

AMBIGÜEDAD, MUJER Y OTREDAD EN *MIDSOMMAR* (2019)

DE ARI ASTER¹

LUCÍA MOYA SÁNCHEZ 

Investigadora independiente, España
luciamosan@gmail.com

Resumen: Si las películas son textos culturales, como tales, expresan valores y miedos de la época en la que son realizadas. *Midsommar*, por la ambigüedad que se propone transmitir, tan comentada por la crítica y en redes sociales, da cuenta de una serie de ansiedades presentes hoy en día: en esencia, el carácter ambiguo del bien y el mal, y cómo estos se manifiestan en nuestra sociedad de manera confusa, tensionados por nuevos conceptos que requieren una profunda reflexión. Así pues, veremos que *Midsommar* habla del bien y del mal, pero también de lo propio y lo ajeno, lo familiar y lo extraño, lo individual y lo comunal. Para ser efectivas y provocar esa reflexión crítica, estas dualidades deben ser percibidas por el público. Es por esto que, después de justificar por qué es pertinente el análisis de esta película y exponer el método que se usará para ello, hemos incluido como parte de este artículo una encuesta que se realizó con objeto de comprobar si el filme, en efecto, suscitaba en la audiencia las emociones contradictorias que el director se propuso. Así pues, realizaremos algunas consideraciones sobre las respuestas a la encuesta, con el fin de reflexionar sobre los trayectos emocionales de Dani, protagonista de la película, y de la audiencia. Después, indagaremos en el porqué de estos vaivenes emocionales a través de la crítica feminista y los estudios de la alteridad: es a través de estas emociones cómo puede constatare la existencia de una ambigüedad entre el bien y el mal, lo nuestro y lo ajeno, lo individual y lo comunal. Finalmente, concluiremos si existe ambigüedad o no, y de qué tipo de ambigüedad hablamos en concreto en *Midsommar*.

Palabras clave: *Midsommar*; ambigüedad; mujer; otredad; alteridad; Ari Aster

AMBIGUITY, WOMAN AND OTHERNESS IN ARI ASTER'S *MIDSOMMAR* (2019)

Abstract: If films are cultural texts, as such, they express values and fears of the time in which they are made. *Midsommar*, because of the ambiguity it sets out to convey and so commented on by critics and on social media, accounts for a series of anxieties present today: in essence, the ambiguous nature of good and evil, and how these manifest

¹ Recommended Citation: Moya Sánchez, Lucía. "Ambigüedad, Mujer y Otredad en *Midsommar* (2019) de Ari Aster." *Journal of Artistic Creation and Literary Research* 13, no. 2, 2025, pp. 1-24: <https://reunido.uniovi.es/index.php/jaclr/index>

themselves in our society in a confusing way, stressed by new concepts that require deep reflection. Thus, this paper will argue that *Midsommar* speaks of good and evil, but also of the familiar and the foreign, the familiar and the strange, the individual and the communal. To be effective and provoke critical reflection, these dualities must be perceived by the audience. For this reason, I have included in this article a survey that was conducted to verify whether the film did indeed elicit the contradictory emotions that the director intended in the audience. I will therefore make some observations regarding the survey responses to reflect on the emotional journeys of Dani, the film's protagonist, and the audience. Next, I will explore the reasons behind these emotional swings through feminist criticism and studies of otherness: it is through these emotions that viewers can notice the existence of an ambiguity between good and evil, between what is ours and what is foreign, between the individual and the communal. Finally, I will question whether ambiguity exists, and what type of ambiguity is specifically present in *Midsommar*.

Keywords: *Midsommar*; ambiguity; woman; otherness; alterity; Ari Aster

1. INTRODUCTION

Midsommar es una película escrita y dirigida por Ari Aster. De acuerdo a IMDb, Ari Aster es un director y escritor estadounidense nacido en 1986. Se estrenó en cines con *Hereditary* en 2018; un año después, *Midsommar* apareció en la gran pantalla. Ari Aster define a esta última como una película de horror existencial sobre una ruptura, que externaliza el tormento y el dolor que esta situación personal produce. Si bien es cierto que trata de este tema, la trama es algo más complicada: Dani, una joven con problemas mentales, descubre que su novio Christian va a marcharse a Suecia con sus amigos durante un mes y medio. La relación de ambos, ya deteriorada por el desgaste personal de ambos, se tensa más cuando discuten, y Dani termina por disculparse. Christian, como forma de calmar la situación, decide invitarla, para disgusto de sus amigos. Una vez en Suecia, la situación empieza a enrarecerse cuando alcanzan Hårga, la comuna de Pelle, el único amigo de Christian que tiene interés en conversar con Dani. La cultura de Hårga, ajena a la del grupo estadounidense, valora los ciclos y los sacrificios, por lo que son testigos de extraños banquetes, suicidios de ancianos y rituales casi grotescos. Poco a poco, Dani se ve atraída por la falta de individualidad que representan los habitantes de Hårga, donde todo se comparte con todos. Finalmente, Dani, después de ver a Christian siendo infiel, y elegida como “reina de mayo” por los integrantes de la comuna, debe escoger entre un habitante de Hårga y su novio para que forme parte del sacrificio final. Después de observar cómo este es introducido en un cadáver vaciado de oso, lo vemos arder junto al resto de cadáveres. Afuera, la comuna grita al unísono con los sacrificados,

como una forma de copiar su dolor y atenuarlo. Es entonces cuando Dani termina por sonreír: ya nunca más estará sola, porque ahora es parte de Hårga (Aster).

De acuerdo a las propias palabras de Ari Aster, *Midsommar* está diseñada como una fantasía perversa que cumple los deseos de Dani, la protagonista, y donde se percibe una dualidad ambigua entre el bien y el mal, proveniente del pueblo de Hårga como contrapunto crítico a la moral en la que ha sido educada Dani y sus amigos estadounidenses, ya que frente a la cultura capitalista en Hårga la idea de individualidad no existe (Film at Lincoln Center). De esta forma, Dani pasa de su dependencia de Christian a una dependencia de los miembros de Hårga que, sin embargo, es percibida por Dani como una forma de liberación. Ari Aster reconoce que esta dicotomía entre el bien y el mal, lo individual y lo comunal, los valores estadounidense y Hårga, puede hacer que algunos espectadores o espectadoras no perciban *Midsommar* como una película de horror, ya que él mismo afirma que la identificación del público con Dani, que el propio director provoca sutilmente para remover los cimientos de ideas tradicionalmente absolutas o fijas como el bien y el mal, lleva a una catarsis final inevitable (Film at Lincoln Center). Además, aunque el director estadounidense admite haber volcado en Dani gran parte de su propia experiencia a raíz de una ruptura, también acepta haber estado en el lugar de Christian, por lo que también construyó a este personaje con rasgos que permiten empatizar con él (Film at Lincoln Center). La dificultad del público a la hora de identificarse con una o con otro, los cambios a la hora de desplazar la empatía, dan forma a esta ambigüedad que tiene un mayor alcance por las otras dualidades que tensionan la relación de la pareja: ¿quién representa el bien: Dani o Christian, Hårga o el grupo estadounidense? ¿Y quién representa el mal?

