (Milano, 2014: 38).

En *Sacred Flesh* están presentes esas mujeres de grandes pechos a las que refiere Milano, pero no el estereotipo masculino al que hace mención ni tampoco, y quizás más importante, el coitocentrismo, dado que las escenas sexuales son protagonizadas por mujeres con la única excepción de la violación en donde, sin embargo, ni penes erectos ni penetraciones ni eyaculaciones se muestran en la pantalla debido a la elipsis que se produce. ¿Significa, entonces, que la película de Wingrove se aleja de la heteronormatividad? Si bien en el caso de la violación está claro que la respuesta es negativa, en el caso de las escenas homosexuales se podría dudar. No obstante, es la tradición cultural de las imágenes la que hace desaparecer la incógnita.

Las relaciones lésbicas mostradas, alejadas de intenciones rupturistas y de reappropriación características del posporno y de las posturas pro-sex, forman parte de la tradición literaria y visual de occidente. De forma destacada, dichas relaciones homosexuales se presentaron en relación al vampirismo en el terreno literario, especialmente a partir de la obra de Sheridan Le Fanu *Carmilla*, de 1872. En el audiovisual, desde los años treinta, se presenta también esta temática sutilmente en películas como *La hija de Drácula* (Lamber Hillyer, *Dracula's Daughter*, 1936) que, con la actividad de la Hammer –*Amores vampiros* (Roy Ward Baker, *The Vampire Lovers*, 1971), *Lujuria para un vampiro* (Jimmy Sangster, *Lust for a vampire*, 1971) y *Drácula y las mellizas* (John Hough, *Twins of Evil*, 1970)– y de directores como Jesús Franco –*Vampiros Lesbos*, 1971– se irán haciendo cada vez más explícitas.

Mientras que en estas películas el lesbianismo es construido «de acuerdo con el imaginario masculino que refuerza actitudes negativas» hacia el mismo, y teniendo como objetivo ofrecer placer al espectador varón heterosexual, las escenas no dejan de estar protagonizadas por mujeres vampiro que, aunque muy atractivas, suponen una amenaza para la cultura patriarcal y por ello deben ser exterminadas (Weinstock, 2012: 35-36).⁴ En este sentido, Pilar Pedraza señala que la Hammer

4 Aunque ésta es la opinión mayoritaria (BENSHOFF, 1997; ZIMMERMAN, 1996; WEISS, 1993), Ellis Hanson considera que películas como *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936), *Las Hijas de Drácula* (*Vampyres*, José Ramón Larraz, 1974) o *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983) contienen elementos en los que dilucidar «entretenidas e intrigantes posibilidades para la fantasía lésbica y feminista» (HANSON, 1999: 184).

«desnudó a las actrices para alegrar la vista a los espectadores, pero no les quitó el corsé mental con el que las diseñó como criaturas descerebradas, asustadizas o malvadas, más cercanas a las muñecas eróticas que a las mujeres» (Pedraza, 2004: 308).

Así, lo lésbico en la obra de Wingrove, con ausencia del elemento vampírico pero con la presencia de la posesión demoníaca y/o de la histeria, funciona del mismo modo que en las producciones mencionadas, cumpliéndose la afirmación de Román Gubern (2005: 20) en tanto que «[...] el cine porno está gobernado por un punto de vista predominantemente masculino, que exhibe con profusión fantasmas viriles característicos, incluso cuando pone en escena actuaciones lesbianas». No son mujeres vampiro sino mujeres poseídas en opinión de la abadesa e histéricas según el abad pero, en todo caso, dominadas por un poder sobrenatural que les hace trasladar sus comportamientos más allá de lo socialmente establecido por el heteropatriarcado. Además, al igual que las mujeres vampiro en su actividad lésbica, las monjas de *Sacred Flesh*, como verbaliza el abad, se convierten en un peligro. Por lo tanto, *Sacred Flesh* no pertenece al *mainstream* en términos comerciales pero sí en cuestiones de representación de los cuerpos de las mujeres, sus significaciones, su sexualidad y la orientación del público al que pretende excitar sexualmente.

5. Conclusiones

Como se avanzaba al principio, en el pensamiento feminista el vínculo entre representación y realidad ha sido una cuestión ampliamente desarrollada en relación a la pornografía. En el audiovisual es evidente la existencia de actores reales practicando sexo detrás de las cámaras. Si bien esa presencia de actores constituye una realidad física, el relato que se traslada al audiovisual no deja de ser una representación mediada por la normatividad, generadora, por tanto, de reiteraciones que a partir de la representación terminan creando realidades. La evidencia mencionada no hace sino convertir en más complejas las cuestiones relativas al uso de los cuerpos de las mujeres, asunto éste que queda fuera del presente estudio por ser una cuestión más relacionada con la situación de las trabajadoras del sexo.

