

---

## **DE LA HERIDA AL MONSTRUO: MATERNIDAD PRECARIA, INFANTICIDIO, CUERPOS DOLIENTES Y ESPECTÁCULO DE ANOMALÍAS EN LA CHICA DE LA AGUJA (MAGNUS VON HORN, 2024)**

---

**Mónica Sánchez Tierraseca**

Universidad de Castilla-La Mancha

**Resumen:** El presente artículo estudia la construcción de diferentes arquetipos visuales asociados a lo monstruoso a partir del análisis de caso de *La chica de la aguja* (*Pigen med nålen*, 2024) de Magnus von Horn. Partiendo de la concepción del monstruo como producto cultural y del «monstruo humano» en términos foucaultianos, se distinguen cuatro figuras narrativas que conducen la lectura del filme: la mala madre como paradigma contrahegemonic, la infanticida como extremo del *serial killer*, el cuerpo mutilado por la guerra como signo de dolor, y el *freak* como espectáculo de exclusión y marginalización. Se concluye que estas configuraciones, atravesadas por el dolor, el rechazo y la vergüenza, evidencian la producción histórica de sufrimientos colectivos. En suma, constituyen un espacio para concebir la relación entre monstruosidad y regímenes emocionales en el cine contemporáneo.

**Palabras clave:** MONSTRUO HUMANO; DOLOR; ANOMALÍA; CINE CONTEMPORÁNEO; LA CHICA DE LA AGUJA (FILM, 2024)

---

## **FROM WOUND TO MONSTER: PRECARIOUS MOTHERHOOD, INFANTICIDE, SUFFERING BODIES AND THE SPECTACLE OF ANOMALIES IN THE GIRL WITH THE NEEDLE (MAGNUS VON HORN, 2024)**

---

**Abstract:** This paper examines the construction of different visual archetypes associated with monstrosity through the case study of Magnus von Horn's *The girl with the needle* (*Pigen med nålen*, 2024). Starting from the conception of the monster as a cultural product and the «human monster» in Foucaultian terms, four narrative figures are identified that guide the reading of the film: the bad mother as a counter-hegemonic paradigm, the infanticide as the extreme of the serial killer, the body mutilated by war as a sign of pain, and the freak as a spectacle of exclusion and marginalisation. It is concluded that these configurations, permeated by pain, rejection, and shame, reveal the historical production of collective suffering. In short, they constitute a space for conceiving the relationship between monstrosity and emotional regimes in contemporary cinema.

**Keywords:** HUMAN MONSTER; PAIN; ANOMALY; CONTEMPORARY CINEMA; THE GIRL WITH THE NEEDLE (FILM, 2024)

---

## **ZAURITIK MUNSTRORA: AMATASUN PREKARIOA, INFANTIZIDIOA, GORPUTZ SAMINDUAK ETA ANOMALIEN IKUSKIZUNA PIGEN MED NÅLEN ORRATZAREN NESKA FILMEAN (MAGNUS VON HORN, 2024)**

---

**Laburpena:** Artikulu honek aztertzen du nola eraikitzen diren munstroasunari lotutako zenbait arketipo bisual, Magnus von Horn-en *Pigen med nålen* (Orratzaren neska, 2024) filmaren analisian oinarrituta. Munstroa produktu kulturaltzat hartuta eta «giza munstroa» Foucaulten arabera ulerturik, filmaren azterketa bideratzen duten lau irudi narratibo bereizten dira: ama gaiztoa parigma kontrahegemoniko gisa, infantizida serial killeraren muturreko agerpen gisa, gerrak mutilatutako gorputza oinazearen seinale gisa, eta *freaka* bazterketaren eta marjinalizazioaren ikuskizun gisa. Ondorioa da konfigurazio horiek –zeinak oinazeak, arbuioak eta lotsak gurutzatuta baitaude– agerian uzten dutela sufri mendu kolektiboen produkzio historikoa. Hau da, zinema garaikidean munstroasunaren eta erregimen emozionaleen artean dagoen harremana ulertzeko gune bat osatzen dute konfiguraziook.

