



**ILCEA**

Revue de l'Institut des langues et cultures  
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

**48 | 2022**

**Imaginaires apocalyptiques dans le monde hispanique  
contemporain : poétiques de la fin du monde depuis le  
XXI<sup>e</sup> siècle**

---

## Revelación profética y destino. La restauración de un orden pagano femenino en *Las brujas de Zugarramurdi*

*Prophetic Revelation and Destiny. The Restoration of a Female Pagan Order in  
Witching & Bitching*

*Révélation prophétique et destin. La restauration d'un ordre païen féminin dans  
Les sorcières de Zugarramurdi*

**Yenisey Rodríguez Cabrera**

---



**Edición electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/15539>

ISSN: 2101-0609

**Editor**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

**Edición impresa**

ISBN: 978-2-37747-380-9

ISSN: 1639-6073

**Referencia electrónica**

Yenisey Rodríguez Cabrera, «Revelación profética y destino. La restauración de un orden pagano femenino en *Las brujas de Zugarramurdi*», *ILCEA* [En línea], 48 | 2022, Publicado el 02 noviembre 2022, consultado el 09 noviembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/15539>

---

Este documento fue generado automáticamente el 9 noviembre 2022.

All rights reserved

---

# Revelación profética y destino. La restauración de un orden pagano femenino en *Las brujas de Zugarramurdi*

*Prophetic Revelation and Destiny. The Restoration of a Female Pagan Order in Witching & Bitching*

*Révélation prophétique et destin. La restauration d'un ordre païen féminin dans Les sorcières de Zugarramurdi*

Yenisey Rodríguez Cabrera

---

- 1 La cinta *Las brujas de Zugarramurdi* (España, 2013) de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965) inicia con un ritual profético donde una bruja desvela la existencia de un elegido para cumplir con el Destino. Poco después nos presenta la revelación de una frenética agorera de plaza quien asegura que el objetivo final de la prostituta de Babilonia es restituir en el mundo el poder pagano. Así, desde el principio se sientan las bases de un discurso donde la religiosidad matriarcal será el motor de un Caos que amenaza con generar una catástrofe de dimensiones formidables. El presente trabajo propone desarrollar la forma que tomará la revelación profética y revisar la organización de los elementos que realizarán el Destino del mundo donde una diosa madre arcaica luchará por ocupar el lugar que le corresponde.
- 2 Empezar el análisis de esta cinta desde una perspectiva apocalíptica y de fin del mundo alejada de los supuestos cristianos, donde las nociones de bien y mal parecen subvertidas, supone la exploración del discurso mítico vasco representado mediante un lenguaje primordialmente visual, pero donde los demás aspectos —guion, actuaciones, música, atmósfera, ritmo— coadyuvan a su construcción.
- 3 A lo largo de una carrera cinematográfica que inició con el cortometraje *Mirindas asesinas* (1990), Álex de la Iglesia ha jugado, voluntariamente o no, a dos bandas: por un lado, la calidad técnica de su narrativa visual y la solvencia en la construcción de

diálogos, personajes e iconografía han sido reconocidas por la crítica extranjera y de su país, por lo que algunos no dudan en calificarlo como un auténtico *auteur*. Por el otro lado, el ritmo de sus cintas hace de su trabajo algo entretenido y meticulosamente organizado para ser todo eso que temen los más puntillosos: arriesgado, vulgar, intenso y violento. Gustar a la crítica y ser reconocido por el público no es fácil para un director que se decantó desde sus inicios por tres vías de expresión consideradas menores: el tono tragicómico, pero no el que perpetúa las buenas costumbres del público conservador, sino uno donde la comedia negra rayana en lo cutre y la tragedia al más puro estilo griego confrontan las partes más oscuras y tenebrosas del alma; las poéticas de irrealidad en un momento histórico —mediados de los años noventa del siglo XX— que las condenaba a la marginalidad en una industria como la española, caracterizada por su apego al melodrama y al realismo; y un lenguaje cinematográfico vigoroso y arriesgado<sup>1</sup> con escenas y diálogos sin desperdicio, recursos de producción aprovechados al máximo y estructuras narrativas impecables.

- 4 Otra característica que exagera la singularidad de su obra es la conjunción de tradiciones que parecen disímiles, pero que ya combinadas, funcionan. Tanto su propuesta visual como las temáticas que aborda abrevan de fuentes que parecerían contradictorias. En algunos de sus trabajos —el ya mencionado corto *Mirindas asesinas*, *El día de la Bestia* (1995), *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000) y *Balada triste de trompeta* (2010)—, podemos observar una fuerte influencia visual del cine expresionista alemán. Para nadie es un secreto que Álex de la Iglesia es un conocedor del cine clásico previo a la llegada del technicolor, un admirador del cine *noir* y un director que utiliza recursos temáticos del cine de arte, comercial o no, como la exaltación de lo perverso al más puro estilo de la cinta *Freaks* (1932) o la simpatía por el monstruo, como en *King Kong* (1933). Sin embargo, este estilo visual y narrativo rebuscado muy propio del erudito del celuloide contrasta de manera notoria con otras influencias presentes en su cinematografía: las de la cultura pop, como el amplio abanico del cine marginal en inglés y en español. En el ámbito del primero están las cintas de géneros de horror, misterio y ciencia ficción del famoso, aunque muy denostado, cine Serie B norteamericano y sus derivaciones —el cine de explotación y el conocido como *slasher*, el gótico sureño—, así como el cine de aventuras, fantaterror<sup>2</sup> y *fantasy* que hizo las delicias de los niños en las décadas de los ochenta y noventa. En cuanto al cine español tiene tras de sí, sobre todo, la comedia negra de Fernando Fernán Gómez y de la dupla Rafael Azcona y Marco Ferreri, la ironía y la sátira social de Luis García-Berlanga, el terror de Narciso Ibáñez Serrador y el gótico rural.
- 5 El cine de irrealidad de Álex de la Iglesia irrumpió en un momento histórico de explosión de expresiones culturales arriesgadas que celebraban la recién ganada libertad tras la represión franquista, cuando todo lo nuevo se empalmaba con lo exagerado. Su primera película, *Acción Mutante* (1993) daba cuenta ya de las filias del novel director. De género ciberpunk, a caballo entre *Mad Max* y *Blade Runner*, entre western y cine *noir*, pero en tono paródico, presenta un mundo post-apocalíptico marcial donde reinan la obsesión por la belleza y el culto al ejercicio. A nadie extrañó que su segundo largometraje, *El día de la Bestia* (1995) pusiera en el centro personajes que, tras hacer una nueva interpretación del Apocalipsis joánico, intentaran evitar el nacimiento del Anticristo y el cumplimiento de la profecía que auguraba el fin del mundo.