Por otra parte, y aunque en el caso de la pintura esta cuestión es menos evidente, no es ninguna novedad mencionar las numerosas relaciones sexuales que a lo largo de la historia se han establecido entre los pintores y los modelos. En el caso concreto que se está estudiando, son esas mujeres reales que posan como María Magdalena las que se convierten, en representación de la mítica mujer de Magdala, en los cuerpos retratados para el goce sexual. En todo caso, ya se trate de cine o pintura, «a diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que *activa* la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro» (Gubern, 2005: 17). Bloqueada la imaginación, el discurso visual genera una realidad que impregna la autopercepción en los términos mostrados por estas producciones.

Algunas de las obras pictóricas aquí señaladas pueden ser consideradas por el público actual como no pornográficas. La mirada, como construcción cultural

cambiante en el tiempo, es un fenómeno mediado por las circunstancias de cada momento. Es por ello que la consideración que hoy en día se hace de lo estrictamente pornográfico no encaja con la pintura de, por ejemplo, la Contrarreforma o el siglo XIX. Ello no significa que en su momento no se hicieran con la voluntad de excitar sexualmente al espectador, condición para entender una obra como pornográfica ya señalada en la primera parte de este trabajo. Dicho en otras palabras, y siguiendo a Laura Milano, «ningún discurso puede prever completamente el efecto de sentido que produciría en la recepción, dado que entre condición de producción y reconocimiento media la circulación de ese discurso social en el transcurso del tiempo» (Milano, 2014: 16).

Respecto a la película *Sacred Flesh*, aunque ya comentadas las contradicciones o paradojas planteadas por el director, hay un aspecto que evidencia a la perfección la pervivencia de algunas de las denuncias expresadas por las feministas anti-pornografía de la década de 1980. En concreto, es la escena de la violación que se presenta en el film la que encaja perfectamente con las palabras de Robin Morgan (1980: 137-139):

El acto de violación no es más que la expresión de la norma, incluso alienta la fantasía masculina en la cultura patriarcal de la agresión sexual. Y la articulación de esa fantasía en una industria de mil millones de dólares es la pornografía [...] La pornografía es propaganda sexista, ni más ni menos. La pornografía es la teoría: la violación es la práctica.

Aun no siendo necesario estar de acuerdo con los planteamientos más radicales del feminismo contrario a la creación pornográfica, se hace evidente que la violación, aunque sea en la representación audiovisual, continúa siendo un elemento de goce sexual para determinado público masculino heterosexual. En consecuencia, es en ese aspecto en donde la relación establecida por las feministas anti-pornografía entre la representación y la realidad se hace más que necesaria: una película como la de Wingrove, en donde se articula un discurso con críticas al patriarcado eclesiástico, continúa remitiendo a cuestiones de la realidad social, ideológica y cultural en donde la misma violación puede llegar a producir placer. Es por ello que resulta necesario seguir analizando, actualizando y profundizando en las relaciones de desigualdad y de violencia sexual que se representan en determinadas creaciones audiovisuales con fines pornográficos.

En el caso que aquí ocupa, todo ello hay que relacionarlo con aspectos religiosos, ya que tanto María Magdalena como las lujuriosas monjas de las *nunsplotation films* son personajes en los que convergen todas estas cuestiones. En las palabras que María Magdalena emite en la película de Wingrove, se hace explícito el vínculo entre castidad y lujuria, cuestión propia de este subgénero cinematográfico. Así, son las monjas, en teoría aisladas de las relaciones sexuales, las que sirven de alimento para la imaginación pornográfica de los directores de estas películas y que, a su vez, satisfacen los deseos los espectadores que buscan este tipo de producciones. En el seno de todo ello se encuentra María Magdalena, quien, como se ha remarcado desde las primeras páginas, ha funcionado a lo largo del tiempo como

dispositivo para desarrollar estas cuestiones en épocas en las que no era posible hacerlas tan manifiestas sin contar con el velo de la santidad. Aunque el periodo de auge de las *nunsploitation films* se concentró en la década de los setenta –con obras como *Escándalo en el convento* (Domenico Paolella, 1973) o *La monja homicida* (Giulio Berruti, 1979)–, en fechas posteriores se continúa el subgénero con films como el de Bruno Mattei *Terror en el convento (L'altro inferno, 1981)*, *Demonia* de Lucio Fulci (1990) o, ya posterior a *Sacred Flesh*, la película dirigida por Joseph Guzman *Nude Nuns with Big Guns* (2010).