**Gako-hitzak:** GIZA MUNSTROA; OINAZEA; ANOMALIA; ZINEMA GARAIKIDEA; ORRATZAREN NESKA (FILMA, 2024)

Sánchez Tierraseca, Mónica. 2025. «De la herida al monstruo: Maternidad precaria, infanticidio, cuerpos dolientes y espectáculo de anomalías en *La chica de la aguja* (Magnus von Horn, 2024)». *AusArt* 14 (1): xx-xx. <https://doi.org/10.1387/ausart.27868>

## Introducción: Una metáfora inaugural de la monstruosidad

Uno de los útiles más arcaicos manufacturados por el ser humano puede ser conveniente para trazar un recorrido por la historia cultural de la monstruosidad. Una herramienta tan elemental como la aguja ha atravesado a la humanidad a base de costuras y aberturas. Ha permitido vestir, disfrazar y transformar los cuerpos. Ha bordado relatos sobre la piel, ha suturado cortes, pero también ha inscrito el dolor de la precariedad, de la herida y la enfermedad o la negación de la vida. Por ello, reducirla a su mera función técnica sería mutilar su amplio significado y potencial simbólico. Entre los objetos mínimos, es así quizás uno de los más sugestivos para condensar la ambivalencia entre cuidado y violencia, entre creación y muerte, entre humanidad y monstruosidad.

En el último largometraje del director Magnus von Horn (1983-), *La chica de la aguja* (*Pigen med nålen*, 2024), este instrumento se convierte así en metáfora inaugural de lo monstruoso. Desde la fábrica textil, donde supone la herramienta de trabajo de la protagonista –que apenas le permite un sustento precario–, hasta empuñar una de mayores dimensiones para interrumpir su gestación, se hace visible la herida como inscripción del rechazo materno. Aunque esta no es la primera vía de acción que la protagonista contempla, su desesperación última coloca al cuerpo femenino en el centro de una encrucijada donde el dolor se convierte en marca y condena social.

Si en un principio la protagonista, Karoline, imagina la posibilidad de retorno a la *normalidad* a través de un segundo matrimonio, tras el rechazo frontal de su entorno –y en particular tras la escena en la que la familia de su pretendiente le cierra la última puerta–, esa vía de ascenso y reintegración social se quiebra. Esta caída se refuerza al hacer suceder su expulsión de la mansión y la escena del intento de aborto en el baño prácticamente sin transición: la frustración del proyecto de vida antecede de manera directa a la irrupción de la herida. La comparativa visual entre exclusión social y autolesión sugiere que la monstruosidad de Karoline es en realidad un resultado de la violencia estructural que define los cuerpos que *deberían ser* aceptables. Tras la negativa del doctor a interrumpir la formación del feto por su avanzado estado, esta opta por ejecutarlo de su propia mano. Para ello, trata de introducir una aguja en su útero abriendo un debate que trasciende lo médico y se instala en una esfera social y simbólica: ¿qué cuerpos se autorizan para la vida y cuáles quedan inscritos en la monstruosidad del rechazo, la culpa y la vergüenza?

Este artículo se propone identificar y describir cuatro arquetipos visuales de monstruosidad presentes en *La chica de la aguja* entendidos como espacios cinematográficos que articulan la figura monstruosa en el contexto posbético europeo. La metodología cualitativa empleada combina el análisis fílmico con una lectura iconográfica y semiótica de la figuración corporal: los arquetipos identificados se manifiestan como relaciones paralelas y causales que organizan la experiencia del espectador, según la

«lógica narrativa» de David Bordwell ([1985] 1996, 51). Así, el análisis se articula en torno a semejanzas y contrastes de la monstruosidad como regímenes emocionales. En esta línea, el marco teórico se apoya en la teoría cultural del monstruo y la noción foucaultiana del ‘monstruo humano’ como operador discursivo de la normatividad. Con esto, el objetivo principal radica en mostrar cómo las imágenes de precariedad materna, el infanticidio, la mutilación de guerra y la exhibición de los cuerpos otros inscriben el dolor como experiencia compartida.

### **El monstruo como producto cultural: Cuerpo doliente y dolorido**

Ambientada en Copenhague tras la Primera Guerra Mundial, la obra del director sueco-polaco despliega un universo de figuras que exceden lo fantástico para anclarse en lo social, en una realidad que supera la ficción. Desde la madre que rechaza la maternidad, pasando por la asesina serial de niños, hasta el marido que retorna del frente con el rostro deformado y es condenado a la exhibición circense, el entramado vital de los personajes viene marcado por la monstruosidad y el dolor.