Midsommar se clasifica como una película de horror o terror (Neale, citado en Tomasulo 267), con ciertos elementos que hacen que se pueda clasificar como lo que Tudor llama “horror paranoico”. Los elementos de esta tipología del horror que destacan en *Midsommar* son cuatro. El primer elemento es la existencia de una víctima de una organización grupal (Tudor 108-110), representada por Dani, quien sufre un cambio de sus esquemas morales, propios de la cultura estadounidense, hasta integrarse plenamente en el grupo de Hårga, que a lo largo de la película se muestra como una organización comunal cuyas tareas están perfectamente repartidas entre los distintos roles de la estructura grupal (Aster). El segundo elemento es el desorden y la confusión que van en aumento (Tudor 108-110), puesto que vemos cómo el ambiente en el que la protagonista

se desenvuelve se va volviendo más y más caótico cuanto más tiempo pasa en Hårga (Aster). El tercer elemento del horror paranoico es la amenaza interna (Tudor 108-110), representada aquí primero solo por Pelle, como miembro de Hårga que, en cierto modo, se ha infiltrado en el grupo de estadounidenses y ha sido aceptado como uno más entre ellos; más adelante, Dani pasará a ser la figura principal que amenaza el orden del grupo, mientras que Pelle será la figura secundaria (Schultz 42). El cuarto y último elemento a destacar son los límites difusos entre los dos grupos representados en la película (Tudor 108-110): el estadounidense y Hårga. Estos límites se difuminan, generándose roturas o fugas en las líneas que separan ambos mundos, a través de las amenazas internas: primero, solo por Pelle, que pertenece a ambas esferas culturales (los estadounidenses y Hårga), y después por Dani, que termina por adaptarse a una de ellas después de un breve tiempo de hibridismo entre ambas (Aster). Por tanto, *Midsommar* es un ejemplo del horror paranoico según lo define Tudor, cuyos elementos se entrelazan de manera intrínseca y acaban reflejando la fragmentación, el rechazo de una identidad fija, el relativismo y el nihilismo propios de lo que comúnmente se define como postmodernidad (Tudor 114). No indagaremos en este término, porque es irrelevante dar una definición, pues, como afirma Tudor, “there is no need to postulate an epochal transition to make sense of these features of modern life, and to do so is to misunderstand the character of late modern society and its culture²” (115). Baste señalar que toda cultura popular refleja elementos que preocupan a la sociedad de la época, y, como parte de aquella, *Midsommar* funciona como un espejo que nos devuelve ansiedad y miedo en “a society in which anxiety and fear have become ubiquitous³” (Tudor 116), durante una época en la cual “the social, cultural, and environmental crises of the late modern era are manifestly products of modernity itself and of those capitalist forms of economic and social organization in which it found consummate expression” (Tudor 116).

Así pues, como afirmaba el propio Ari Aster (Film at Lincoln Center), *Midsommar* refleja ansiedades actuales de las sociedades occidentales. El propósito de este artículo tiene como base ahondar en esta ambigüedad, como veremos en los

² “No resulta necesario postular una transición de carácter épica para comprender estos rasgos de la vida moderna; hacerlo implica una interpretación errónea de la naturaleza de la sociedad tardo-moderna y de su cultura.

³ “una sociedad en la cual la ansiedad y el temor se han vuelto ubicuos”

objetivos. La elección de esta película de culto, que generó polémicas y debates desde su estreno, como objeto de análisis, parte de nuestra convicción de que *Midsommar* es una obra de interés de estudio como texto sociocultural contemporáneo que refleja algunos miedos actuales, entre ellos, la dificultad de distinguir entre el bien y el mal, representada por Dani y sus cambios –lo que hemos denominado en este artículo “viaje emocional”- a lo largo del filme. De esta forma, a través de Dani, se pretende trasladar a los espectadores una ambigüedad que afecta a los conceptos del bien y del mal, ambigüedad que los obliga a adoptar una actitud crítica al respecto, a abandonar un terreno más o menos sólido de certezas y convicciones.

La cultura debe ser considerada como un elemento multifacético discursivo, construido por una gran variedad de signos y significados, los cuales son compartidos por los miembros de la comunidad que alberga esta cultura (Barker 7, 16). Esta compartición es conseguida en gran medida mediante el lenguaje, razón por la que los estudios culturales emplean el análisis lingüístico para estudiar diferentes aspectos semánticos, pragmáticos y socioculturales de toda interacción y todo texto, haciendo hincapié en su interacción con otros códigos como, en nuestro caso, el cinematográfico (Barker 5, 28). Así, los estudios culturales se definen como un campo multidisciplinar que recurre a las potencialidades y puntos de encuentro entre distintas materias, como la lingüística o la sociología, y que señala cómo el conocimiento nunca es neutral, sino que siempre viene dado de forma sesgada, consciente o inconscientemente, por un emisor (Barker 5, 121, 437; Van Dijk, *Discourse, context and cognition*). Como afirma Sánchez Noriega: “Ni la fuente de información es inocente, ni los medios que la editan (seleccionan, procesan, valoran, jerarquizan) lo son” (63-64).

En nuestro caso, partimos de la afirmación de hooks según la cual las películas son “the perfect cultural texts” (5), puesto que suscitan discusiones y debates en la vida diaria (5) y constituyen una muestra de pluralidad de lenguajes entre los cuales el verbal es fundamental. No debe olvidarse que, como señala Blanco Pérez, una película es la “consecuencia de cierto andamiaje de significación” (20), que ésta se sostiene sobre un guion previo que se organiza primordialmente, aunque no solo, mediante el lenguaje verbal, y que numerosos análisis cinematográficos provienen de la teoría de la literatura, la literatura comparada y la crítica de los géneros literarios (39). Y es por eso que “ya no se habla de obra o de mensaje, sino de texto” (Casetti 27) cuando del análisis de una película se trata y que se compara “la narración literaria con una película” (Bordwell 9).

Si entendemos que el cine es un “arte perspectivístico” como la novela (Bordwell 9), en consecuencia, podemos emplear técnicas lingüísticas para analizar cualquier obra multimedia, puesto que todo es un texto (Mitry 44). Y, si todo es un texto, los seres humanos percibimos la realidad a través de narrativas, es decir, de discursos formados por estos textos. La realidad, por tanto, es discursiva.

2. VIAJE EMOCIONAL Y OTREDAD

Antes de comenzar a analizar ciertos elementos, debemos definirlos o, al menos, exponer los límites teóricos dentro de los cuales entendemos su significado. Por ello, qué denotan en este artículo las expresiones *viaje emocional* y *otredad* (y dentro de este concepto, palabras como *alteridad*, *otro*, *nosotros*, *ellos*).

Definimos viaje emocional como el recorrido de emociones, a partir de los sentimientos, que realiza un receptor o receptora al estar expuesto o expuesta a una narrativa concreta, sea esta de carácter oral, escrito o audiovisual. En nuestro objeto de estudio, consideramos que existen dos viajes emocionales: uno, el más evidente, es el que experimenta la audiencia, que es la serie de emociones que se suceden al recibir *Midsommar*, es decir, las emociones y sensaciones que provoca el “vínculo sentimental entre el espectador y lo que la mente de este sea capaz de proyectar evocado por el propio film” (Bordwell 57). El segundo viaje emocional, más sutil, es el que sufre Dani como protagonista de la película, ya que ella es receptora también de narrativas, en este caso de dos: una, la hegemónica, compartida con la audiencia, que remite a los valores socioculturales y morales dominantes en las burguesías occidentales, delimitados por el neocapitalismo y el liberalismo; y en segundo lugar la que Hårga y sus habitantes imponen sobre ella, haciéndola cambiar poco a poco (Huber 1).

Por otro lado, la otredad o alteridad está formada por todos aquellos individuos, conceptos, valores y creencias que no pertenecen al orden considerado como hegemónico o normativo. Así, existirá siempre un nosotros y un ellos: Nosotros somos esos individuos con los que nos identificamos, aquellos que representan o encarnan la narrativa social y cultural a la que pertenecemos; mientras que ellos son lo otro, todo aquello que nosotros no somos, que por lo general rechazamos o exotizamos y que deseamos mantener en los márgenes de la sociedad (Jensen 64-66). En numerosas ocasiones, lo otro se identifica con lo monstruoso, lo inhumano, aquello que escapa a las reglas sociales impuestas (Creed 44; Kristeva 4-5). Dentro del universo filmográfico de *Midsommar*, la otredad está

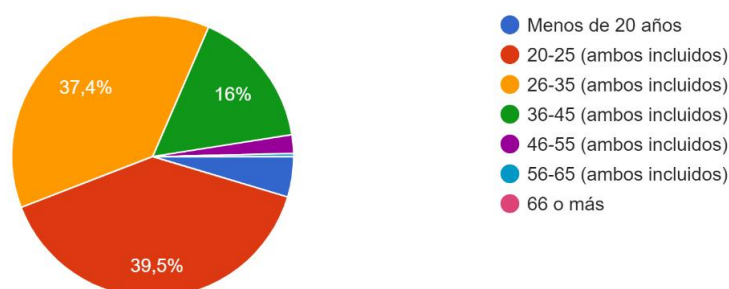
representada principalmente por los miembros de Hårga, y, de forma secundaria y ambigua, por Dani (Schultz 55); más adelante profundizaremos en el análisis de sus características y percepción. Por parte de la audiencia, lo otro es representado por todos los personajes que nos presenta Ari Aster: “la identificación del espectador . . . supone una especie de renuncia a sí mismo, aunque sea por el tiempo del espectáculo, para identificarse con lo «otro»” (Mitry 211).