- 6 El Apocalipsis, tan poco representado en el cine iberoamericano y menos aún desde una perspectiva capaz de herir susceptibilidades religiosas, había sido tema casi exclusivo del cine anglosajón, donde estas películas quizás logran el favor del público, pero no el de la crítica especializada<sup>3</sup>. En España, sin embargo, *El día de la Bestia* le hizo acreedor al premio Goya por Mejor Director y a la entrada triunfal en el cine de prestigio de ese país. Colmada de iconografía de la religión católica y el satanismo —abundan las cruces, los rituales y los símbolos para invocar al diablo, así como los simulacros del caprino Belcebú— y *ad hoc* a los temores que rodeaban la llegada del año dos mil, esta cinta fue la precursora de una estructura que se repite en el resto de su obra: la de personas pequeñas, normales, comunes y corrientes inmersas en una historia tremenda<sup>4</sup>. Sin embargo, fue hasta 2013 cuando un maduro De la Iglesia presentó *Las brujas de Zugarramurdi*, su duodécimo largometraje, donde el mundo ve amenazada su existencia por la inminente vuelta de la Diosa de los vascos paganos.
- 7 El imaginario occidental debe al País Vasco —ora francés, ora español— varios elementos icónicos del mundo de las brujas. Casi al mismo tiempo que William Shakespeare presentaba su *Macbeth* en los teatros ingleses, Pierre de Lancre fue comisionado en 1609 por el rey Enrique IV para reprimir los delitos de brujería que se habían vuelto una plaga en la región de Labourd, en el País Vasco francés. El trabajo del juez De Lancre fue recogido extensamente en la obra *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, publicada en 1612. El libro recrea el universo de las brujas vascas, sus creencias y rituales, sus costumbres malignas y la causa de su vida licenciosa. Aquí aparece por primera vez en un documento oficial de la Inquisición la palabra *akelarre*, que de acuerdo al folclorista y lingüista vasco Julio Caro Baroja significa «prado o llana del macho cabrío», «de akerr: macho cabrío y larre, larra: prado» (1997: 263), así como la figura del trío de brujas de ropajes oscuros que en una gran caldera fabrican filtros y venenos, que descuartizan sapos, adoran a un chivo, secuestran niños, bailan desafortadas bajo la luna y se trasladan de su casa a la landa ritual volando sobre escobas. El veredicto de De Lancre: ochenta brujas fueron condenadas a la hoguera. Un año después, 1610, la Inquisición llegó a Zugarramurdi, poblado del País Vasco español, también conocido como la catedral del Diablo. Los testimonios obtenidos por el inquisidor Juan Valle Alvarado sólo cambian en el tono y en las especificidades de los rituales, pero no en contenido: el accionar de las brujas es semejante. Si acaso mencionan el típico sombrero puntiagudo vasco, llamado *hennin*, para darle a la bruja la apariencia que mejor reconocemos. Acá la Inquisición fue benévola: sólo seis personas perecieron en la furia de las piras católicas.
- 8 Álex de la Iglesia decidió recrear este mundo de brujas vasco, pero con la impronta de su cine: en *Las brujas de Zugarramurdi* el orden patriarcal del mundo está condenado a desaparecer ante la anunciada aparición de una deidad femenina poderosa y terrible. Si, como afirma Cristina Mondragón, «una narración apocalíptica es aquella que elabora o reelabora algún mito escatológico, ya sea el cristiano o el de alguna religión dentro de la cual se contemple la posibilidad de que el mundo conocido sufra alguna catástrofe de magnitud cósmica» (2020: 26-27), esta comedia negra con tintes no satánicos sino matriarcales y brujeriles en un entorno demencial, lo es sin lugar a dudas.
- 9 Los elementos simbólicos presentes en la primera escena sientan las bases de la historia que se desarrollará. La primera en aparecer es Eva (Carolina Bang), la más joven de un trío de brujas intergeneracional conformado por abuela, madre e hija. La cámara enfoca

el tatuaje de su baja espalda: un lauburu<sup>5</sup>. En un claro de bosque, bajo un típico dolmen y revolviendo un líquido parecido a la brea en caldero negro se encuentran dos brujas más, abuela (Terele Pávez) y madre (Carmen Maura), que esperan a Eva. No es la abuela sino la madre de Eva quien lleva la batuta del ritual. Cuando por fin están juntas, las tres enfundadas en ropa negra, la madre lee la profecía que dictan las cartas de una baraja española:

Un oso, un oso y un árbol. ¿Una esponja amarilla? Un ratón y una estrella. Un hombre desnudo, con barba. Un soldado verde. Un niño... ¡Es el elegido! El cuarto hombre va montado en un caballo blanco con una luz verde en la cabeza, con un uno o un dos. ¡Sol, mucho sol! ¡La gran obra! ¡Pintan oros! ¡El oro es la clave!

- 10 En el cine de Álex de la Iglesia ningún elemento visual o guionístico sobra; ambiente y atmósfera están maquinados de manera que funcionen para decir algo y aportar información a la historia. Una secuencia basta para informarnos que son brujas vascas —el lauburu no deja lugar a dudas—, las típicas sorguiñas<sup>6</sup> capaces de hacer adivinación. El número tres es importante; las tres mujeres conforman una unidad que parece inquebrantable. Además, se sienta el tono cómico que tendrá la película y se anuncian los *gags* y el humor ácido tan propios de su trabajo.
- 11 Cuando llegan los títulos de crédito se revela por completo el núcleo temático y argumental de la historia representada. Luego de la aparición de una imagen del antiguo eguzki-lore<sup>7</sup>, el ojo de la divinidad femenina, aparecen varios de ellos viendo en todas direcciones. A continuación, el desfile de efigies, xilografías, pinturas y fotografías en sepia de una serie de figuras femeninas que han afirmado su poder a lo largo de la historia. La primera es fundamental: la escultura de la Venus de Lespugue, una de las Venus del Paleolítico, simulacros de deidades femeninas con caracteres sexuales secundarios hiperdesarrollados hallados al interior de cuevas y grutas hace miles de años (Campbell, 2013: 24). Esta diosa voluptuosa se repite a lo largo de los créditos en la figura de la Venus de Willendorf, quizás la más famosa de este tipo de estatuas. La procesión de féminas cuenta ya una historia: en ella aparecen monstruos —la Gorgona, mujeres de múltiples pechos y cuerpos deformes— y antiguas diosas madre o deidades de fertilidad —las Venus, la mesopotámica Innana, la ibera Dama de Elche— que desembocan en brujas —conventículos, brujas voladoras en palos de escoba, brujas quemadas por la Inquisición, las del proceso de Salem, las brujas del Walpurgis del Fausto de Goethe, Juana de Arco—. Las brujas pasan a ser profetisas —la famosa Mother Shipton— y luego monarcas —María I de Inglaterra, María Antonieta de Austria, la Princesa de Éboli— que dejan lugar a las *femmes fatales* y *vamps* —Theda Bada, Greta Garbo, Bette Davis, Marlene Dietrich—. Del poder del sexo pasamos al poder político —Mata Hari, la cineasta nazi Leni Riefenstahl, Eva Braun—, de lo político a lo perverso y a lo cerebral —Myra Hindley, Simone de Beauvoir— y terminamos con el actual poder económico encarnado en la imagen de Angela Merkel. Algo une a todas estas mujeres: tenían en sus manos las voluntades masculinas y en su momento causaron la admiración y el miedo del sexo opuesto. Cabe decir que intercaladas entre las imágenes de estas féminas podemos apreciar formaciones astrales que evocan antiguas alineaciones rituales.
- 12 Pronto, la inconexa profecía anunciada al principio empieza a tomar forma. El oso y el árbol mencionados se vuelven realidad fehaciente cuando la cámara enfoca la escultura del Oso y el Madroño ubicados en la Puerta del Sol de Madrid y baja para tomar a una desafortunada y alienada agorera cristiana, quien en el más puro estilo de una sibila clásica