El monstruo florece en los bordes de lo que una sociedad acepta o reconoce como parte de su identidad. Lo monstruoso, como se habría definido desde el sustrato naturalista que expresa su vocación por el establecimiento de taxonomías anticipándose a la instrumentalización de la normatividad (Geoffroy Saint-Hilaire 1832); pasando por los fundamentos que permiten pensar en el cuerpo como construcción biológica, jurídica y moral (Foucault 1975; Canguilhem 1943) o como producto simbólico y cultural (Daston & Park 1998; Kappler 1980); hasta las transformaciones de su representación a la luz de los estudios culturales contemporáneos (Cohen 1996; Deleuze & Guattari 1972; Haraway 1992), pone de manifiesto la fragilidad del propio ser humano, hasta el punto de haber recurrido a la figura del monstruo como ejemplo de cualquier tipo de desorden, tanto natural como artificial. Esta trayectoria desemboca en la interpretación de lo monstruoso como territorio político, afectivo y simbólico «instalado en la vida cotidiana» (García Cortés [1997] 2003, 27). Asimismo, la creación de bestiarios contemporáneos viene atravesada por preocupaciones éticas y filosóficas, como las que tienen en cuenta el proceso de *monstrificación* de la otredad (Ramírez-Blanco 2020, 14).

Germinada en los márgenes donde la alteración de las «leyes de la naturaleza» desestabiliza los códigos normativos –ya sean biológicos, civiles, canónicos o religiosos–, la anomalía se convierte en categoría de análisis y se despliega en distintas tipologías. Michel Foucault habría señalado tres en particular: el monstruo humano, que combina lo imposible con lo prohibido; el individuo que debe ser corregido, producto de una desviación susceptible de normalización; y el onanista, figura que condensa el exceso corporal y moral en relación con la sexualidad ([1975] 2007, 61-64). Si el cuerpo del monstruo es en última instancia un constructo cultural destinado a

ser leído por quien sepa descifrarlo –como sostiene Jeffrey Cohen (1996, 4)–, la comparación de elementos en torno a la figuración de lo monstruoso en *La chica de la aguja* permite discernir unos patrones visuales específicos de figuras humanas que, por su transgresión o su diferencia, quedan circunscritas a la categoría de lo anómalo.

### **Figuraciones de la monstruosidad en *La chica de la aguja* (2024)**

La propuesta cinematográfica polaco-danesa se inscribe en una línea que apela a la corporalidad abyecta para denunciar los dispositivos de exclusión y dolor a los que son sometidos. Con una imagen en blanco y negro, la protagonista, Karoline –interpretada por Vic Carmen Sonne– se ve abocada a asumir el papel de nodriza para Dagmar –a quien interpreta Trine Dyrholm–, sin saber que es una asesina serial que se deshace de los infantes que llegan a su negocio clandestino.

El argumento está basado libremente en el caso real de la asesina serial Dagmar Overbye (1887-1929). Entre 1913 y 1920, esta mujer quitó la vida a varios menores que le eran confiados por familias vulnerables. Fue descubierta tras el arrepentimiento de una madre que quiso recuperar al bebé que le había entregado tras anunciar la búsqueda de una familia adoptiva, anuncio al que respondió Dagmar. Pese a que Dagmar finalmente habría confesado hasta dieciséis crímenes, solo fue juzgada y condenada por nueve de ellos, convirtiéndose en la primera mujer en recibir la pena de muerte en Dinamarca en el siglo XX. Posteriormente, la pena le fue conmutada por cadena perpetua. La figura de Overbye sigue siendo un recordatorio de cómo la confianza ciega puede convertirse en un arma mortal y de cómo la maldad puede ocultarse tras una fachada aparentemente inocente o actos enmascarados de bondad.

