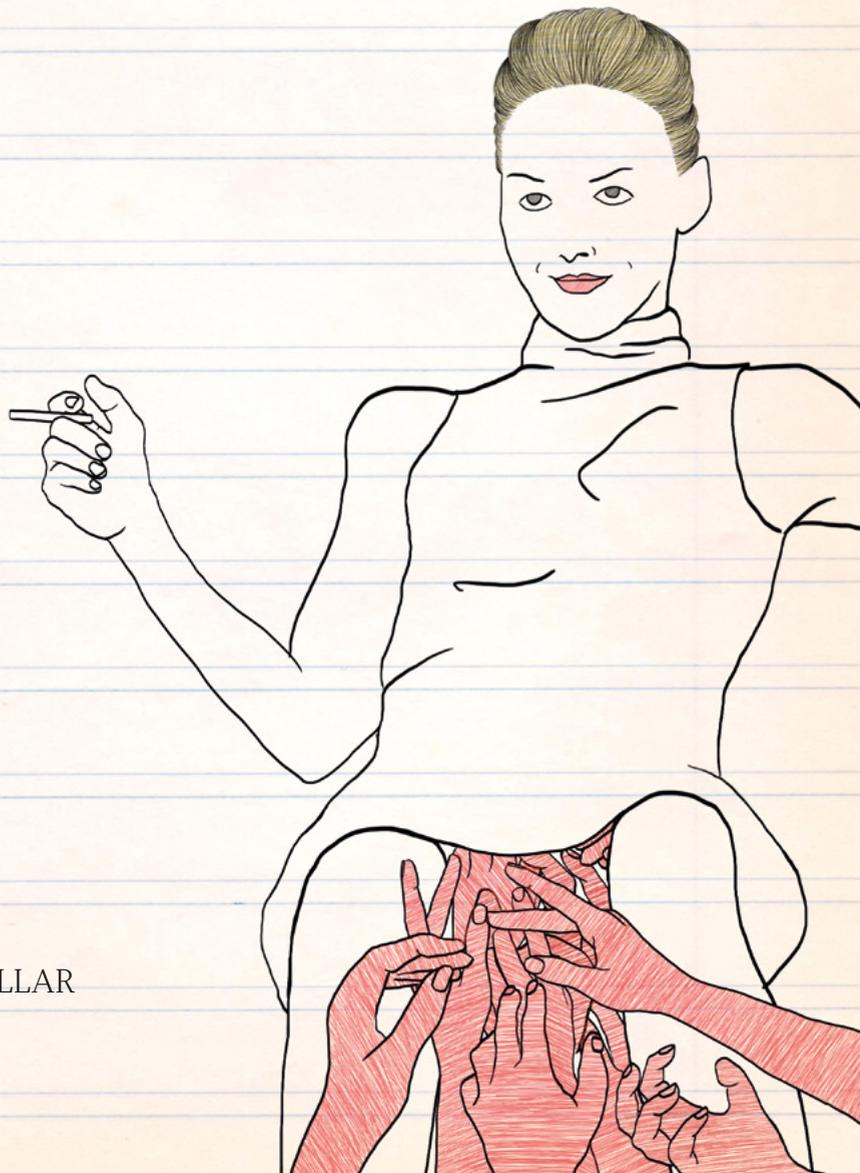


# ¿QUIÉN NO ES BRUJA?

Lo brujesco en las representaciones  
audiovisuales del siglo XXI



REBECA LÓPEZ VILLAR  
Susana Cendán Ed.

**Grupo de investigación**

Dx5 digital & graphic art\_research  
Facultad de Bellas Artes  
Universidade de Vigo, España

**Contacto**

Facultad de Bellas Artes  
Calle de la Maestranza, 2  
36002 Pontevedra, España  
grupodx5@gmail.com  
www.grupodx5.es

**Dirección**

Ana Soler Baena

**Línea de investigación**

Práctica artística de campo expandido  
Arte múltiple contemporáneo  
La construcción de la identidad: género,  
tópicos y arquetipos

**Organismo financiador**

Xunta de Galicia.  
Consellería de Cultura, Educación e  
Universidade, Axudas do Programa de  
Consolidación e Estruturación de Unidades  
de Investigación Competitivas  
Modalidade: Grupos de Referencia Competitiva

**Agradecimientos**

El grupo de investigación dx5 desea expresar un agradecimiento especial a todas las personas que con su generosidad han hecho posible la edición de este libro. Gracias a todos aquellos que de manera directa o indirecta han contribuido a la producción, publicación y difusión de las obras que aquí se documentan y recogen.