con cabellos al aire y mirada desencajada, advierte esto viendo de frente a la cámara, en un falso rompimiento de cuarta pared:

La gran prostituta de Babilonia está aquí con sus siete cabezas, aquí entre nosotros. Y trata de engañarnos con sus mentiras, pero lo único que quiere es devorar nuestras almas. No os dejéis engañar por esta ramera. Lo único que quiere de verdad es instaurar el poder pagano.

- 13 En el discurso desesperado de esta mujer a la que sólo unos cuantos incautos de la plaza escuchan se encuentra enunciado el *quid* de la cinta, el anuncio de lo que está sucediendo y lo que acontecerá si hacemos caso omiso del aviso: aunque no lo sepamos, ya está puesta en movimiento la lucha del Bien, que en este contexto se entenderá como el orden cristiano y su correlato patriarcal, contra el Mal, un poder antiguo, aún sin nombre, pero nunca relacionado ni visual ni argumentalmente con Satanás. La salvación del orden actual y el escape a la catástrofe implican no dejarse engañar por esa alteridad que tiene los medios para apoderarse de nuestras voluntades. El discurso apocalíptico troca cuidadosamente su sentido y establece que el temor principal debe ser hacia un ser pagano, es decir, perteneciente a un código distinto al cristiano. No obstante, de la misma forma que a Casandra, la más famosa de las agoreras antiguas, nadie cree ni repara en esta revelación que estructuralmente forma parte de la profecía primigenia y mantiene su sentido.
- 14 En la Puerta del Sol —«¡Sol, mucho sol!»—, el sitio más representativo de la historia moderna de España, de su crisol social y sus contradicciones económicas y culturales, aparecen las botargas que suelen portar migrantes: Bob Esponja —la esponja amarilla—, Patricio —la estrella de mar de la misma teleserie— y Mickey Mouse. También saltan a cuadro dos esculturas vivientes: la de un gallardo y plateado Cristo barbado con cruz de tamaño real y corona de espinas, y la de un verde soldado de plomo. Dentro de una tienda Compro Oro de la plaza, está el niño, el elegido. La profecía de las brujas de Euzkadi no sólo esbozó el inicio de una de las secuencias más potentes del cine iberoamericano de las últimas décadas —a nivel narrativo, estético y técnico, la sola secuencia grabada en locación con la Puerta de Sol en plena actividad a la luz del día valdría la pena como documento cinematográfico—; también sienta las bases de la historia de Cristo —su verdadero nombre es José—, un hombre a quien todos los negocios siempre le salieron mal. En pleno divorcio, desesperado y aplastado por las circunstancias de una España en enésima crisis económica decide asaltar la misma tienda de oro donde conoció a Antonio, el soldado de plomo, cuando ambos llevaron a empeñar lo poco que les quedaba.
- 15 Sergio, el hijo de Cristo/José también forma parte activa de un atraco que no sale del todo bien: la novia de Antonio mueve sin intención el auto en el que pensaban huir y la improvisación les lleva a los tres a montarse en un taxi antes de que la policía —el caballo blanco con una luz verde en la cabeza y los números uno y dos— los atrape y despoje del botín: una maleta con más de 25 mil anillos de oro.
- 16 José le dice al taxista que se enfile hacia Francia porque le prometió a su hijo que lo llevaría a Disneylandia. En el taxi, atestiguamos una típica escena del cine de Álex de la Iglesia: mientras están siendo perseguidos por toda la fuerza de la ley ocurren situaciones y conversan sobre tópicos que no se relacionan con el momento. Entre balazos, sonidos de sirenas y choques de autos, llama por teléfono Silvia, la madre de Sergio. Identificada con toda la intención en el móvil de José como *Armagedón*, el fin de los tiempos, reclama y muestra la faceta de ex esposa intransigente que no lo deja vivir.

El fin de esta llamada y la salida airosa de Madrid permite que los ocupantes del taxi hagan un especie de terapia grupal para quejarse de las mujeres: Antonio se siente emasculado por su novia, que es hermosa e inteligente; José está colmado por las exigencias del divorcio y los obstáculos impuestos para ver a su hijo; el taxista, Manuel, sufre porque su mujer y su madre se juntan para «ponerlo a parir». Incluso el niño piensa que las niñas del colegio se reúnen para contar secretos. Llegan a la conclusión de que las mujeres son una secta que comparte información, una maldición y les han destrozado la vida. El taxista se quita la alianza matrimonial, la une al resto del botín y se declara parte de la banda de asaltantes. Con este gesto la guerra de los sexos ha sido planteada: no sólo huyen de un atraco, sino de las mujeres.