En el intervalo de tiempo en el que transcurren los hechos, el esposo de Karoline retornaría del frente con una huella imborrable en el rostro (fig. 1). Es así como Peter –de quien hace Besir Zeciri–, en una subtrama que evoca a *El hombre elefante* (*The elephant man*, 1980) de David Lynch, ingresa en un espectáculo de variedades para convertirse en uno de los números donde se exhiben los cuerpos no normativos a modo de entretenimiento. Mientras que el cuerpo de esta opera como superficie de inscripción de un dolor físico y emocional que lo vuelve visible, el de Peter articula la dualidad de la noción monstruosa generando tanto rechazo como asombro. En este contexto, sin embargo, contrastará la auténtica perversión de la sociedad, de los mecanismos de control y normalización de los cuerpos, así como del dolor y la violencia ejercida sobre ellos que personifica Dagmar.

La monstruosidad que propone aquí Magnus von Horn se construye desde lo real y lo histórico. La guerra se erige como máquina de fabricar cuerpos desviados, quebrados y abyectos, cuya única salida es el espectáculo del *freak show*. La maternidad, en cambio, se configura como mandato

imposible: en Karoline se inscribe el estigma de la mala madre atravesado por la culpa y la vergüenza, mientras que Dagmar representa la versión extrema de ese arquetipo, transformada en monstruo social, en el *serial killer* capaz de justificar sus actos atroces y no sentir ningún tipo de remordimiento. De esta manera, el concepto de 'arquetipo visual' que se inscribe en esta línea no responde estrictamente al sentido original junguiano de imagen primordial del inconsciente colectivo –atemporal y no situada–, sino como cristalización histórica y cultural de formas de ver (Daston & Park 1998). En este contexto, se designa una unidad retórica-iconográfica recurrente, vinculada a dispositivos de codificación y lectura cultural de lo monstruoso que coadyuva a describir regularidades que organizan la mirada y condensan imaginarios sociales en una época determinada (Cohen 1996, 4).



Figura 1. Fotograma de Peter en *La chica de la aguja* (Magnus von Horn, 2024).

### **Mala madre: Figura monstruosa y contrahegemónica**

A lo largo de la obra, Karoline empuña la aguja con una doble vertiente. En la fábrica textil, como medida de sustento económico, aunque esta se parte repetidamente anticipando su relación con ella; en los baños públicos, como remedio desesperado de automutilación intentando escapar del mandato de la maternidad. En esta última, la escena a plano medio, con el sonido del agua amortiguando prácticamente cualquier otro ruido diegético, muestra el momento en el que Karoline desliza el objeto dentro de su propio cuerpo. La imagen se ancla obligando al espectador a sostener el tiempo de la herida y la insistencia del encuadre convierte el dolor físico del cuerpo femenino

atravesado por el metal en un hecho observable. Este se inscribe en la carne y genera formas de monstruosidad que no provienen de lo fantástico, sino de la historia y de la mirada social. Así, introduce el imaginario de cuerpos desgarrados por la pobreza y la violencia social.

Tanto el personaje de la protagonista como el de aquellas que acuden al negocio clandestino de Dagmar se articulan en torno a la figura de la mala madre. Estas proyectan un *continuum* desde el filicidio hasta la renuncia a la maternidad, pasando por diferentes grados de transgresión de la norma materna. Karoline no se ubica en tal extremo, sino en una zona intermedia donde la precariedad económica y social la empuja hacia formas de abandono o renuncia. Si bien este rol se vincula con una subcategoría de las «malas madres», este lo es, no obstante, por el rechazo de un sacrificio sobrevenido. De tal modo, «podemos entender a estas mujeres como las víctimas de un sistema de género que las fuerza a convertirse en madres» (Palomar Verea 2004, 19). Aunque no matan directamente, su incapacidad de sostener la maternidad dentro del marco de la posguerra las coloca en este espectro desde la mirada normativa: se convierte en sospechosa por no cumplir con el mandato de entrega absoluta y sacrificio. La imagen impuesta de que la maternidad exige entrega absoluta se alinea con el ideal sacrificial que exige dedicación total, emocional, temporal y moral al hijo (Hays 1996, 8). No obstante, comprende que la noción de ‘mala madre’ no designa tanto una ausencia de cuidado, sino, más bien, una desviación respecto a la norma codificada históricamente respecto a ese mandato. Paralelamente, la breve aparición de la madre del propietario de la fábrica –padre del hijo que espera Karoline– refuerza la lectura que patologiza la pobreza. Se añade así una alusión a la maternidad de las mujeres de bajos recursos como amenaza para el desarrollo reproductivo y económico en tanto que las relaciones entre clases sociales se manifiestan igualmente como anomalías.