3. LA AUDIENCIA Y LA AMBIGÜEDAD: RESULTADOS DE LA ENCUESTA

La encuesta fue realizada entre el 15 de julio de 2021 y el 1 de octubre de 2021, obteniendo 281 respuestas en total del público al que iba dirigido (cualquier persona española que hubiera visto *Midsommar*). Analizaremos los resultados según las secciones. La primera corresponde con las identidades de los participantes: preguntamos su edad, si eran de una minoría racial en España, género y otros aspectos de su identidad relacionadas con su orientación sexual y expresión de género. Dimos estas opciones y franjas de edad con el objetivo de hacer un estudio lo más detallado posible sobre la identidad individual de cada persona. Además, para establecer las franjas de edad consideramos el público al que iba dirigido el filme, que era mayormente jóvenes y adultos; los niños no deberían verla, y los ancianos no se sienten atraídos por este tipo de películas. Esto se demuestra porque, de estas 281 respuestas, la mayoría corresponden a las franjas de edad de 20-25 años y de 26-35 años, como muestra el siguiente gráfico:

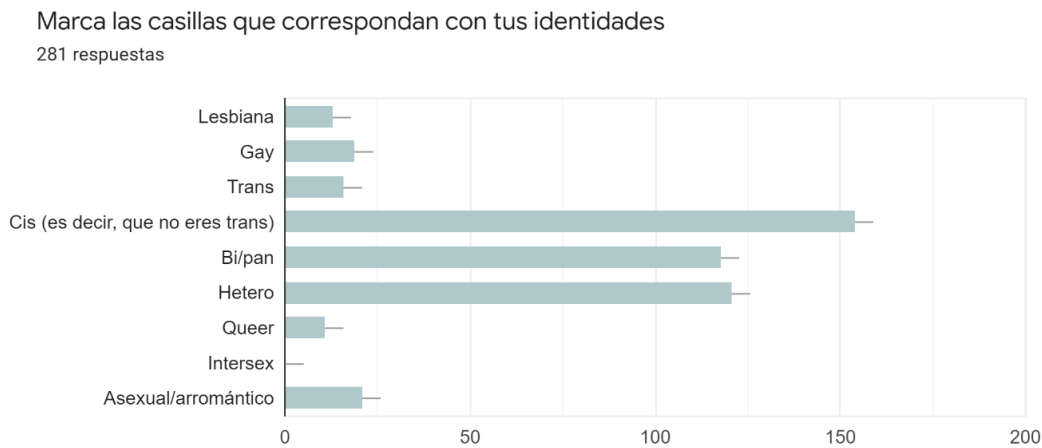
¿Cuál es tu edad?

281 respuestas



El 97.5% de los encuestados, además, no se consideran de una minoría racial en España, por lo que observamos una mayoría de personas blancas. Por otra parte, en cuanto al género, vemos que 76 de las personas encuestadas (un 27.05% de la muestra) se definen como hombres; 186, como mujeres (un 66.19% de la muestra), y 19, como personas no

binarias (un 6,76% de la muestra). Por último, en cuanto a las identidades de los encuestados, y como vemos en el siguiente gráfico, prevalecen las personas cis, bien sean bisexuales/pansexuales o heterosexuales:



Además, se hicieron 8 preguntas elaboradas a partir de 8 escenas de la película y proporcionando una lista de emociones para que lo/as encuestado/as marcaran las que sintieron. Estas 8 escenas fueron seleccionadas por ser las más comentadas en redes sociales, mientras que las emociones fueron escogidas teniendo en cuenta las intenciones del director y los comentarios realizados en internet. Estudiar las emociones que suscita el filme en la audiencia es pertinente porque si, como ya hemos mencionado, la realidad es discursiva, podríamos afirmar que las emociones también son elementos discursivos, y si consideramos las emociones “como producciones lingüísticas” (Belli 30), estas deben ser, asimismo, “constructores de identidad” (Belli 24). Es entonces a través de estos procesos discursivos que podemos ver los puntos en común que cada individuo tiene con otros, es decir, a qué grupos puede adscribirse y denominarse como “igual”. Por tanto, las emociones también influyen en las identidades de las personas, y permiten que estas puedan identificarse con lo otro (Belli 29, 31), que, en este caso, sería la protagonista, Dani.

Las escenas y sus resultados se encuentran en esta lista, aunque estos últimos se analizarán a continuación.

1. Dani llora en el regazo de su novio por la muerte de sus padres.

1. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.

(Descripción: Dani llora en el regazo de su novio por la muerte de sus padres)

281 respuestas

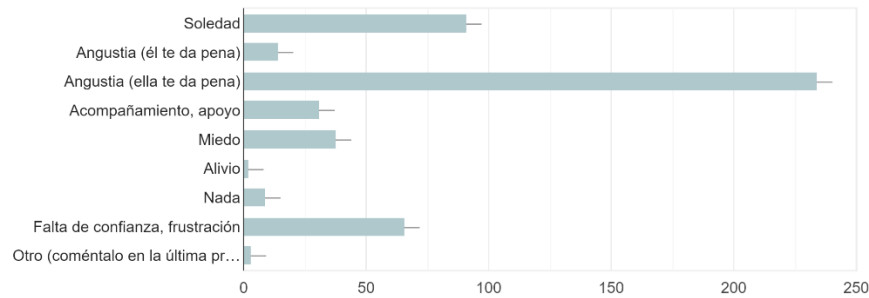


Figura 1: Destacan la angustia (donde ella es percibida como recipiente de compasión), la soledad y la falta de confianza o la frustración.

2. Dani confronta a su novio sobre la decisión de irse a Suecia, de la que no sabía nada. Ella acaba por disculparse, aunque fue él quien no se lo dijo.

2. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.

(Descripción: Dani confronta a su novio sobre la de...por disculparse, aunque fue él quien no se lo dijo)

281 respuestas

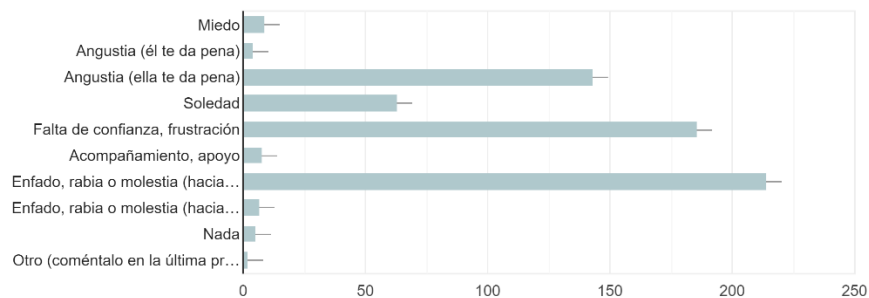


Figura 2: Destacan el enfado, rabia o molestia hacia Christian, la falta de confianza o frustración, y la compasión hacia Dani.

3. Pelle es el único que habla con Dani con normalidad, mientras su novio y el resto de amigos intentan ignorarla y la tratan de forma incómoda.

3. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.
(Descripción: Pellek es el único que habla con Dani... intentan ignorarla y la tratan de forma incómoda)
281 respuestas

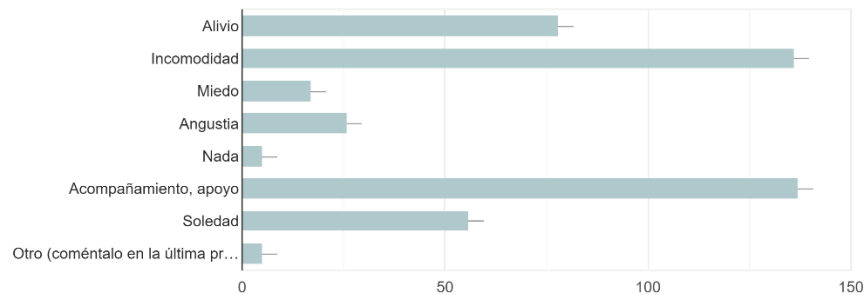


Figura 3: Destacan la sensación de acompañamiento y la de alivio, seguidas por la de incomodidad y soledad.

4. El novio de Dani trata de encender una vela sobre un pastel tras felicitarle el cumpleaños. Él se había olvidado, pero Pelle se lo ha recordado (Figura 4).

4. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.
(Descripción: El novio de Dani trata de encender u...se había olvidado, pero Pellek se lo ha recordado)
281 respuestas

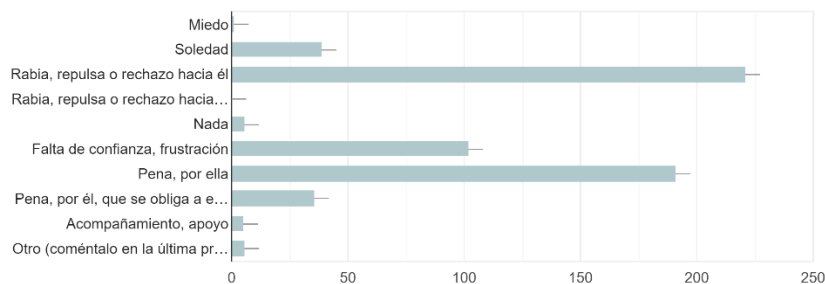


Figura 4: Destacan el rechazo hacia Christian, la compasión hacia Dani, y la falta de confianza o frustración.

5. Tras ver a los viejos lanzarse del acantilado, Dani quiere marcharse. Pelle la conmina a quedarse y le explica que él también es huérfano, pero se siente respaldado. Le pregunta a Dani cuándo fue la última vez que se sintió respaldada por su novio.

5. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.
(Descripción: Tras ver a los viejos lanzarse del aca...la última vez que se sintió respaldada por su novio)
281 respuestas

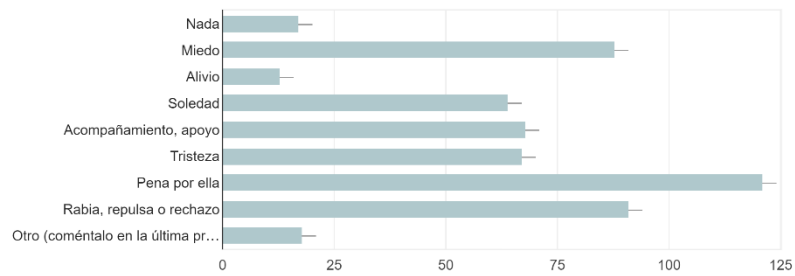


Figura 5: Se nota que esta escena es intensa porque vemos más de 50 respuestas en 6 emociones distintas. Destaca, ante todo, la compasión por Dani, el miedo y el rechazo.

6. Dani es coronada la reina de mayo tras ganar el concurso (Figura 6).

6. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.
(Descripción: Dani es coronada la reina de Mayo tras ganar el concurso)
281 respuestas

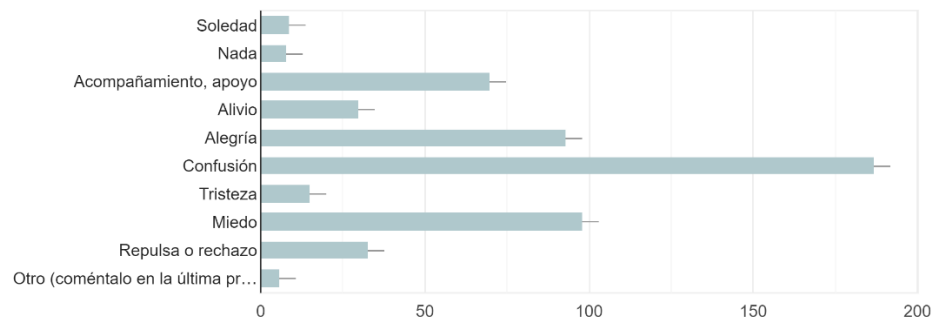


Figura 6: Destacan la confusión, el miedo y la alegría.

7. Tras ver a su novio mantener relaciones sexuales con otra chica en un extraño ritual, Dani tiene un ataque de pánico/ansiedad, pero el resto de chicas la rodea e imita sus emociones.

7. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.
(Descripción: Tras ver a su novio acostarse con otr... el resto de chicas la rodea e imita sus emociones)
281 respuestas

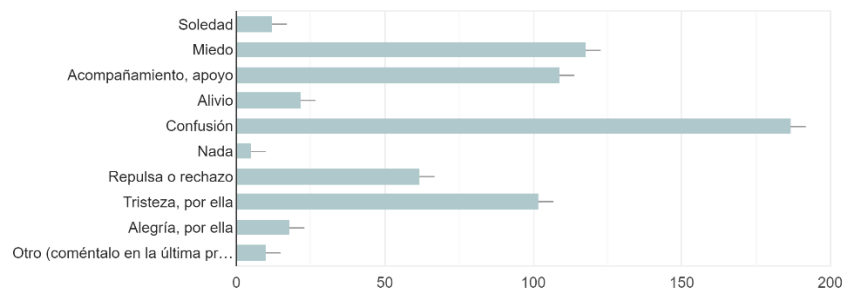


Figura 7: Destacan la confusión, el miedo y el acompañamiento, seguido este último muy de cerca por la empatía hacia Dani.

8. Tras elegir matar a su novio, Dani ve cómo se consume la casa amarilla. Todos, incluida ella, chillan y lloran, imitando el dolor de los sacrificados. Ella se detiene y esboza una sonrisa.

8. MARCA LAS CASILLAS QUE CORRESPONDAN CON LO QUE ESTA ESCENA TE HIZO SENTIR.
(Descripción: Tras decidir matar a su novio, Dani v...sacrificados. Ella se detiene y esboza una sonrisa)
281 respuestas

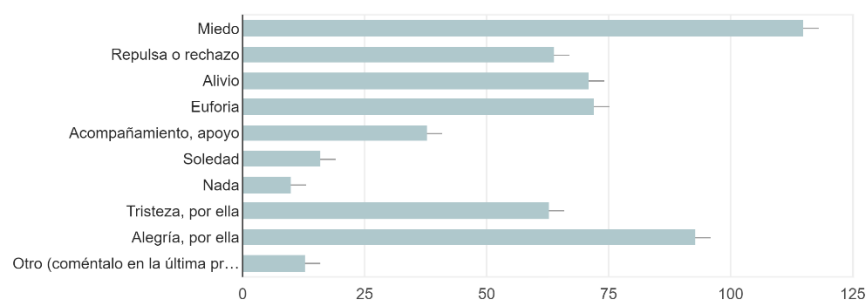


Figura 8: De nuevo, encontramos una escena intensa, con más de 50 respuestas en 6 emociones distintas. Destacan el miedo y la empatía hacia Dani, seguidos de la euforia, el alivio, el rechazo, y la tristeza por ella.

Una vez analizados los resultados de la encuesta, podemos afirmar que el público sí es capaz de verse sometido a una ambigüedad emocional provocada por el filme. A

continuación, analizaremos el recorrido de emociones, o viajes emocionales, que realizan tanto la protagonista, Dani, como la audiencia. Seguiremos estudiando el porqué de este viaje emocional, que es, a su vez, el porqué de la ambigüedad sobre la que se sustenta la película, ya que es a través de este trayecto que el público puede sentir dos emociones contrarias al mismo tiempo, lo que conduce al posicionamiento crítico y analítico del bien y el mal como valores sobre los que conviene reflexionar, por su complejidad, en el mundo posmoderno.