- 17 Múltiples fuerzas parecen desviarlos de su plan con el fin de conducirlos irremediabilmente a un lugar al que deben llegar. Una patrulla de la Guardia Civil, la última figura de autoridad que ven en este mundo, los fuerza a abandonar la civilización. Tras una última y trepidante persecución por carretera, una *top-shot* nos muestra la salida forzada del camino principal y la entrada de José y compinches al territorio *Otro*. En un abrir y cerrar de ojos el espacio ha cambiado y tenemos todas las marcas visuales convencionales. Lo primero que muestra la cámara de este territorio es la niebla, frontera por antonomasia<sup>8</sup>, y las escabrosas montañas del País Vasco, históricos límites geográficos y culturales. Pero no sólo la dimensión espacial cambió; también lo hizo la dimensión temporal: a la vera del camino, en el linde de la noche, en una hora entre horas, dos mujeres con vestidos de otro siglo se alzan los faldones y muestran indecentes sus pubis desnudos mientras se burlan de ellos cuando los ven entrar a su tierra. Los protagonistas masculinos se ven, de pronto, en la tierra y el tiempo de lo ominoso. Este cambio de escenario temporal-espacial va a acentuar la oposición entre la ciudad y lo rural, la primera como símbolo de la civilización, de lo luminoso, de lo conocido y familiar y el segundo como el espacio de lo marginal, lo olvidado y lo oscuro. En un solo cambio de escena se coló el fantaterror, pues se empieza a delinear el pueblo asediado por lo extraordinario.
- 18 La noche cayó y ahora ellos tendrán que vivir bajo sus reglas. Según Caro Baroja, «la bruja tiene sus horas de dominio, que son las de la noche» (1997: 363), y será la totalidad de las horas que dure esa noche cuando se desarrollen tanto el segundo como el tercer acto de la cinta. En consonancia con el hecho de que en Euskadi abundan los testimonios de los seres que se apoderan de este ámbito temporal-espacial y que incluso tengan como precepto «el día para el de día; la noche para el de la noche» (Barandiarán, 2012: 62), a partir de este momento los guiños hacia el folclore vasco relacionado con las brujas, los elementos sobrenaturales y las menciones sobre lo sagrado serán más evidentes y se convertirán en parte fundamental del ambiente y la trama. La noche se empieza a perfilar entonces como el terreno de la alteridad femenina.
- 19 La desviación del camino principal condujo a Cristo/José y al resto de la pandilla masculina directamente al bar atendido por un peculiar hombre y la abuela bruja, parte de la tríada que dio a conocer la profecía. El bar lleva por nombre Maritxu, que es también el nombre de la dueña. Así, se empieza a intuir que ese espacio es el de las brujas, pero también el de la famosa Mari, la gran diosa madre vasca a la que volveremos más adelante. Para reforzar la idea de un umbral espacial —apenas están en la entrada de la región— se avisa que en ese lugar no hay señal televisiva ni telefónica.

Los hombres se quedan adentro, prestos a probar la comida de la alteridad y a atarse a ella<sup>9</sup>; el niño, el elegido que ignora que lo es, sale sin saberlo al encuentro de su destino.

- 20 Afuera del bar, Sergio observa con asombro y extrañeza una serie de máscaras de carnaval y monigotes de grotescas expresiones que yacen sobre viejas carretas. Entre las sombras se distingue el famoso Gargantúa o Tragaldabas de la región vasca, gigante de boca muy abierta propio de las fiestas tradicionales que acá funcionará como espacio de iniciación para el niño. Atraído por el abismo que representa la enorme ranura de la boca<sup>10</sup>, Sergio penetra, cae por el túnel y, cuando está a punto de salir por el fin de la vía —el ano del gigante—, el ayudante de la bruja Maritxu le dice palabras que en ese momento parecen fuera de contexto, pero que resultan premonitorias: «Al principio te da miedo, pero luego te gusta. Cuando sales ya no eres el mismo». Enseguida empieza a tararear una misteriosa canción: «Baga, biga, higa / laga, boga, sega / zai, zoi, bele / harma, tiro, pun!».
- 21 Mientras, en el bar, se desarrolla una didáctica conversación cuando Maritxu les explica que para llegar a Francia tienen que irse al monte y que «ahí está detrás la frontera», sólo que no menciona a cuál límite se refiere. Cuando le preguntan qué hay detrás del linde, la bruja pronuncia el nombre del pueblo:
- Zugarramurdi.
  - ¿El de las brujas?
  - ¿Qué brujas?
  - No sé, hubo un akelarre o algo y luego las quemaron.
  - A mí las brujas no me dan miedo; a mí lo que me da miedo son los hijos de puta y de eso hay mucho y en todas partes.
- 22 En un solo diálogo con intercambio de miradas miedosas y nerviosas —las de los hombres, los fuereños— y retadoras —las de Maritxu—, la guerra de los sexos, el conflicto del patriarcado con el matriarcalismo y los bandos que los representan quedan evidenciados. Los hombres son débiles, manipulables y tontos mientras ellas son temibles.
- 23 Manuel está configurado como el personaje crédulo y cercano a los fenómenos paranormales. En la posada fue el único en notar que el caldo ingerido quizás fue preparado con miembros de un cadáver masculino —comen hombres de manera literal— y que había alguien preso y deforme bajo el váter del servicio. Ávido lector de revistas de lo paranormal como *Muy Interesante* o *Enigmas* cree en el Más Allá y en las brujas, y es consciente de lo que puede pasar. Cuando están frente al letrero del pueblo de Zugarramurdi, como va al volante, se niega a continuar. Verbaliza que el concepto de brujería nació allí, en una cueva, lo mismo que los demonios y los sacrificios humanos de los akelarres, reuniones que son «como un botellón, pero en la Edad Media». Es el único que sabe lo que están por enfrentar: una religión primitiva terrible. Además, es quien recuerda el botín del robo:
- Encima, con el mal karma que llevamos. No, no es sólo el oro, son los anillos, anillos de boda. ¡Tú mismo lo has dicho! Ahí dentro hay miles de promesas rotas, ilusiones perdidas, parejas que se odian, fracasos, infidelidades, engaños, mentiras.
- 24 «El oro es la clave», dijo la sorguiña en su fase de augur. El destino ha enmarcado sus aventuras desde el principio, cuando formaban parte ya de una revelación que estaba más allá de su voluntad, pero el robo de los anillos les garantizó ser los portadores del mal agüero, del *kakodaimon* (κακοδαίμων) mencionado en las tragedias griegas. La lectura del «mal karma» de los anillos puede ser doble: por un lado, pueden ser, llegado el momento, la ofrenda necesaria para la divinidad pagana anunciada. Por el otro lado,



estos objetos pueden ser algo valioso por su simbolismo, pues remiten al precio pagado por las mujeres para abandonar la institución matrimonial, el acuerdo monogámico instaurado por un sistema patriarcal que requiere asegurar la continuidad pura de su linaje.