### **Infanticida: Asesina serial de niños como monstruo humano**

El personaje de Dagmar adquiere su particularidad al evitar el *biopic* criminal en los circuitos del contenido *mainstream*. Contrariamente, se representa desde la mirada de Karoline, de modo que la infanticida no es el núcleo narrativo. Magnus von Horn, que ya ha tratado del monstruo social en obras previas –como en el cortometraje *Without snow* (*Utan snö*, 2011) o en *The here after* (*Efterskalv*, 2015)– dejando constancia de su interés por la representación de «los lados más oscuros del ser humano» (Von Horn 2016, 185), retoma esta imagen a través de la exploración de figuras femeninas en el cruce entre precariedad, el trauma histórico y aspiración individual. La infanticida no es un monstruo por naturaleza. En un escenario donde conviven todas las formas del mal, es el resultado de una Europa devastada por la guerra, el producto de una jerarquía social fracturada, y

la consecuencia de la relación de poder entre hombres y mujeres (Pireyre 2025, 118). En términos foucaultianos, el *serial killer* metabolizado en un sujeto aparentemente inofensivo es apenas un reflejo del monstruo jurídico que banaliza el hábito del dolor, amplificado por el contexto de posguerra y su pedagogía de la muerte.

La tentativa de Karoline por evitar el nacimiento que no consigue llevar a término por actuación de Dagmar añade una dimensión de crueldad humana: la potestad sobre la vida y la muerte infantil quedará bajo la tutela de una figura monstruosa. Esta inversión resulta significativa, pues la infanticida aparece en ese instante como guardiana de una vida que pronto podría convertirse en objeto de su propia destrucción. Mediante este desplazamiento transgrede el orden moral y, al mismo tiempo, lo controla apropiándose de una autoridad que ni la protagonista ni la sociedad parecen detentar plenamente.

La asociación repetida de estereotipos que refuerzan la deshumanización del asesino en serie como constructo necesario para mantener el orden social (Tiburcio Moreno 2020), se vigoriza por la apariencia inofensiva de Dagmar, cuya imagen externa contrasta con la brutalidad de sus actos y potencia el carácter monstruoso de su figura. Asimismo, el infanticidio agudiza esa condición y transforma el cuidado de la protección materna en horror bajo una mirada que destapa las sombras de la humanidad y de su contexto histórico en particular.

### **Cuerpo mutilado por la guerra: La herida como deformidad monstruosa y exhibición del dolor**

Durante la Gran Guerra, las 'caras rotas' (*gueules cassées*) constituyeron las víctimas emblemáticas del combate moderno. Las lesiones faciales no solo comprendían diversas funciones esenciales de la cara, sino que, además, la desfiguración desintegraba los mecanismos de interacción con los demás y obligaba a una difícil tentativa de construir una identidad nueva (Audoin-Rouzeau 2006, 290). La referencia a la 'fealdad' del estigma facial iría más allá del daño anatómico, llegando a prohibirse la presencia de personas desfiguradas en la esfera pública en los Estados Unidos (Pichel 2016, 14). Las consecuencias para el sujeto tanto a nivel fisiológico como social darían lugar a los primeros implantes que permitían remediar –en parte y a costa de múltiples operaciones– las espantosas destrucciones del rostro provocadas por las nuevas condiciones bélicas (Audoin-Rouzeau 2006, 290). A pesar de los avances en cirugía maxilofacial, sería habitual que muchas de las víctimas mantuviesen severas deformidades en el rostro, por lo que recurrir a prótesis –como las que realizaba Anna Coleman Ladd– ayudaba a que no tuviesen que ocultarse para evitar el rechazo de la gente (Pintor Holguín et al. 2022, 325-327).

El regreso del marido desaparecido de Karoline, a quien daba por víctima mortal, pone en escena la monstruosidad del cuerpo mutilado. Su intento de ocultar la deformidad tras una máscara, sin embargo, no le impide sufrir las consecuencias físicas –de la herida– y psíquicas –por el rechazo inicial de su esposa– de la guerra. Peter sostiene una iconografía del cuerpo deshecho –no siempre mostrada de modo explícito, pero sí impregnando la estética del filme– como signo de aquello que no encaja en la fantasía de reintegración posbética. De forma irónica, este rostro desfigurado es el más genuino que se cruza en su camino. Así, sostiene Pireyre que «si el marido de Karoline es el único que lleva la tragedia en su rostro, en el mundo de Magnus von Horn toda la humanidad está desfigurada» (2025, 119).