En general, vemos que la sensación de miedo se ve disparada a partir de la escena 5, la que acabamos de analizar, donde Pelle habla con Dani. Hasta entonces, vemos que las emociones más relevantes son aquellas que establecen un vínculo o aproximación hacia Dani: soledad, angustia, enfado, incomodidad, pena o rechazo (Figuras 1, 2, 3 y 4). Así, es a partir de la escena 5 cuando observamos una ambivalencia, la que conduce a la ambigüedad o desestabilización de certezas que persigue el director de la película, obteniéndose resultados similares entre las emociones positivas (las que corresponderían a Hårga, en tanto representa la Otredad) y las negativas (las que corresponderían al grupo estadounidense) (Figuras 5, 6, 7 y 8). Igual que Dani, la audiencia se ve empujada a esta dicotomía de una manera irremediable; en este sentido destaca la Figura 8, donde sobresalen tanto el miedo como la alegría por Dani.

4. VIAJES EMOCIONALES Y SU POR QUÉ: MECANISMOS DE LA AMBIGÜEDAD

Una vez analizados los resultados de la encuesta, podemos afirmar que el público sí es capaz de verse sometido a una ambigüedad emocional provocada por el filme. A continuación, analizaremos el recorrido de emociones, o viajes emocionales, que realizan tanto la protagonista, Dani, como la audiencia. Seguiremos estudiando el porqué de este viaje emocional, que es, a su vez, el porqué de la ambigüedad sobre la que se sustenta la película, ya que es a través de este trayecto que el público puede sentir dos emociones contrarias al mismo tiempo, lo que conduce al posicionamiento crítico y analítico del bien y el mal como valores sobre los que conviene reflexionar, por su complejidad, en el mundo posmoderno.

El de Dani es un trayecto desde la individualidad hasta lo comunal, desde la identidad individual hasta la relacional (según las definiciones de Hernando), desde lo conocido hasta lo extraño (Huber p. 1): comienza siendo una víctima de las circunstancias, sometida a una soledad y a un aislamiento atroces incluso entre sus

semejantes (Huber 2; Rachmaputri 32; Schultz 38-39). Después, durante la discusión por el viaje de Christian a Suecia, vemos el estado de desesperación en el que está sumergida: cuando Christian hace el amago de alejarse de ella, Dani pide perdón: no quiere quedarse sola (Rachmaputri 34-36). La escena acaba con la voz rota de Dani, y es aquí donde el espectador o espectadora conecta emocional y empáticamente con ella de forma natural y automática (Figura 2): acaba de perder a su familia, y su pareja se niega a acompañarla de ninguna manera. Tras esto, como ya hemos mencionado, se produce un tira y afloja entre el Nosotros y el Ellos, entre Pelle-Hårga y Christian-estadounidenses. No es hasta que Dani prepara la maleta para marcharse y Pelle la detiene con su intervención que la balanza de poder se inclina hacia los primeros: “The division of power that, by the end of the movie, has gradually tipped from the American men to the Swedish women” (Zoladz). A partir de aquí, Dani deja de excusar por completo el comportamiento de Christian: cuando dan por hecho que la otra pareja se marcha por separado, Dani comenta que vería a Christian haciendo algo similar; participa en el concurso de baile sin esperarlo, consumiendo drogas sin él; y una vez es coronada reina de mayo, está constantemente rodeada de miembros de Hårga (Aster), por lo que no vuelve a necesitar la compañía de Christian ni en el banquete ni después (Rachmaputri 45). Por esa razón, en el momento en que descubre la infidelidad de su novio, tampoco se siente sola: aunque tiene un ataque de pánico, lo experimenta rodeada de muchachas que gritan y sufren con ella, diluyendo su emoción en un nuevo nosotros (Huber 7; Kennedy; Schultz. 36). Este último error de Christian es imperdonable para Dani: en el nuevo contexto en el que se encuentra inmersa, siente que él solo puede conseguir la redención a través de la muerte (Schultz 52). Si bien parece arrepentirse brevemente cuando la casa amarilla estalla en llamas, es evidente por su sonrisa final que termina por sentirse satisfecha con sus decisiones (Schultz 54). Y es que, como ya he indicado, Dani pasa de estar completamente sola y aislada a sentirse respaldada, apoyada, abrazada por la gente de Hårga, hasta el punto de pasar por alto sus crímenes (Schultz 37).

Por otra parte, de acuerdo con los resultados generales de la encuesta, el espectador o espectadora acompaña a Dani desde el inicio hasta los últimos instantes: cuando Christian comete la infidelidad, ella no sabe que está drogado y ha sido sugestionado por los demás pueblerinos, al contrario que la audiencia (Zoladz). Para Dani, esta ha sido la consecuencia inevitable desde que empezaron a echarse miradas furtivas al llegar a Hårga, y lo que termina por cortar todos sus lazos con el grupo

estadounidense: es la prueba de que Christian no la quiere, porque si lo hiciera, no hubiera sido desleal (Zoladz). Sin embargo, Christian no tiene tiempo de explicarle nada, porque pronto es secuestrado e inmovilizado para que Dani, como reina de mayo, elija entre él u otro miembro de Hårga, quien será víctima en el sacrificio. Dani, en su enfado, frustración y dolor, escoge a Christian (Schultz 52). Es esto lo que el espectador o espectadora encuentra más ajeno, imperdonable, porque él era una figura vulnerable, el único que la conectaba todavía a su hogar original. Cuando Dani sonríe y rechaza al fin todas sus raíces en pos de un lugar que le ofrece compañía constante, el espectador o espectadora pasa a percibir a Dani como parte de la otredad (Figura 8).

A pesar de todo, la ambigüedad persiste: lo otro, lo abyecto, incluso lo monstruoso, tiene algo de nuestro reflejo, de nuestras propias identidades discursivas, del nosotros (Creed 48; Kristeva 13-15): “the abject remains a part of the subject that cannot be completely rejected” (Rachmaputri 22). Dani es, pues, representante de la dualidad humana, de la lucha entre el Bien y el Mal, de la búsqueda de un equilibrio precario y de la autoconservación en un mundo donde toda definición, y por tanto también ella misma, es discursiva, fragmentada, múltiple, mutante.

Por otro lado, como afirma Van Dijk (Discourse and manipulation), cualquier tipo de multimedia puede volverse influenciable para la audiencia. En otras palabras, si damos por hecho que el director está siempre presente como mediador entre la historia y el espectador o espectadora (Imbert 15), podemos también afirmar que es el primero el que ejerce la influencia o manipulación sobre el segundo (Van Dijk, Discourse and manipulation). De esta forma, el director refleja su ideología (definida por Van Dijk (Ideology. A multidisciplinary approach 7) como “the basis of the social representations shared by members of a group”, que permiten a estos grupos organizar el mundo a su alrededor y actuar de acuerdo a ello) en los patrones y eventos de la película, compartiéndolo con el público de forma social (Barker 84-85; Imbert 91; Sánchez Noriega 79; Van Dijk, Ideology. A multidisciplinary approach 16). Además, debido al hecho de que un filme es un medio audiovisual, las emociones, reflejadas de forma clara en los actores y actrices, intervienen con más facilidad en este proceso, haciendo que lleguemos al punto en que el director quiere que estemos (Van Dijk, Ideology. A multidisciplinary approach 21) con más sencillez que si se tratara de un libro. Sin embargo, es cada individuo el que decide si compartir estas ideas o no (Van Dijk, Ideology. A multidisciplinary approach 30-33); es decir, que los “lectores pueden

renunciar a aceptar la posición que les ofrece el texto” (Mills 27) y renegociar los significados discursivos, aunque reconozcan las ideas principales que la obra trata de transmitir (Barker 329; Imbert 49; Mills 27, 34). Es por esto que el espectador o espectadora de *Midsommar* puede rechazar la ambigüedad de la figura de Dani, aunque la perciba, y decidir posicionarse a favor de la lectura de catarsis y euforia.