- 25 Dentro de Zugarramurdi, pero aún en los lindes del pueblo, empiezan a perder control sobre las acciones que realizan y no son más que títeres de la fatalidad que les espera. El Destino los golpea en forma de bruja: atropellan a Maritxu, quien apareció repentinamente en el camino. Cuando revisan su cuello, le arrancan un saco que al abrirse les rocía unos polvos, que, según Manuel el enterado, contienen «estramonio, beleño, amanita muscaria: psicotrópicos naturales», plantas ligadas a la práctica de las brujas. Maritxu, así como aparece, desaparece: como por ensalmo<sup>11</sup>. Cuando le preguntan a Sergio qué pasó con la vieja, él responde que «se fue volando». Sin embargo, este encuentro no es tan funesto como el que tienen, en el mismo camino, con la bruja-madre que leyó la profecía en las cartas. Cuando se monta en su auto, la identidad de esta mujer queda al descubierto: su nombre es «Graci, Graciana Barrenetxea, como mi madre, mi abuela y mi bisabuela». El guiño a los procesos de Zugarramurdi no puede ser más directo. Como consigna Caro Baroja, «el auto de fe de Logroño castigó a diferentes penas a varios maestros y altos cargos de la corte demoníaca. Según la relación, era reina del aquelarre de Zugarramurdi una mujer, tallada ya sin duda, llamada Graciana de Barrenechea.» (1997: 284) Graci no es sino el simulacro de esta monarca.
- 26 Pero si tuvo el poder de desviarlos de su camino y adentrarlos con engaños en el pueblo y en su casa, será la hija, la bruja más joven, la que termine seduciendo —es decir, alejándolos del camino, extraviándolos— tanto a José como a Antonio. En una escena que rezuma lascivia, Eva los tienta no con una manzana sino con movimientos sensuales que además muestran su naturaleza de bruja: exprime un sapo sobre su cuerpo y sobre una escoba que al final frota entre sus ingles. Amén de usar la sugestiva imagen inspirada en los testimonios de los juicios de Logroño para narrar el encantamiento de los hombres, la cinta también la utiliza para establecer que aquello que no logró ni el hechizo de los polvos de la abuela ni el poder de sugestión de la madre, sí lo hizo el efecto de la fuerza más primigenia y poderosa de las mujeres: la promesa del sexo. Así, se cierra el círculo necesario para la configuración más antigua de la figura de la bruja que conoce occidente. De la misma manera que Hécate está concebida como una diosa tripartita<sup>12</sup>, acá tenemos una unidad aparentemente indisoluble de una anciana, como la celeste Selene; una experta cazadora, como la terrenal Artemisa; y una ardiente doncella, como la Perséfone del inframundo.
- 27 Cuando por fin están cautivos y detenidos todos los hombres, incluyendo al niño elegido, los sientan en la mesa de un gran banquete que tendrá lugar en la casa-mansión de Graciana. En este momento, la película da rienda suelta al imaginario culto y popular asociado a la brujería en la literatura y en el cine. Tenemos brujas que, como las de *The Witches of Eastwick* (1987) o *Rosemary's Baby* (1968), son señoras de lo más normales y cautivadoras, pero que hacen cosas como comer *fingers* no de pollo sino de humanos o que beben sapos exprimidos. En la cocina está el caldero humeante<sup>13</sup> y los tarros de brea en la chimenea, pues las brujas y sus actividades, como diría Michelet, están en el desierto, en la landa y en el bosque, pero especialmente en el hogar (2013: 13)<sup>14</sup>.

- 28 El banquete es el preludio del gran ritual-akelarre que tendrá lugar más tarde. Ahí, el discurso de Graciana desvela el *quid* de la trama y cierra de manera brutal el segundo acto: el objetivo será imponer, por fin, un nuevo orden donde impere el matriarcalismo. Así dice:

Como todos los años volvemos a reunirnos para celebrar el fin de esta civilización ridícula y estresante que nos agobia con su vulgaridad. Demos gracias a la Gran Diosa Madre por estos dones que nos ha concedido en su infinita maldad. La envidia nos corroe; mentimos, engañamos, insultamos al prójimo. El vicio y la lujuria son el pan nuestro de cada día. Pero todo esto, hijas mías, no es suficiente. El falso profeta aún gobierna en la superficie, y ella, a pesar de nuestros esfuerzos, permanece oculta, bajo tierra. Durante siglos esperamos a nuestro Mesías, ése que morirá y resucitará del vientre de la diosa para conducirnos a la victoria final. No es la primera vez que lo intentamos. Lo cierto es que necesitábamos un milagro. Todo es perfecto, los astros están con nosotros. El dolor y la miseria que se esconden en estos anillos nos dará la fuerza suficiente para que la invocación de este año sea un éxito y surja de las profundidades aquélla que reinó desde un principio.

- 29 Lo que se venía perfilando con las sorguiñas desde el principio, sazonado con una guerra de sexos donde el bando masculino es el malo y el femenino el bueno, alcanza carácter de verdad y declaración manifiesta en este discurso apocalíptico. Se revela así que la divinidad a la cual le rinden pleitesía estas brujas-sacerdotisas de Euskadi no es un macho cabrío masculino que oculta el poder femenino sino una Gran Diosa Madre antigua y malvada, que atesora como caro todo lo opuesto a la hipocresía de esta sociedad y que espera el momento del combate final donde se diriman las diferencias con la falsa deidad, la que esperan despertar tras la ejecución del ritual adecuado. El matriarcalismo primigenio aflora y pretende rebasar al patriarcado no sólo indoeuropeo sino cristiano. A diferencia del patriarcado, el matriarcalismo vasco, según Ortiz-Osés, es más que un orden socioeconómico: es un arreglo simbólico que perdura hasta ahora. El foco se pone sobre una figura femenina triple: la Tierra-Naturaleza, la diosa Mari y la Etxekoandre<sup>15</sup> (1988: 105). Esta última es la madre, quien se convierte en sacerdotisa porque gestiona desde el hogar las relaciones de los vivos con los muertos. En un giro anunciado pero de alguna manera inesperado, la historia muestra este sustrato de una religiosidad femenina que no data del sincretismo europeo, sino de un mundo previo, muy antiguo, en el que la mujer está en el centro de un mundo donde naturaleza, sociedad y pensamiento forman una unidad. De esta forma, se opone una diosa madre frente al dios padre pues es necesario subvertir de nuevo el orden y empezar de cero.
- 30 De nuevo, los guionistas —Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría— echan mano del discurso del Apocalipsis cristiano cuando hablan de un anunciado Mesías que llegará y se sacrificará, pero lo colocan de modo que se favorezca el regreso de una titánica divinidad soterrada cuya pervivencia, aunque disminuida, ha sido garantizada por estos ejércitos de brujas activas y poderosas capaces no sólo de esperar y preparar el regreso de la deidad ctónica sino de generar el momento preciso y las condiciones idóneas para traerla de vuelta. El oro era la clave, pues la carga negativa de la pena y el sufrimiento obrarán un milagro: la suspensión de las leyes de la naturaleza codificadas en la propia cinta. Las conexiones astrales de los títulos de créditos también cobran sentido: por primera vez en mucho tiempo, lo que está allá, muy arriba, se alinearán con lo que está aquí, profundamente abajo.
- 31 El tercer acto nos sorprende con una batalla campal. La madre de Sergio, acompañada por dos policías, irrumpe en el lugar para liberar a su hijo. Las brujas despliegan sus