**Edición de la Publicación**

**Título**

¿Quién no es Bruja?  
Lo brujesco en las representaciones  
audiovisuales del siglo XXI

**Textos**

Rebeca López Villar (Rebeca Lar)  
Susana Cendán Caaveiro

**Editora**

Susana Cendán Caaveiro

**Coordinación de la edición**

Susana Cendán Caaveiro  
Ana Soler Baena

**Edición**

DARDO  
Rúa Pérez Costanti, 12 bajo  
15702 Santiago de Compostela  
info@dardo.gal  
www.dardo.gal

**Diseño gráfico y maquetación**

DARDO (Carla Bautís)

**Impresión**

Agencia Gráfica

**ISBN:** 978-84-92772-77-3

**DL:** C 2046-2022

© de los textos, sus autores  
© de las fotografías e ilustraciones, sus autores  
© de la presente edición, DARDO

La presente publicación es una obra didáctica, de tirada reducida y con fines divulgativos. El propósito de las imágenes que aparecen reproducidas en la misma no es otro que el de apoyar el texto del autor. Las ilustraciones reproducidas en el presente libro se emplean a título de cita bajo el amparo del derecho de cita establecido en el art. 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, para su comentario y para ilustrar el trabajo de investigación realizado por la autora de la presente obra. Todas y cada una de las imágenes reproducidas son propiedad de sus respectivos autores.

# ¿QUIÉN NO ES BRUJA?

Lo brujesco en las representaciones  
audiovisuales del siglo XXI

7

Susana Cendán

27

Rebeca López Villar

29

39

45

57

70

77

83

95

100

103

108

115

118

127

140

146

152

168

173

189

197

203

## Por qué sigue siendo necesario hablar sobre brujas

Susana Cendán

*No hay cabeza superior a la de una serpiente,  
y no hay ira superior a la de una mujer.  
Prefiero vivir con un león y un dragón  
que con una mujer malévola*

*Malleus Malleficarum. Ecclesiasticus, XXV*

En septiembre de 2021 un grupo de políticas de izquierdas entre las que se encontraban Yolanda Díaz, Mónica Oltra, Mónica García, Ada Colau y Fátima Hamed participaron en un encuentro en Valencia para reforzar y poner en común sus puntos de vista sobre la aplicación real de estrategias feministas y sociales en la escena política española. La fotografía del encuentro, difundida por numerosos medios de comunicación, mostraba a cinco mujeres jóvenes e ilusionadas con la posibilidad de generar otras maneras de hacer y entender la política.

Las reacciones mediáticas que provocó dicho encuentro no se hicieron esperar. Pablo Casado, entonces presidente del principal partido de la oposición —me molestó en escribir la denominación completa del cargo para subrayar la responsabilidad que, se presupone, dicho cargo conlleva— escribía en Twitter lo siguiente: «Ayer en Valencia hubo otro aquelarre de radicales “feministas” que tapan abusos a menores y recortan pensiones a las madres» (Casado 2021)<sup>1</sup>. A su vez, María José Catalá, secretaria general y portavoz popular en las Cortes Valencianas, calificaba el encuentro de «aquelarre feminista» (Giménez 2021)<sup>2</sup>. En las mismas fechas, José María Sánchez García, diputado de Vox, llamó «bruja» (Aduriz 2021)<sup>3</sup> en sede parlamentaria a la diputada del PSOE, Laura Berja, por defender una reforma del Código Penal relacionada con el aborto.

<sup>1</sup> Véase: <https://twitter.com/pablocasado/status/1459937262955859976?lang=es>

<sup>2</sup> Véase: [https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/politica/numero-pp-valenciano-define-encuentro-yolanda-diaz-monica-oltra-ada-colau-aquelarre-feminista\\_1\\_8481150.html](https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/politica/numero-pp-valenciano-define-encuentro-yolanda-diaz-monica-oltra-ada-colau-aquelarre-feminista_1_8481150.html)

<sup>3</sup> Véase: [https://www.eldiario.es/sociedad/ultima-hora-coronavirus-actualidad-politica-21-de-septiembre\\_6\\_8321641\\_1077690.html](https://www.eldiario.es/sociedad/ultima-hora-coronavirus-actualidad-politica-21-de-septiembre_6_8321641_1077690.html)

Lamento iniciar este relato concediéndole voz a unas declaraciones que, más allá del chascarrillo político, evidencian la imposibilidad de bajar la guardia en asuntos relacionados con la consideración social de la mujer, así como sobre la necesidad de reflexionar sobre la perversidad del lenguaje. No, no estamos en la Edad Media, pero la palabra «bruja» sigue siendo utilizada como un insulto en relación a las mujeres, más aún si estas ocupan cargos de responsabilidad que generan inquietud y desconfianza. Así es como la vilipendiada figura de la bruja va adaptándose a los tiempos, transmutándose en mujeres que reclaman vivir una sexualidad plena e independiente de cualquier finalidad reproductiva, o que han sido capaces de forjarse una trayectoria profesional en función de su valía, alcanzando una notoriedad que es percibida por las estructuras de poder patriarcales como una amenaza.