De esta forma, podemos ver que la ambigüedad de la que tanto hemos hablado hasta ahora se basa en la forma en que la trayectoria vital y emocional de Dani es percibida por la audiencia, en la duda sobre si es parte del nosotros o de los otros y, por tanto, si nosotros mismos lo somos. Las identidades e ideas preestablecidas antes de entrar en contacto con el filme son puestas en duda por este: “readers often shift the focus of their hypothesis about the meaning of a text in the light of the evidence they encounter, and this in turn inflects the language items they read” (Mills 29). Así pues, ¿cuál es la evidencia que encuentra la audiencia para renegociar las ideas de Ari Aster?

Puede existir una razón por la que la audiencia renegocia las connotaciones expuestas por Ari Aster: el hecho de que la protagonista es una mujer. En nuestra sociedad contemporánea heteropatriarcal, la mujer aún es un sujeto susceptible de ser percibido como débil, merecedor o necesitado de protección por los demás. En concreto, Dani interpreta durante toda la película el rol de víctima, de persona vulnerable incapaz de defenderse a sí misma o de tomar decisiones por sí sola, más allá de las típicas que tomaría una persona con una identidad principalmente “relacional”, dirigidas a mantener la calma en el entorno y evitar el conflicto, como señala Hernando. Poco a poco, da pequeños pasos dirigidos a reconciliar esta identidad relacional con una más individual, que es la que ejercen Christian y el resto de estadounidenses, capaces de mirar por sí mismos y no por sus similares, incluso si eso significa provocar riñas entre ellos (Hernando), como sucede con las tesis de Christian y Josh (Aster). Los dos últimos pasos definitivos son el momento en el que Dani elige a Christian para ser sacrificado y su sonrisa final de satisfacción; irónicamente, al escoger por sí misma, al ser vengativa y dejar de cuidar al resto de su antiguo grupo, Dani reconcilia esa identidad individual recién estrenada con la identidad relacional que la lleva a refugiarse en Hårga y su sentimiento de comuna, pero se vuelve un monstruo para el espectador o espectadora (Whelehan 230)

Ari Aster afirma que esta protagonista está inspirada en sus vivencias, que él es Dani, ante todo (Film at Lincoln Center). Así pues, ¿por qué no realizar una película con un hombre como protagonista? ¿Cambiaría algo en la percepción emocional de la historia

por parte del público? En efecto, creemos que el viaje emocional no sería necesariamente el mismo, y el mensaje ambiguo de catarsis y horror se inclinaría hacia este último por el simple hecho de que la reafirmación de una identidad individual sería redundante para un hombre. Tal y como indica Almudena Hernando, los hombres suelen crecer siendo criados hacia un patrón de identidad individual, y las mujeres, hacia otro de identidad relacional. Si los papeles estuvieran invertidos en lo que respecta a la relación tradicional sexo-género, percibiríamos un hombre demasiado femenino (Dani) que, más que compasión y empatía, produciría lástima, y una mujer tan fría (Christian) que solo produciría rechazo, y no cierto sentimiento de pena o simpatía. Esto se debe a que la audiencia “genera un horizonte de expectativas” (Blanco Pérez 30), es decir, “construye un juicio perceptual basándose en inferencias inconscientes” (Bordwell 31), las cuales, además, suelen ser “asunciones que solemos utilizar para construir un mundo cotidiano coherente” (Bordwell 47).

Por esta razón, Dani es una mujer. El mensaje que se trata de mostrar, mediante esta identificación del espectador o espectadora con la protagonista, no se comunicaría de igual forma si esta no lo fuera. Como mujer concebida como víctima a la que salvar, Dani genera desde el comienzo una compasión a la que se une su orfandad (McRobbie). Esa presunción, derivada de una construcción genérica de lo femenino, influye en la percepción de lo que sucede en la película, ya que el público, desde las primeras escenas, atribuye a Dani una serie de creencias y estereotipos vinculados a la construcción social de lo femenino que determinarán el modo en el que se vinculen emocionalmente con su trayectoria (Bordwell 39; Mitry 132). Al fin y al cabo, “concebir es juzgar” (Mitry 70), y el cine, según Mitry, “no puede “considerarse [el cine] como un hecho aislado, sino como un testimonio y un reflejo de las actividades concretas del hombre” (537). Indiscutiblemente, el director de la película juega con ello para intensificar la desestabilización emocional del público y acentuar los efectos de la ambigüedad derivada del personaje.

Sin embargo, queda algo más que mencionar. Hemos llegado hasta aquí considerando que Dani es una mujer, pero hay otro aspecto que analizar. Y es que, con su sonrisa en los últimos segundos de la película, Dani deja de ser percibida como parte del nosotros, y eso, al mismo tiempo, resulta monstruoso, abyecto, un rechazo inmediato y pleno, alcanzando la ambigüedad final de una manera mucho más sorprendente para la audiencia, que probablemente no espera el viraje de su propia percepción. Sin embargo,

¿por qué esta otredad, percibida como negativa, puede ser resignificada por la audiencia como algo positivo (Figura 8)?

5. LA OTREDAD Y LO MONSTRUOSO: HÅGA Y DANI

Desde el siglo pasado, la otredad ha dejado de ser permanentemente ignorada para pasar a ser objeto de estudio. No entraremos en el debate sobre si lo subalterno, al obtener voz propia, deja de serlo o no, pero parece evidente que el hecho de que aquellos marginalizados tengan agencia y capacidad de hablar por sí mismos es algo crucial e importante, como ya señalaba Spivak.

Es gracias a esto que se ha obtenido una nueva perspectiva sobre lo monstruoso. Ya sucedía con personajes como Dorian Gray, Drácula o Carmilla: los monstruos han sido codificados como miembros de estos círculos en los márgenes. Las comunidades LGBTQIA+ y feministas reclamaron esos símbolos con prontitud, reapropiándose figuras abyectas como sinónimo de poder (Federici 225; Vasallo 7-14). Y es que los monstruos representan el poder fuera de los círculos hegemónicos; esas criaturas rechazadas por la sociedad que encuentran su lugar y lo defienden con garras y dientes muestran una fuerza psicológica necesaria para estos grupos, una resistencia y resiliencia que les sirve como herramienta para sobrevivir y mantener el espíritu de lucha vivo y activo contra los intentos de exterminación por parte de los centros hegemónicos socioculturales (Rubino et al. 7-10).

Las brujas, los hombres lobo, los vampiros, los demonios, todo monstruo que represente una otredad es susceptible de ser reclamado, según la perspectiva que se ha señalado en el epígrafe anterior. Es por esto que los miembros de Håga pueden considerarse como tales: viven apartados de la sociedad sueca, en su pequeño mundo, y cometen lo que los espectadores o espectadoras (y el grupo estadounidense) consideran como atrocidades (Keetley 267; Rachmaputri 50). Parte de estos “crímenes” son consecuencia de defender su modo de vida: Josh transgrede las normas sobre el libro sagrado, y Mark profana un árbol que representa a los antepasados de algunos miembros de Håga (Aster).