Sacred Flesh no es la primera producción de Wingrove protagonizada por religiosas en actos eróticos o sexuales. En 1989 ya se había adentrado en esta temática con un cortometraje en el que Santa Teresa de Ávila mantenía relaciones con el cuerpo del crucificado (*Visions of Ecstasy, 1989*)⁵. Las dos mujeres elegidas por Wingrove para estas producciones comparten no sólo las referencias de Santa Teresa de Ávila a la penitencia de la Magdalena (Teresa de Ávila, 1588: 385, 453, 470, 475), sino también la tradición de ser representadas en su momento de éxtasis. A este respecto, véase por ejemplo *El Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (1645-1652) y la obra de Caravaggio de 1606 *María Magdalena en éxtasis*. Es el éxtasis, precisamente, la cuestión que más conexiones presenta entre misticismo y sexualidad, tema objeto de estudio en distintos trabajos (Gubern, 2005: 80-87, Williams, 1991). Las temáticas controvertidas y los asuntos generalmente no aceptados forman parte de la trayectoria filmográfica este director. Desde su propia compañía, *Salvation Films*, fundada en 1992, Wingrove distribuye películas de éste y otros subgéneros dentro de las *explotations films*.

En definitiva, las tensiones entre deseo y represión encuentran en el ámbito pornográfico un espacio propicio para desarrollar dichas tiranteces, siendo las celdas de los conventos escenarios perfectos para ello. En este sentido, las monjas, en represión de su sexualidad y deseo, viven una suerte de penitencia. Esa misma penitencia que se achacó a María Magdalena en sus legendarios años de vida, entregada a cuestiones espirituales para expiar así sus previos goces terrenales. Este personaje, central en cuanto a referentes sexuales dentro del imaginario religioso, ejerce en el film una escurridiza función, sirviendo de espejo a las jóvenes que aparecen en las escenas sexuales.

Escurridiza debido al contraste entre discurso verbal y dispositivo audiovisual: encargada de propinar duras críticas a la jerarquía eclesiástica, no deja de ser la herramienta por medio de la cual se ofrece el espectáculo pornográfico, volviendo de esta manera al vínculo fundacional de la cultura judeocristiana entre la mujer y la tentación, la mujer y la carne, la mujer y la caída. Pero además es espejo debido a que en la construcción patrística de la mítica Magdalena, su posesión por los siete demonios, como se indica en Lucas (8-2) y Marcos (16,9), fue crucial para su construcción como pecadora sexual. Y es en ese aspecto de poseída en el que se convierte en espejo de estas monjas, que tal y como se indica en el principio de la

5 Debido a esta producción, Wingrove tuvo que ir a los tribunales ya que su film fue rechazado por las juntas cinematográficas británicas aludiendo a las leyes de blasfemia del país. Un análisis del caso en relación a la libertad de expresión se encuentra en Paraschos (2000: 17-33).

película pueden estar sometidas también a una posesión diabólica. Con ello, las mujeres vuelven a quedar sometidas, ya sea a su *naturaleza* tentadora e incapacidad de controlar su curiosidad, derivada de su debilidad propia de su ancestría del Edén, o a una diabólica presencia como le sucedió a la mítica pecadora de Magdala.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATWOOD, Feonna (ed.) (2009). *Mainstreaming Sex. The Sexualization Western Culture*, Londres y Nueva York: I.B. Tauris.
- BENSHOFF, Harry (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester: Manchester University Press.
- BORNAY, Erika (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*, Madrid: Cátedra.
- BOYLE, Karen (ed.) (2010). *Everyday Pornography*, London: Routledge.
- BOYLE, Karen (2014). «Feminism and Pornography» en EVANS, Mary et. al. (eds.) (2014). *The Sage Handbook of Feminist Theory*, Los Angeles: Sage, pp. 215-231.
- BRONSTEIN, Carolyn (2011). *Battling Pornography: The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976-1986*, Cambridge: Cambridge University Press.
- COWAN, Douglas F.C. (2012). «Religion and cinema horror» en CLARK, Terry R. y Dan W. CLANTON JR. (eds.) (2012). *Understanding Religion and Popular Culture: Theories, Themes, Products and Practices*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 56-71.
- DAWKINS, Heather (1987). «The Diaries and Photographs of Hannah Cullwick» en *Art History*, Vol. 10, N° 2, 1987: 154-187.
- DE ÁVILA, Teresa (1588). *Castillo Interior o Las moradas*, Madrid: Aguilar, 1970.
- DINES, Gail (2010). *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*, Boston, MA: Beacon Press.
- DWORKIN, Andrea (1981). *Pornography: Men Possessing Women*, Londres: Women's Press.
- GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama.
- HANSON, Ellis (ed.) (1999). *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham-Londres: Duke University Press.
- HASKINS, Susan (1996). *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona: Herder.
- KUHN, Annette y Guy WESTWELL (2012). *A Dictionary of Film Studies*, Oxford: OUP Oxford.
- LEHMAN, Peter (2006). *Pornography: Film and Culture*, New Brunswick: Rutgers.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (trad.) (1853). Decreto «De invocations, veneration, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus», de El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, sesión XXV, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564.
- MILANO, Laura (2014). *Usina Posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*, Buenos Aires: Editorial Título.
- MONZÓN PERTEJO, Elena (2011). «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en ZAFRA, Rafael y José Javier AZANZA (coord.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 529-540.