Como en tiempos inquisitoriales, se recurre a expresiones misóginas —bruja, aquelarre...— para desacreditar a las mujeres, asociándolas a imágenes denigrantes: mujeres perversas, promiscuas, monstruos sin escrúpulos, devoradoras de niños y niñas..., que han sido grabadas a fuego en el imaginario colectivo, y cuya repetición e interiorización a lo largo del tiempo dificulta ejercer cualquier cuestionamiento crítico.

Dado que en política nada resulta inocente, y mucho menos el lenguaje, la utilización de la palabra «bruja» deviene en un insulto que destapa la existencia de una sociedad intolerante y misógina. Así lo entiende la activista y escritora italo-estadounidense Silvia Federici, pionera en abordar la figura de la bruja en clave de género, al sostener que «la caza de brujas no acabó en los siglos XVI y XVII, sino que, de diferentes maneras, todavía da forma a las políticas sociales de hoy en día» (Federici 2010: 17).

Las hemerotecas son testigos de numerosas manifestaciones que revelan las enrevesadas consecuencias de la manipulación lingüística, pero me centraré en un caso relacionado con la campaña presidencial de 2016 en los Estados Unidos protagonizada por Hillary Clinton, la cual fue objeto de una operación de desprestigio y calumnias tan brutal, que debería haber bastado para remover unas cuantas conciencias.

A Hillary Clinton se la acusó de bruja, de representar el mal, agrediendo a ella como mujer y como lideresa política. Para una parte de la ciudadanía norteamericana resultaba simbólicamente inadmisibles que una mujer llegase a la presidencia de la auto considerada primera potencia mundial, a pesar de que su formación, trayectoria y experiencias profesionales estaban más que constatadas. Probablemente, los resultados electorales de la derrota de Hillary Clinton habrían generado otras lecturas de no haber sido por el polémico perfil de su contrincante, Donald Trump, un candidato cuyos principales méritos eran una cartera repleta de dólares y una

personalidad prepotente asociada a una profunda ignorancia. La respuesta del electorado en las urnas no dejó lugar a dudas: contra todo pronóstico Trump resultó el candidato elegido, y las consecuencias sobre lo que vino después son sobradamente conocidas.

Pero, ¿por qué Hillary despertó unos rechazos tan feroces entre la ciudadanía? Si prestamos atención a determinadas manifestaciones de la cultura popular asociadas al *merchandising* e su campaña electoral, encontramos respuestas sorprendentes, por ejemplo, un cascanueces que reproducía su imagen. La incombustible Gloria Steinen (2016: 24) describe en sus memorias su encuentro con el cascanueces en la tienda de un aeropuerto, su desazón al contemplar aquel objeto en donde el espacio para cascar la nuez estaba situado en la entrepierna de la candidata demócrata. Steinen confirma en su relato que, por supuesto, no había en la tienda rastro de cascanueces con la imagen de candidatos masculinos.



Cascanueces con la imagen de Hillary Clinton.

Podríamos relacionar la simbología del cascanueces con la mentalidad misógina y sexista de una parte de la sociedad norteamericana, temerosa de una mujer que es capaz de todo con su poderosa entrepierna. Sin embargo, y para una mejor comprensión de los hechos, quizá resulte más útil rastrear de dónde proviene el miedo al modelo de mujer depredadora, maléfica y brujesca que «supuestamente» representa Hillary Clinton, dado que dicho arquetipo no surge en absoluto de la nada.

De todos los factores que han ayudado a cimentar la imagen perversa de la mujer que pervive hoy en día, citaremos aquellos que han sido orquestados por determinados actores e instituciones cuyo papel ha contribuido a deslegitimar a las mujeres independientes y con criterios sólidos y desafiantes con los poderes establecidos, calificándolas de brujas.

De las muchas afrentas que hubo de soportar Hillary Clinton durante la campaña electoral de 2016, destacaremos aquella que presentaba a la

candidata como «adoradora de satanás»<sup>4</sup>. Si nos retrotraemos a la iconografía y pensamiento cristianos hallamos un extenso catálogo de ejemplos en los que la mujer es considerada, literalmente, un monstruo. Desde el momento en que Eva coge la manzana del árbol prohibido, tentado y corrompiendo a Adán, la iglesia no ha escatimado esfuerzos en construir un arquetipo que demoniza a la mujer, acusándola de todos los males: «Pero la razón natural es que es más carnal que el hombre, como resulta claro de sus muchas abominaciones carnales. Y debe señalarse que hubo un defecto en la formación de la primera mujer, ya que fue formada de una costilla curva, es decir, la costilla del pecho, que se encuentra encorvada, por decirlo así, en dirección contraria a la de un hombre. Y como debido a este defecto es un animal imperfecto, siempre engaña» (Kramer y Sprenger 1975: 50).