### **Freaks: Cuerpo monstruoso y espectáculo de anomalías**

La espectacularización de lo monstruoso consiste en el proceso mediante el cual la alteridad corporal o identitaria –tradicionalmente percibida como anomalía, exceso o amenaza– se convierte en un objeto de exhibición pública y de consumo cultural. Este fenómeno implica un desplazamiento del monstruo de un ámbito estrictamente epistemológico en el que se incluyen disciplinas como la medicina o la anatomía, hacia un escenario de mirada compartida, donde se produce tanto fascinación como repulsión. Desde los gabinetes de curiosidades del Antiguo Régimen hasta el circo, el cine o las artes visuales contemporáneas, lo monstruoso adquiere un valor performativo: se presenta como espectáculo que cuestiona los límites de la normalidad, provoca placer estético o morboso en su contemplación y reafirma, a la vez, la posición de poder de quien mira. Si durante el Antiguo Régimen, la nobleza había sido la principal responsable de reunir objetos extraños de arte y naturaleza en gabinetes de curiosidades, en el siglo XVIII este interés pasaría a la burguesía ilustrada contribuyendo a la difusión y popularización de criaturas monstruosas. El monstruo adquirió un papel central como objeto de fascinación que ofrecía una experiencia ambigua entre el deleite y el rechazo, en línea con lo que Marina Mascherini define como una «curiosidad violenta» (2020, 170) que, finalmente, se propagaría al amplio público.

Jean-Jacques Courtine sostiene que el auge de la diferencia corporal como objeto de espectáculo se erige como experimento para la moderna industria del entretenimiento de masas hacia 1880 con el apogeo de los *freak shows* (2006, 203). Dentro del imaginario colectivo moderno se consolida una iconografía lúdica, curiosa e incluso irracional, cuya circulación encontraría su mayor expresión en el seno de la cultura de masas. La exhibición de estos *freaks* se relaciona con la ambivalencia histórico-cultural de lo monstruoso, cuya fascinación se debe a la capacidad para desvanecer los límites y colapsar las identidades de criaturas que debían permanecer separadas (Todd 1995, 104). Su potencial se engrandece en una cultura que

ha convertido el horror en espectáculo y el espectáculo en forma de vida. Así, la mirada del espectador se vuelve central: no solo como herramienta de control o clasificación, sino como lugar donde se dirimen el deseo, la repulsión y la identificación (Skal [1993] 2023, 27-28).

En *La chica de la aguja*, este arquetipo se configura a partir de la construcción histórica del espectáculo circense y su relación con los cuerpos anómalos o no normativos. Con el personaje de Peter retoma las bases conceptuales del monstruo físico y el proceso de significación sobre el cuerpo que viene marcado por la composición representamen-objeto-interpretante, según la cual el sujeto exhibido adquiere su asociación con la fealdad, la repulsión, la extrañeza y lo monstruoso (Sánchez Tierraseca 2024, 145). El rostro agujereado del marido regresado, negado, espectacularizado y ridiculizado ante el público, desemboca finalmente en la compasión de Karoline, que sube al escenario del espectáculo circense evitando una humillación mayor por parte de algún voluntario malintencionado. Peter proyecta la polaridad estructural entre norma y desviación, entre sujeto y objeto, entre lo que puede mostrarse y lo que debe escondese, entre el entretenimiento y el sufrimiento.