- MORGAN, Robin (1980). «Theory and Practice: Pornography and Rape» en LEDERER, Laura (ed.), *Take Back the Night: Women on Pornography*, Nueva York: Morrow.
- NAKAHARA, Tamao (2004). «Barred Nuns: Italian Nunsplotation Films» en MATHIS, Ernest y Xavier MENDIK (eds.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, Londres-Nueva York: Wallflower Press, pp. 124-133.
- PAASONEN, Susanna (2016). «Pornification and the Mainstream of Sex» en *Oxford Research Encyclopedia*. Disponible en <http://criminology.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190264079.001.0001/acrefore-9780190264079-e-159> (Fecha de consulta: 10/08/18)
- PANOFSKY, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Universidad.
- PARASCHOS, Manny (2000). «Religion, Religious Expression and the Law in the European Union» en THIERSTEIN, Joel y Yahya KAMALIPOUR (eds.) (2000). *Religion, Law, and Freedom: A Global Perspective*, Westport: Praeger, pp. 17-33.
- PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar.
- POLLOCK, Griselda (2007). «La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit» en CORDERO, Karen e Inda SÁENZ (comp.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana, pp.161-195.
- PRADA PRADA, Nancy (2010). «¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate» en *La manzana de la discordia*, Vol. 5, N° 1, pp. 7-26.
- RUBIN, Gayle (1993). «Misguided, Dangerous, and Wrong. An Analysis of Anti-pornography Politics» en RUBIN, Gayle, *Deviations*, Durham & London: Duke University Press, 2011.
- RUSSELL, Diana E.H. (1993). *Making Violence Sexy: Feminist Views on Pornography*, Nueva York: Teachers College Press.
- SCHABERG, Jane (2008). *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*, Estella: Verbo Divino.
- SHERIDAN LE FANU, Joseph (1872). *Carmilla*, Madrid: Siruela, 2015.
- TANKARD REIST, Melinda y Abigail BRAY (2011). *Big Porn Inc: Exposing the Harms of the Global Pornography Industry*, Melbourne: Spinifex Press.
- VANCE, Carole S. (comp.) (1989). *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa Ediciones.
- WEINSTOCK, Jeffrey (2012). *The Vampire Film: Undead Cinema*, Nueva York: Columbia University Press.
- WEISS, Andrea (1993). *Vampires & Violets: Lesbians in Film*, Nueva York: Penguin.
- WILLIAMS, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, CA: University of California Press.
- WILLIAMS, Linda (1991). «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess» en *Film Quart*, Vol. 44, N° 4, pp. 2-13.
- WILLIAMS, Linda (ed.) (2004). *Porn Studies*, Durham, NC: Duke University Press.
- ZIMMERMAN, Bonnie (1996). «Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film» en GRANT, Barry K. (ed.) (1996). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press, pp. 430-438.

FILMOGRAFÍA

- ANTAMORO, Giulio (1915). *Cristo*, Italia.
- BAKER, Roy Ward (1971). *Amores vampiros*, Reino Unido.
- CORDIKI, Rafael (1975). *Audanan Anapu*, México.
- DEMILLE, Cecil B. (1927). *Rey de reyes*, Estados Unidos.
- FRANCO, Jesús (1971). *Vampiros Lesbos*, España y Alemania.
- GALLONE, Carmine (1918). *Redención*, Italia.
- HILLYER, Lamber (1936). *La hija de Drácula*, Estados Unidos.
- HOUGH, John (1970). *Drácula y las mellizas*, Reino Unido.
- LEROY, Mervin (1951). *Quo Vadis?*, Estados Unidos.
- PASOLINI, Pier Paolo (1971). *El Decamerón*, Italia, Francia y Alemania.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972). *Los cuentos de Canterbury*, Italia y Francia
- SCORSESE, Martin (1988). *La última tentación de cristo*, Canadá y Estados Unidos.
- SANGSTER, Jimmy (1971). *Lujuria para un vampiro*, Reino Unido.
- WIENE, Robert (1923). *I.N.R.I.*, Alemania.
- WINGROVE, Nigel (2000). *Sacred Flesh*, Reino Unido.
- WINGROVE, Nigel (1989). *Visions of Ecstasy*, Reino Unido.
- ZEFFIRELLI, Franco (1977). *Jesús de Nazaret*, Italia y Reino Unido.

Recibido el 31 de marzo de 2018
Aceptado el 31 de agosto de 2018
BIBLID [1132-8231 (2018): 81-99]