habilidades voladoras y de pelea, pero al final todo es caos. Manuel recupera el oro y escapa con José y Antonio. En una alocada huída mezcla del cine de zombies de George Romero y las aventuras de Abott y Costello en el castillo de Frankenstein, las brujas los persiguen para quitarles los anillos. Acorralado y lleno de miedo, Antonio le dice a Manuel que habría que regresarles los anillos, a lo que éste responde: «¿Tú estás loco? ¿Y el Apocalipsis qué?». Al final, las brujas-zombie los atrapan de nuevo. Por otro lado, José escapa con ayuda de una Eva que, al más puro estilo de las telenovelas latinoamericanas, reconoce que se enamoró de él. Ella ha tomado una decisión: lo salvará aunque esto implique traicionar a su familia.

- 32 Una secuencia más llamará la atención antes de llegar al punto culminante de la cinta. La fuga de José lo hace recorrer unos laberintos subterráneos; en una pared está inscrito el número 1610, justo el año de los juicios de Logroño. Pero hay un guiño más: si hasta ahora la audiencia no se ha enterado sobre la filiación de las brujas o el cataclismo que va a ocurrir, junto a la inscripción del año se encuentra la imagen de una Venus de Willendorf dibujada al estilo de las cuevas prehistóricas. En este lugar conoceremos a LuisMi, el hermano cautivo de Eva, ése que Manuel atisbó debajo del váter del bar. La configuración de LuisMi es clara: de la misma manera que las familias del patriarcado desprecian y arrebatan oportunidades de desarrollo profesional a las mujeres, acá los hombres son los apestados. En el caso de LuisMi el carácter de apestado es literal: es un ser infecto y hediondo por los excrementos que caen constantemente sobre él, aunque de alma noble y corazón inocente porque su hermana Eva le procura libros y juguetes. Personaje a todas luces obtenido de la amalgama de Sloth, el monstruo bonachón de *The Goonies* (1985) y Giorgio, el esperpento de *Castle Freak* (1995), será el responsable de guiar a José hacia la salida, como el fiel ayudante de Eva-Perséfone, la señora de los caminos subterráneos. Llegado el momento, José, que también es Cristo, revelará su identidad. Cuando Eva le pregunta si se marcha, él responde que no la dejará, que sólo va a impedir que su madre «destruya la civilización occidental». Su papel en el Apocalipsis, la segunda venida de Cristo, está asegurado.
- 33 Así, llega el momento cumbre, el ritual sacrificial que traerá de vuelta a la Diosa Madre. La esmerada producción de esta secuencia no tiene parangón en el cine iberoamericano. La música, los elementos iconográficos, los decorados, la caracterización, el vestuario, la iluminación, el sonido, las escenas, cada uno de los planos, cada uno de los gestos, palabras y movimientos de los actores, todo está al servicio de la representación de un acontecimiento de proporciones monumentales. Primero, el espacio: una cueva con apariencia de templo, como una bóveda de techos muy altos y terrazas en varios niveles. Una diosa ctónica requiere una profunda gruta. J. M. Barandiarán, el más famoso de los mitólogos vascos, en consonancia con los estudiosos de la religión, relaciona las grutas prehistóricas con santuarios que simbolizan el seno de la diosa Madre —de la Mari para este caso (2012: 89)— pues no en vano se han encontrado en muchos yacimientos rupestres figurillas de la divinidad femenina asociadas a la fertilidad. La caverna es el espacio no sólo del primer santuario; también lo es de la primera casa y el primer refugio para vivos y muertos<sup>16</sup>.
- 34 En esta gruta todo está cuidadosamente preparado: hay miles de mujeres eufóricas, entre las que se encuentran monjas y niñas, tal como se menciona en los testimonios de los juicios; también hay cuatro hombres —los dos policías más Manuel y Antonio—, crucificados, en torno a una hoguera. No son cruces normales: forman una X, como pervirtiendo la cruz de Cristo. El altar es un quiosco con un gran lauburu en el frente.

Graciana, sacerdotisa suprema del ritual a quien la madre entregó un cetro que tiene en la punta una espiral<sup>17</sup> y una mini escultura de una diosa madre paleolítica, está enfundada en una sotana donde abundan los triskells<sup>18</sup>. En lo alto, arenga a la multitud con un sonoro *irrintzi*, el típico grito vasco que todas replican. Hinchida de *hybris*, pronuncia el gran discurso final:

Los hombres nos tienen miedo porque sabemos la verdad. Dios es una mujer y ellos no pueden soportarlo. Basta ya de buenos y malos, de cielo e infierno, de virtud y pecado. Sólo hay una verdad en todo el Universo: una gran diosa omnipotente, madre cruel, hija despiadada y espíritu puro. Ellos nos arrancaron los instintos, ensuciaron con la culpa nuestras almas y escupieron sobre nuestro sexo. Ha llegado el momento de la venganza. Ella va a volver y se hará justicia.