A la luz de los estudios semióticos sobre la teoría de la imagen y de la representación de la alteridad, Lancioni reafirmaría la teoría del monstruo, ya sea este natural, sobrenatural o extraterrestre, como una figura ejemplar de la alteridad de cada época: un indicio de los temores que las impregnán (2020, 82). La tradicional espectacularización de cuerpos como el de Peter para representar la marginalización sustentaría el esquema que reproduce los mecanismos de exclusión sobre la diferencia a partir del fenómeno circense. Esta estrategia, visible en títulos como *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) –a cuya emblemática escena de la reunión donde profieren el lema «One of us!» se hace un guiño–, *Se acabó el negocio* (*La donna scimmia*, Marco Ferreri, 1964) o *El hombre elefante*, se reconfigura en *La chica de la aguja*. La obra muestra las consecuencias que este mecanismo tiene sobre los efectos de la guerra articulando un espacio en la pantalla donde se puede «sentir piedad incluso cuando la desdicha recae sobre alguien que no se asemeja a nosotros» (Mazzocut-Mis [2009] 2021, 195). La consideración proporcionada por Mazzocut-Mis se vería ejemplificada en los personajes, en tanto que existe además «una comunicación silenciosa y simpática que se sirve de las miradas, de los gestos, de las actitudes y los lamentos de los que no se puede sustraer» (ibid.).

## **Conclusión: Espacios colectivos para el cuerpo doliente**

El cine desempeña un papel activo en la configuración de imaginarios colectivos, siendo capaz de proyectar posibles transformaciones sociales, imaginar nuevas formas de convivencia o advertir sobre el futuro (Peña Martínez 2014, 35). El monstruo así no actúa únicamente como espejo de

las fobias sociales, sino también como testigo del sufrimiento que se infinge bajo la máscara de la verdadera aberración que supone la norma. Como plantearía Moscoso, el sufrimiento no es solo una experiencia individual, sino una construcción colectiva moldeada por los valores, los discursos y las prácticas que lo hacen visible o, más aún, que lo legitiman. Su historia remite por tanto a la de la experiencia (2011, 14). Del mismo modo en que «el cuerpo y el dolor no escapan a la condición humana, como algo construido social y culturalmente» (Bustos Domínguez 2000, 110), la figura monstruosa encarnada en Karoline por su condición de mujer y de madre, en Dagmar por su comportamiento desviado y 'deshumanizado', o en Peter por su apariencia inadmisible a la vez que morbosa, se implanta en el seno de una mentalidad intolerable o de un cuerpo incompleto y desplazado, en fin, en un ser abyecto. Por un lado, nos fuerza a mirar de frente una sensibilidad histórica: la de los cuerpos apartados, castigados o mostrados como advertencia. Al remarcar la producción de cuerpos excedentes: vidas que el orden económico no puede –o no quiere– reabsorber, incluidos los cuerpos infantiles considerados «no viables», la monstruosidad se extiende al régimen que convierte el dolor en moneda de cambio y la necesidad en espectáculo de sufrimiento. Por otro, la renuncia a la maternidad con el gesto de punzar el cuerpo femenino involucra un acto que encarna la monstruosidad mientras rescata la posibilidad de narrar el dolor desde dentro reappropriándose de su condición. Con todo ello, *La chica de la aguja* constituye un espacio en el ámbito cinematográfico que resulta efectivo como estudio de caso para indagar en la relación entre monstruosidad, regímenes emocionales y cuerpos marcados por el dolor.

## Referencias bibliográficas

- Audoin-Rouzeau, Stephane. 2006. «Matanzas: El cuerpo y la guerra». En *Historia del cuerpo, vol. 3: Las mutaciones de la mirada; El siglo XX*, Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin & Georges Vigarello, 275-312. Madrid: Taurus
- Bordwell, David. (1985) 1996. *La narración en el cine de ficción*. Traducción de Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós. <https://n9.cl/kcoil6>
- Bustos Domínguez, Reinaldo. 2000. «Elementos para una antropología del dolor: El aporte de David Le Breton». *Acta Bioethica* 6(1): 105-111. <https://doi.org/10.4067/S1726-569X2000000100008>
- Canguilhem, Georges. (1943) 1970. *Lo normal y lo patológico*. Traducción de Ricardo Potschart. Buenos Aires: Siglo XXI
- Cohen, Jeffrey Jerome, ed. 1996. *Monster theory: Reading culture*. Minneapolis MN: University of Minnesota
- Courtine, Jean-Jacques. 2006. «El cuerpo anormal: Historia y antropología culturales de la deformidad». En *Historia del cuerpo, vol. 3: Las mutaciones de la mirada: El siglo XX*, dirigido por Jean-Jacques