Dani, además, ya comienza formando parte de la alteridad (y por tanto, es percibida levemente como un monstruo) de manera sutil y parcial: es mencionado el hecho de que sufre de ansiedad y no solo se medica por ello, sino que también va a terapia (Aster). Si lo abyecto es todo lo que transgrede los límites sociales impuestos (Creed 48;

Kristeva 16, 155; Rubino, Sánchez y Saxe 7-10), estos comportamientos y necesidades reflejan que Dani no está del todo integrada en el grupo formado por Christian y sus amigos, los cuales no tienen ningún trastorno mental diagnosticado, síntoma de inadaptación o extrañamiento (Rachmaputri 58-60). Esos hombres (excepto Pelle, quien es consciente de pertenecer a la otredad, como demuestran la película y el guion de Ari Aster), que representan el orden patriarcal, rechazan a Dani, la cual trata de renegociar su posición en el “nosotros” manteniendo su relación con Christian a cualquier costo, en especial a través de comportamientos estereotipadamente femeninos de resolución de conflictos (Rachmaputri 61-62; Sheldon 86, 89). Y, como el espectador o espectadora es cómplice de la historia, que se construye en su mente en base a las ideologías hegemónicas patriarcales del mundo actual heredadas (Barker 325-327; Bordwell 14, 30-31, 39, 47; Casetti 22-23; Mitry 537), se encuentra más o menos cómodo con estos intentos y sublima las emociones que esto suscita como compasión y empatía hacia ella, como hemos visto en las figuras anteriores. Así, si consideramos que, hoy en día, la identidad postmoderna se basa en considerar al sujeto como un conjunto de identidades múltiples, fragmentadas y cambiantes (Barker 224, 245), podemos ver cómo este espectador o espectadora se identifica con Dani, de manera que “renuncia a sí mismo, aunque sea por el tiempo del espectáculo, para identificarse con lo «otro»” (Bordwell 211).

En el momento en que el grupo estadounidense llega a Hårga, esto resulta “in a need to negotiate the abject” (Rachmaputri 63). Y es que la solidaridad que las mujeres de Hårga muestran las unas con las otras es justo lo opuesto al comportamiento del grupo de hombres estadounidenses (Rachmaputri 69), quienes no permiten que Dani exprese el dolor que siente por la muerte de su familia. Como afirma Ahmed, “pain has often been described as a private, even lonely experience” (20), en especial en la cultura occidental (28-29), y como es de las mujeres de quienes se espera que sean más emocionales (Kennedy, Hernando), Dani procura no mostrar sus sentimientos para encajar en los ideales de lo que se ha diseñado como una mujer ‘civilizada’ que puede ser cuidada y arropada en su pena pero a la que no se le permite una manifestación descontrolada de dolor o ira (Schultz 7, 31-32). Unos ideales, por supuesto, patriarcales, impuestos por presión social (y mediante su comportamiento) por el grupo de hombres estadounidenses (Rachmaputri 18, 71, 75; Schultz 37). Es por esto que la escena donde las mujeres de Hårga sostienen a Dani y la acompañan en su ataque de pánico es percibida

principalmente como un momento de confusión (Figura 7): si lo que se valora es la represión de las emociones para encajar en una sociedad masculinizada por el racionalismo, este momento representa todo lo contrario: es una expresión comunal del sufrimiento sin contención, ocultación ni represión, un acto liberador y pleno que se sale de todo lo establecido y que, por fin, permite que Dani se sienta vista por los demás en su dolor y alcanzar la tan esperada catarsis emocional (Ahmed 28-29, 30-31). Es aquí donde se produce el cambio final en Dani, que por fin reclama su dolor como algo empoderante, en lugar de algo impuro de lo que avergonzarse (Schultz 49-50, 54-55). Por supuesto, no hay que perder de vista el poder adoctrinador de los miembros de Hårga, quienes ejercen “una empatía selectiva y artificiosa” (Solórzano) que provoca que Dani, que ya de por sí tiende a la dependencia emocional, termine por ser atraída hacia este grupo (Rachmaputri 34-38) y abandonar todo lo anterior, representado por Christian, de la forma más radical y definitiva posible: con la muerte de este (Rachmaputri 37, 67, 70). De esta forma, podemos preguntarnos: ¿es Dani quien ejerce la decisión final, la[A10.1] decisión final de asesinar a su novio, o ha sido, en realidad, Hårga, que ha conseguido atraerla al fin a su lado? (Huber 5). Después de todo, “Solidarity in itself can be a form of control” (Tannen 169).

De cualquier forma, como demuestra la Figura 8, este se vuelve un momento catártico y empoderante para una parte importante del público. Como afirma Huber: “Healing is imbricated with destruction” (11). Si bien está claro que Ari Aster desea que percibamos esta ambigüedad, queda explícitamente demostrado que en el instante en que Dani se vuelve lo otro, en el que rechaza todo lo impuesto por su sociedad occidental y se vuelve parte de Hårga, el espectador o espectadora puede aún empatizar con ella, con la mujer demoniaca que tuerce todo a su favor (Whelehan, 1993 230), con un monstruo terrorífico y abyecto que representa los límites entre lo humano y lo no-humano (Creed 44-45). Y decimos que es un monstruo porque su evolución “draws the audience’s attention to her comfort with death, the ultimate abject” (Rachmaputri 49). Sin embargo, en una sociedad en la que se considera que toda identidad es fragmentada, múltiple y móvil, incluso el género -que se consideraba inamovible, dictado por la biología, hasta unas décadas atrás (Barker 224, 245, 282; Mills 32)-, lo abyecto forma parte de nosotros, algo que no podemos rechazar por completo, y menos todavía después de haber conectado a un nivel emocional con este ente, por muy monstruosa e inapropiada que nos resulte su felicidad (Ahmed 42; Kristeva 5, 13-15; Rachmaputri 22-23). Entonces, la catarsis puede

conseguirse a través de lo abyecto, de nuestro reflejo en ello (Kristeva 26-32; Schultz 35-36) y, de esta forma, es posible sentirse aliviado/a y eufórico/a, alegre por Dani y su nueva familia, pero también experimentar miedo, confusión y tristeza por lo que acaba de perder (Figura 8); al volverse parte de Hårga, Dani no puede volver a formar parte de aquello que ha asesinado. Se convierte, de forma simultánea, en la representante de todo aquello que anhelamos (conexión, respaldo, apoyo incondicional) y de todo aquello que rechazamos (asesinatos, comportamiento extremadamente emocional e irracional) (Rachmaputri 75; Schultz 35-36)..

6. CONCLUSION

Midsommar nos propone un viaje emocional de extrañamiento y autoexploración, que lleva al espectador o espectadora a identificarse con la protagonista y vivir su dolor. Esto se logra debido a que la realidad en que vivimos es fundamentalmente discursiva, y por tanto nuestras identidades también lo son, permitiéndonos poder no solo entender, sino comprender lo que siente Dani a través de los mecanismos y estrategias puestos en práctica por el director para la creación de la película. Sin embargo, al final, en el momento en que Dani deja de ser parte del nosotros para volverse un miembro del ellos, de Hårga, nos coloca en un lugar emocional y mental que obliga a reflexionar sobre la ambigüedad de esta catarsis. Esto es porque, aunque en el abyecto siempre hay una parte de nosotros, este también representa aquello que queremos rechazar, lo no-humano, lo no aceptable socialmente. Así pues, es solo a través de un ejercicio de deconstrucción crítica y personal que podemos acceder a la lectura de catarsis y elegirla, de entre las dos opciones que Ari Aster nos ofrece en su inquietante final. El hecho de que se pueda percibir esta ambigüedad narrativa y perceptual parece indicar una tendencia al reclamo de lo irracional, de la expresión sin límites de sentimientos intensos asociada con lo femenino, lo cual enlaza perfectamente con el auge del feminismo hoy en día y la accesibilidad de herramientas para el autoanálisis en el contexto social y cultural del que se forma parte.

Podemos concluir, por tanto, que sí se percibe una ambigüedad al final de *Midsommar*, y que esta viene dada por la hibridez nosotros-ellos, la permeabilidad que se establece entre ambas categorías, un territorio fronterizo que representa Dani conforme se van sucediendo las escenas. Este hibridismo identitario es en consecuencia percibido por la audiencia gracias al carácter múltiple, fragmentado y mutante de la identidad de la protagonista, que representa asimismo al espectador o espectadora. Así, los límites entre

el bien y el mal se difuminan: “el mal puede estar dentro de nosotros, ya no es un atributo exclusivo del otro” (Imbert 95). La ambigüedad se perfila, finalmente, como el estado permanente de las cosas o, al menos, como una instancia de lucidez que conduce a la problematización y al cuestionamiento.