- 35 El momento de la verdad ha llegado. El orden vencido no murió, sólo duerme en las profundidades de la gruta a la espera de la ofrenda indicada. Las brujas y sus simpatizantes pervivirán porque están en el bando correcto. El fin del mundo hasta ahora conocido es inminente. La euforia y el desenfreno toman a las miles de fieles. Como todo ritual, éste tiene que acompañarse de música capaz de alterar los sentidos y lograr ya el estado de *entheos* —ἐνθεος, con la deidad dentro—, ya el *éxtasis* —ἐκστασις, fuera de ti, golpeada por la deidad—. Entonces, suenan decenas de atabales y algunas txalapartas que unen retumbos con las voces que cantan la famosa canción vasca *Baga biga biga higa* de Mikel Laboa, la misma que tarareó el ayudante de la bruja cuando Sergio salió de la parte trasera del Gargantúa, gesto que se repetirá, pero de manera más atroz. Este poema tradicional hecho canción tiene un ritmo hipnótico dados sus sonidos onomatopéyicos. Exacerba la locura de las brujas y el miedo de los hombres presentes; también enmarca la procesión que lleva en andas a Sergio y funciona como invocación a la diosa.
- 36 La procesión es, por sí misma, una locura visual exacerbada, una mixtura de imágenes de la cultura más tradicional del Euzkadi tomadas por una cámara que empata sus movimientos con la música. Lidera la comitiva el famoso *ziripot*, un ser gordinflón vestido de sacos rellenos de hierba que en los carnavales suele ser derribado por demonios; su presencia, además, recuerda la historia de un maleante que robaba monedas de oro, tal como hizo la pandilla de José con los anillos. El niño-Mesías lleva un alto penacho negro y va pintado de rojo: los colores asociados a la Mari<sup>19</sup>, la gran diosa vasca; tras ellos desfilan algunos *zaldikos*, demonios con la cara cubierta por una malla. Cierran la procesión sujetos que conjuntan dos tradiciones: la de los *zanpantzar* *joaldunak*, personajes de una antigua tradición vasca que, ataviados con pieles de cordero y ruidosos cencerros en la espalda que suenan al unísono, solían despertar a la naturaleza tras el fin del invierno de la misma manera que acá despertarán a la divinidad; y la de los condenados por la Inquisición con sus famosos capirotos en la cabeza, los mismos de los cofrades en Semana Santa. El momento climático se alcanza cuando Graciana vuela, canta y celebra que Sergio sea ofrecido en sacrificio por su madre, Silvia-Armagedón y marca que ha iniciado la batalla del fin de los tiempos.
- 37 Retumba el suelo y hace entonces su aparición desde lo más profundo de la gruta una diosa colosal, calca de la Venus de Willendorf, que mueve grotescamente<sup>20</sup> su inmenso cuerpo. Es la Mari, la Deidad máxima vasca. Su personificación humana es la de una mujer rodeada de oro y riquezas, cuyo hábitat es el interior de la Tierra: grutas o cavernas, pero es deidad proteica y adopta la forma que le conviene. Así, aparece la diosa madre que genera todo lo material y también lo sustenta, la señora de los cuatro reinos y los cuatro elementos, de ahí que se le llame con el *lauburu*.

- 38 Como una ogresa, la diosa devora a Sergio, quien, de la misma forma que en el Tragaldabas, entra por la boca y sale por el ano. El rito de paso le permite renacer y convertirse, ahora sí, en «el hombre que traicionará al hombre, el vengador». Sin embargo, la gran traición no vendrá de parte de Sergio, sino de Eva. En un giro inesperado a la profecía pagana, será este personaje, la primera mujer según lo marca su nombre, quien realice la renovación mediante la traición. Conocedora del punto débil de la diosa, la despoja del tejido que cubre sus ojos. La vieja diosa ctónica que no puede ni debe ver la luminosidad de este mundo, enloquece y crea un caos en la gruta donde, como torpe *King Kong*, aplasta a varias sorguiñas, Maritxu entre ellas. Tras emitir un grito tan poderoso que horroriza y alcanza primero a las brujas de la gruta, luego a todo Euskadi y hasta a la agorera en la Puerta del Sol, regresa a las profundidades. Mientras, Eva pelea con su madre y dice las palabras adecuadas: «Tu reino ya no es de este mundo, madre. La guerra ha terminado».
- 39 En esta reelaboración de un mito escatológico —una profecía que anuncia un final sazonada con elementos propios del folklore vasco, lo que la convierte en pagana— y en este montaje que recupera el paradigma apocalíptico —la presencia anunciada de fuerzas malignas, el combate del sexo femenino contra el sexo masculino en un escenario legendario—, vemos un giro total cuando se impone una tercera opción: la de Eva, la sorguiña joven que rompe con su linaje y decide disfrutar los deleites del amor humano, quedarse en este mundo y, como su propio nombre lo perfilaba, iniciar un nuevo orden femenino de paz con los hombres, simbolizados por Cristo, el profeta, quien, a su vez, salva la civilización occidental y reina en ella, pero a costa de congraciarse con un sexo femenino despojado de agresión y cargado de conciliación. Así, la profecía del «hombre que traicionará al hombre, el vengador», al final tuvo una solución bifrontal porque hablamos de dos traidores, Eva y Cristo, que no buscan supremacía sino acuerdo.
- 40 Este inesperado fin, sin embargo, no será más que la antesala de un nuevo ciclo. La idea de reconciliación queda en entredicho pues cuando todo ha terminado y se piensa que la nueva pareja será feliz para siempre, la última escena nos muestra un final abierto y una verdad poco tranquilizadora: Maritxu, Graciana y Silvia-Armagedón, como los seres de excepcionalidad que son, sobrevivieron y los miran desde atrás —la referencia espacial es significativa en este contexto de enfrentamiento de paradigmas—, intentando pasar desapercibidas. A final de cuentas, la diosa Madre sigue ahí amenazante, esperando dormida en su sagrada gruta otro momento de desequilibrio cósmico y la aparición de una nueva revelación, de otro Apocalipsis. Como todas las representaciones del Caos en el discurso mítico y tal cual las diosas madres arcaicas de este mundo cristiano y patriarcal, las sorguiñas emisarias de la Mari siempre estarán ahí, en su escondite, tramando la batalla final, como lo han hecho desde el principio de los tiempos.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- BARANDIARÁN José Miguel (1984), *Diccionario de mitología vasca*, San Sebastián: Txertoa.
- BARANDIARÁN José Miguel (2012), *Mitología Vasca* (15ª ed.), Donostia: Txertoa.
- BERGARA Aritza (2001), *Mitologika. Una visión contemporánea de los seres mágicos de Euskadi*, Bilbao: Astiberri.
- CARO BAROJA Julio (1997), *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial.
- CAMPBELL Joseph (2018), *Goddesses: Mysteries of the Feminine Divine*, New York: Joseph Campbell Foundation.
- CAMPOS Cristian (2012), «Álex de la Iglesia: “No creo en el estilo, creo en la enfermedad”», en línea en *Jot Down*: <<http://bit.ly/2Nz0obK>> (18 de marzo de 2021).
- CASHFORD Jules (2018), *La luna. Símbolo de transformación* (F. López Martín, trad.), Girona: Atalanta. (Obra original publicada en 2016 bajo el título *The Moon: Symbol of Transformation*, London: The Greystones Press.)
- CIRLOT Juan E. (2001), *Diccionario de símbolos* (5ª ed.), Madrid: Siruela.
- DE LA IGLESIA Alex (2013), *Las brujas de Zugarramurdi*, España: La Ferme! Productions.
- DONOVAN Frank (1989), *Historia de la brujería* (F. Torres, trad.), México: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1971 bajo el título *Never on a Broomstick*, Harrisburg: Stackpole Books.)
- LIDDELL Henry & SCOTT Robert (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- MICHELET Jules (2013), *La Sorcière*, [sl]: Publie.net.
- MONDRAGÓN Cristina (2020), *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana*, Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- MURRAY Margaret A. (2006), *El dios de los brujos* (2ª ed. J. J. Utrilla, trad.), México: FCE. (Obra original publicada en 1931 bajo el título *The God of the Witches*, London: Faber & Faber.)
- ORTIZ-OSÉS Andrés & MAYR Franz (1988), *El matriarcalismo vasco* (3ª ed.), Bilbao: Universidad de Deusto.
- ORTIZ-OSÉS Andrés (2007), *Los mitos vascos*, Bilbao: Universidad del Deusto.
- PATCH Howard R. (1956), *El otro mundo en la literatura medieval*, México: FCE.
- RISSO Lucas (2017), *Álex de la Iglesia. Un cine ferpecto*, Buenos Aires: Cinespacio.