- Courtine; traducción de Alicia Martorell & Mónica Rubio, 201-258. Madrid: Taurus
- Daston, Lorraine & Katharine Park. (1998) 2001. *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. New York: Zone Books
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. (1972) 2004. *El anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Paidós
- Foucault, Michel. (1975) 2007. *Los anormales: Curso del Collège de France (1974-1975)*. Edición establecida por Valerio Marchetti & Antonella Salomoni; con la dirección de François Ewald & Alessandro Fontana; traducción, Horacio Pons. Madrid: Akal
- García Cortés, José Miguel. (1997) 2003. *Orden y caos; Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama
- Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore. 1832. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification... les lois et les causes de monstruosidades, des variétés et vices de conformatio*n: ou *Traité de tératologie*, Vol. 1. París: Jean-Baptiste Baillerè
- Haraway, Donna. (1992) 1999. «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles». Traducción de Elena Casado. *Política y Sociedad* 30: 121-163. <https://n9.cl/bwmno>
- Hays, Sharon. 1996. *The cultural contradictions of motherhood*. New Haven CT: Yale University
- Kappler, Claude. (1980) 1986. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Traducción, Julio Rodríguez Puertolas. Madrid: Akal
- Lancioni, Tarcisio. 2020. *E inseguiremo ancora unicorni: Alterità immaginate e dinamiche culturali*. Milán: Mimesis
- Mascherini, Marina. 2020. «L'abnorme: Figure e metafore dell'irregolarità tra metamorfosi e ibridazione». Tesis Univ. degli Studi di Firenze
- Mazzocut-Mis, Maddalena. (2009) 2021. *El sentido del límite: El dolor, el exceso, lo obsceno*. Traducción, Luis Puelles Romero. Madrid: Abada
- Moscoso Sarabia, Javier. 2011. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus
- Palomar Verea, Cristina. 2004. «'Malas madres': La construcción social de la maternidad». *Debate feminista* 30: 12-34. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1046>
- Peña Martínez, Francisco de la. 2014. *Por un análisis antropológico del cine: Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*. Ciudad de México: Ediciones Navarra
- Pichel, Beatriz. 2016. «Les gueules cassées: Photography and the making of disfigurement». *Journal of War & Culture Studies*: 1-18. <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1257263>
- Pintor Holguín, Emilio et al. 2022. «*El pabellón de oficiales* (2001): Heridas faciales en la primera guerra mundial». *Revista de Medicina y Cine* 18(4): 315-327. <https://doi.org/10.14201/rmc.28596>

- Pireyre, Raphaëlle. 2025. «*La jeune femme à l'aiguille* de Magnus von Horn, film danois, polonais et suédois (2 h 02), avec Trine Dyrholm, Joachim Fjelstrup, Victoria Carmen Sonne, Besir Zeciri...». *Études* 4: 118-119. <https://doi.org/10.3917/etu.4325.0119>
- Ramírez-Blanco, Julia, ed. 2020. *Pequeño bestiario de monstruos políticos*. Murcia: Cendeac
- Sánchez Tierraseca, Mónica. 2024. «Representaciones cinematográficas de los fenómenos de circo y alteraciones de la mirada». En *Temas de historia del arte: Escenarios, contextos y relatos*, Álvaro Notario Sánchez, coord., 143-150. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. [https://doi.org/10.18239/jornadas\\_2024.49.00](https://doi.org/10.18239/jornadas_2024.49.00)
- Skal, David John. (1993) 2023. *Monster show: Una historia cultural del horror*. Traducción, Óscar Palmer Yáñez. Madrid: Es Pop
- Tiburcio Moreno, Erika. 2020. «La construcción cultural del asesino en serie en el cine de terror (1960-1980): Michael Myers y Samuel Loomis en *La noche de Halloween* (1978)». *Área Abierta* 20(2): 191-207. <https://doi.org/10.5209/arab.68578>
- Todd, Denis. 1995. *Imagining monsters: Miscreations of the self in eighteenth-century England*. Chicago IL: University of Chicago
- Von Horn, Magnus. 2016. «Believing in murder: Working with actors». *Images* 19(28): 185-198. <https://n9.cl/4yy61>

## Financiación

Contrato predoctoral para personal investigador en formación en el marco del Plan Propio de I D i de la Universidad de Castilla-La Mancha, cofinanciado po el Fondo Social Europeo Plus (FSE).

(Artículo recibido: 15/09/2025; aceptado: 03/11/2025)