NOTA BIOGRÁFICA SOBRE LA AUTORA

LUCÍA MOYA SÁNCHEZ (Emeritense de nacimiento) estudió un Doble Grado de Estudios Ingleses y Filología Hispánica en Huelva, donde comenzó su contacto con los estudios culturales y la crítica feminista. Además, es autora de ficción y profesora de inglés.

Contact: luciamosan@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2632-9018>.

TRABAJOS CITADOS

- Ahmed, Sara. “Happy Objects.” *The Promise of Happiness*, Duke UP, 2010, pp. 21-49.
- . “The Contingency of Pain.” *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh UP, 2004, pp. 20-41.
- “Ari Aster.” IMDb, 19 mayo 2022, <https://www.imdb.com/name/nm4170048/>.
- Aster, Ari. *Midsommar* [guion]. Script Slug, 2017.
- Barker, Chris. *Cultural Studies: Theory and Practice*. SAGE Publications, 2006.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester UP, 2017.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Cátedra, 2020.
- Belli, Stefano. *Emociones y lenguaje*. 2009. Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis doctoral.
- Blanco Pérez, Manuel. *Cine y semiótica: La teoría del emplazamiento / desplazamiento aplicada al lenguaje cinematográfico y publicitario en la era de Netflix*. Universidad de Salamanca, 2020.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós, 1996.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador o espectadora*. Cátedra, 1996.
- Creed, Barbara. “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection.” *Screen*, vol. 27, no. 1, 1986, pp. 44-71. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>.
- Ehrlich, Susan, Miriam Meyerhoff, y Janet Holmes, eds. *The Handbook of Language, Gender and Sexuality*. John Wiley & Sons Inc., 2014.
- Federici, Silvia. “La Gran Caza de Brujas en Europa.” *Calibán y la Bruja. Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria*, Traficantes de sueños, 2020, pp. 209-75.
- Film at Lincoln Center. “Ari Aster on *Midsommar*, Cathartic Endings, the Director’s Cut and His Favorite Films.” YouTube, 12 jul. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=aPGaPTdno10>.
- Hallam, Julia. “Working Girl: A Woman’s Film for the Eighties: Female Spectators and Popular Film.” *Gender and Conversational Interaction*, editado por Deborah Tannen, Oxford UP, 1993, pp. 173-198.
- Hernando, Almudena. *La Fantasía de la Individualidad: Sobre la Construcción Sociohistórica del Sujeto Moderno*. Traficantes de sueños, 2020.
- hooks, bell. *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, Routledge, 1996.

- Huber, Sara. "Blood and Tears and Potions and Flame: Excesses of Transformation in Ari Aster's *Midsommar*." *Frames Cinema Journal*, 2022, <https://framescinemajournal.com/article/blood-and-tears-and-potions-and-flame-excesses-of-transformation-in-ari-asters-midsommar/>.
- Imbert, Gérard. "Cine, Representación De La Violencia E Imaginarios Sociales." *La Mirada que habla. Cine e ideologías*, editado por Gonzalo Camarero, Akal, 2002, pp. 89-98.
- Jackson, Joshua Conrad, et al. "Emotion Semantics Show Both Cultural Variation and Universal Structure." *Science*, vol. 366, no. 6472, 2019, pp. 1517-1522. <https://doi.org/10.1126/science.aaw8160>.
- Jensen, Sune Qvotrup. "Othering, Identity Formation and Agency." *Qualitative Studies*, vol. 2, no. 2, 2011, pp. 63-78. <https://doi.org/10.7146/qs.v2i2.5510>.
- Keetley, Dawn. "*Midsommar*, Dir. By Ari Aster (A24, Nodisk Films, 2019)." *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, no. 18, 2020, pp. 266-71.
- Kennedy, Caitlin. "Monstrous Womanhood and the Unapologetic Feminism of *Midsommar*." *Screen Queens*, 13 jul. 2019, <https://screenqueens.wordpress.com/2019/07/13/monstrous-womanhood-and-the-unapologetic-feminism-of-midsommar/>.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia UP, 1982.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy: The Origins of Women's Subordination. Women and History*, Oxford UP, 1987.
- Markale, Jean. *La Mujer Celta: Mito y Sociología*. MRA Creación y Realización Editorial, 2005.
- Midsommar*. Dirigida por Ari Aster, A24, 2019.
- Mills, Sara. "Reading as/like a Feminist." *Gendering the Reader*, editado por Sara Mills, Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 25-46.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. I, Las estructuras*. Siglo XXI de España Editores, 1999.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. II, Las formas*. Siglo XXI de España Editores, 1989.
- Rachmaputri, Katarina Anggita. *Negotiation of the Abject through the Representation of the Monstrous-Feminine in Ari Aster's Midsommar*. 2021. Trabajo de grado.
- Rubino, Andrea, Sebastián Sánchez, y Florencia Saxe. *Lecturas Monstruo. Género y Disidencia Sexual en la Cultura Contemporánea*. La Oveja Roja, 2021.
- Sánchez Noriega, José Luis. "Comunicación social y poder. La 'garganta profunda' nunca es inocente." *Comunicación, poder y cultura*, Nossa y Jara Editores S.L., 1998, pp. 61-73.
- Sánchez Noriega, José Luis. "Tematizaciones y Tratamientos en las Representaciones Fílmicas de los Conflictos Sociales." *La Mirada que Habla. Cine e Ideologías*, editado por Gonzalo Camarero, Akal, 2002, pp. 79-87.
- Schultz, Danielle G. *'She Is Finally Free': An Analysis of Women's Pathologized Oppression and the Reclamation of the Abject in 'The Yellow Wallpaper' and Midsommar*. 2020. State University of New York, Tesis doctoral.
- Sheldon, Amy. "Pickle Fights: Gendered Talk in Preschool Disputes." *Gender and Conversational Interaction*, editado por Deborah Tannen, Oxford UP, 1993, pp. 83-109.
- Solórzano, Fernanda. "*Midsommar*: Del Duelo al Terror." *Letras Libres*, 1 sept. 2019, <https://letraslibres.com/revista/midsommar-del-duelo-al-terror/>.

- Tannen, Deborah. "The Relativity of Linguistic Strategies: Rethinking Power and Solidarity in Gender and Dominance." *Gender and Conversational Interaction*, Oxford UP, 1993, pp. 165-188.
- Tomasulo, Frank P. "Review of *Genre and Hollywood* by Steve Neale. London and New York: Routledge, 2000." *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 20, no. 4, 2019, pp. 265-329. <https://doi.org/10.1080/10509200390224373>.
- Tudor, Andrew. "From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society." *Genre and Contemporary Hollywood*, editado por Steve Neale, Continuum-3PL, 2000, pp. 105-116.
- Van Dijk, Teun A. "Discourse and Manipulation." *Discourse & Society*, vol. 17, no. 3, 2006, pp. 359-383. <https://doi.org/10.1177/0957926506060250>.
- Van Dijk, Teun A. "Discourse, Context and Cognition." *Discourse Studies*, vol. 8, no. 1, 2006, pp. 159-177. <https://doi.org/10.1177/1461445606059565>.
- Van Dijk, Teun A. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. SAGE Publications, 1998.
- Vasallo, Beatriz. "Por una Historia Decolonial de la Chusma." *Brujería y Contracultura Gay: Una Visión Radical de la Civilización Occidental y de Algunas de las Personas que Han Tratado de Destruirla*, traducido por Violeta Ripani, Editorial Descontrol, 2015, pp. 7-14.
- Whelehan, Imelda. "Feminism and Transgenderism: Destabilizing 'the Reader'." *Gender and Conversational Interaction*, editado por Deborah Tannen, Oxford UP, 1993, pp. 217-235.
- Zoladz, Lindsay. "Is *Midsommar* a Female Empowerment Fairy Tale or an Ugly American Nightmare?" *The Ringer*, 3 jul. 2019, <https://www.theringer.com/movies/2019/7/3/20679187/midsommar-ari-aster-hereditary-review-florence-pugh>.