## NOTAS

1. Como él mismo lo ha dicho, «es un acto de generosidad no aburrir a la gente» (Risso, 2017: 146).
2. Esta denominación une dos tradiciones: fantástico, entendido como irrupción de lo sobrenatural en la realidad representada, y lo propio del cine de terror. Es más conocida en España que en el resto del mundo hispanohablante.

3. Mención aparte merece *Mad Max: Fury Road* (2015). La historia de la guerrera Furiosa en un espacio post-apocalíptico de estética ciberpunk —específicamente diesel-punk— conquistó las más altas cumbres de la crítica seria.
4. Él mismo lo declaró ante un periodista en una entrevista reveladora: «si buscas una historia, que sea el Apocalipsis» (Campos, 2012: sn).
5. Símbolo antiguo de cuatro brazos que rotan circularmente. De acuerdo al filósofo Andrés Ortiz Osés, representan unitariamente la cuadratura de la tierra y el círculo del cielo (2007: 47). Es representativo de la cultura vasca.
6. En euskera, sorgin o sorguiña es una bruja que pertenece al cortejo de la diosa Mari, a modo de representante, sacerdotisa, hechicera o maga. Para Ortiz-Osés, la bruja es una especialista en brujería y sortilegios, experta en hierbas medicinales y en filtros mágicos, así como en las artes amatorias y adivinatorias (2007: 30). Para Caro Baroja, la palabra «sorguiñ» tiene como componente la voz latina *sors* más el elemento vasco *guiñ*, agente, por lo que sorguiñ es quien hace suertes (1997: 452). Barandiarán advierte que en su sentido más primitivo es un genio nocturno que habita en cuevas (1984: 185).
7. O flor del sol. De Sol —Eguzki—, que es una deidad femenina hija de la Tierra. Su nombre se traduce como «ojo de la divinidad» (Bergara, 2001: 21).
8. H. Patch menciona las fronteras acuáticas y específicamente a la neblina como pasos hacia el otro mundo (1956: 53).
9. De nuevo H. Patch habla sobre comer el alimento del Otro como una forma de ligarse a él y hasta perder humanidad (1956: 61).
10. El Caos —Χάος— es el abismo, lo que se abre de par en par, la oscuridad infinita (Liddell-Scott, 1996: 4213).
11. M. Murray sostiene que este rasgo de las brujas las relaciona directamente con la agilidad de pies de los seres féericos. Para ella, una bruja no es más que un hada enojada (2006: 54).
12. Hécate gobierna todo el axis mundi: el Cielo, la Tierra y las profundidades. También es la diosa de las encrucijadas y la adivinación, atributo de las brujas (Cashford, 2018: 194).
13. Para F. Donovan, el caldero podía usarse para hervir la mezcla mágica, con acompañamiento de encantos y hechizos, para luego utilizarlo con fines diversos, como agua bendita para bendecir las cosechas o como sustancia para pociones. Una vez usado el brebaje mágico, se empleaba para guisar (1989: 85).
14. La diosa Mari también es la casa, el cuerpo materno del universo familiar.
15. Literalmente, señora de la casa. El *etxe* es tierra y albergue, templo y cementerio, soporte material de los vivos y difuntos de una familia, de ahí que la casa sea tan importante (Barandiarán, 2012: 48).
16. Dice Ortiz-Osés que lo interior es crucial en la mitología vasca. Lo exterior es lo que vemos, la realidad dada —en euskera *berezko*—, mientras que lo interior es lo sobrenatural, lo sagrado —en euskera *aideko*— (2007: 15).
17. Símbolo activo y solar, según J. Cirlot (2001: 202).
18. El número tres es importante en la cosmovisión pagana vasca. Simboliza los tres reinos que la diosa Mari habita: el Universo, la Tierra y la casa.
19. El rojo por el sol, el negro por la luna.
20. En doble sentido: tanto el literal —del italiano *grotta*, cueva—, como el de ridículo o irregular.

---

## RESÚMENES

Este trabajo desarrolla la revelación profética que anuncia la llegada de una diosa madre arcaica y el fin del patriarcado en la cinta *Las brujas de Zugarramurdi* de Álex de la Iglesia. Esta revisión del discurso mítico-religioso representado mediante un lenguaje primordialmente visual se hace desde una perspectiva apocalíptica donde las nociones cristianas de bien y mal están subvertidas y asociadas al matriarcalismo vasco.

This work considers the prophetic revelation that announces the arrival of an archaic Mother-goddess and the subsequent end of patriarchy in the film *Witching and Bitching* by Álex de la Iglesia. This review of the mythical-religious discourse, represented by a mostly-visual language, is conducted from an apocalyptic perspective where Christian notions of good and evil are subverted and associated to the Basque Matriarchalism.

Cet article développe la révélation prophétique qui annonce l'arrivée d'une déesse mère archaïque et la fin du patriarcat dans le film *Les sorcières de Zugarramurdi* d'Álex de la Iglesia. Cette révision du discours mythico-religieux représenté par un langage essentiellement visuel se fait dans une perspective apocalyptique où les notions chrétiennes du bien et du mal sont subverties et associées au matriarcalisme basque.

## ÍNDICE

**Palabras claves:** revelación profética, brujas, matriarcalismo vasco, diosa madre, apocalipsis

**Keywords:** prophetic revelation, witches, basque matriarchalism, mother goddess, apocalypse

**Mots-clés:** révélation prophétique, sorcières, patriarcat basque, déesse mère, apocalypse

## AUTOR

YENISEY RODRÍGUEZ CABRERA

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – UNAM

yeniseyrc@gmail.com