La cita, extraída del *Malleus Malleficarum*, un manual sobre brujería escrito por dos monjes alemanes en el siglo XV, lo expresa claramente: el descrédito secular ejercido por la iglesia sobre las mujeres se sustenta en leyendas sin ningún fundamento científico. En una entrevista reciente Silvia Federici subraya el doble rasero de la institución eclesiástica, oponiéndose a la sexualidad —pero practicándola a escondidas— por el poder que ejerce sobre las personas: «La iglesia teme a las mujeres y ha tratado de humillarnos de todas las maneras posibles, retratándonos como el pecado original y la causa de la perversión de los hombres, nos obliga a esconder nuestros cuerpos como si estuviéramos contaminados» (Garrido Courel: 2013). La verdad que encierran las palabras de Federici encuentra su correspondencia en la situación que viven miles de mujeres de todo el mundo obligadas por los fanatismos religiosos a ocultar sus cuerpos tentadores, una percepción distorsionada que se mantiene en el presente, ¿de qué otra manera se explica la exclusión de las mujeres del organigrama de los estamentos religiosos en pleno siglo XXI?

El ofuscamiento de determinadas organizaciones e individualidades políticas recurre, en la actualidad, a las mismas falacias que sus antecesoras medievales, asociando a la mujer —Hillary Clinton— con el demonio. Es aquí donde jugará un papel crucial una figura folclorizada por la literatura, el cine e incluso el arte, pero muy real en el contexto social, político y religioso de la Europa medieval: la bruja-curandera que mantiene tratos con el diablo. Pero, ¿quiénes eran en realidad las brujas?

Mayoritariamente mujeres de mediana edad o ancianas, solteras, viudas y pobres que no formaban parte de patrones familiares establecidos, lo cual las situaba en una posición de extrema vulnerabilidad, y cuyo

principal pecado era ayudar, con sus conocimientos de botánica, alquimia o anatomía femeninas, a familias campesinas sin recursos. Los saberes ancestrales de las curanderas se transmitían de madres a hijas, sanando y ayudando a parir o a abortar a mujeres para las que la medicina profesional estaba vetada. Aunque lo de profesional en aquellos tiempos oscuros, como acertadamente señalan Deirdre English y Barbara Ehrenreich, admite interesantes matizaciones: «Los estudios de medicina de finales de la Edad Media no incluían nada que pudiera entrar en conflicto con la doctrina de la iglesia y comprendían pocos conocimientos que actualmente podamos conceptualizar de científicos». Los estudiantes de medicina, al igual que los restantes jóvenes universitarios, dedicaban varios años al estudio de Platón, Aristóteles y teología cristiana (...) Mientras estudiaban, los futuros médicos raras veces veían algún paciente y no recibían ningún tipo de enseñanzas experimentales» (English y Ehrenreich 1998: 18).

Autoras de estudios imprescindibles sobre brujería en el ámbito de la medicina, English y Ehrenreich, recalcan el escaso científicismo de las investigaciones médicas de entonces, así como las consecuencias que para muchas mujeres acarrearía su exclusión, no sólo del campo de la medicina natural, sino también de los estudios académicos. Los profesionales médicos acabarían aliándose con la política —se dictaminaron leyes que prohibían el ejercicio de la medicina a personas sin formación universitaria— y con una institución tan poco científica como la iglesia, la cual se cebó con saña en la persecución y acusación de herejía de sanadoras y curanderas que ejercían la medicina de manera no profesional.

De nada serviría que las sanadoras fuesen mujeres sabias, conocedoras de las propiedades curativas de plantas y hierbas —muchas de las cuales se siguen utilizando en la actualidad— porque, y esto es lo realmente importante, habían experimentado con ellas. Sus conocimientos, a pesar de lo que nos han querido inculcar las fuentes históricas o religiosas, provenían de la experiencia y no de la magia: «las brujas eran personas empíricas que confiaban más en sus sentidos que en la fe o en la doctrina; creían en la experimentación, en la relación entre causa y efecto. Confiaban en su propia capacidad para encontrar formas de actuar contra la enfermedad, los embarazos y los partos. En definitiva, su magia era la ciencia de su época» (1998: 17). Según English y Ehrenreich, la exclusión de las mujeres sanadoras de la práctica de la medicina contribuyó a conformar su estatus de brujas, situándolas «en un mundo de tinieblas, el mal y la magia; y a los médicos varones al lado de Dios y de la luz» (1998: 19).

Tildadas de brujas, la complicidad entre iglesia y estado fructificaría en la persecución, enjuiciamiento y tortura de miles de mujeres sanado-

4 Véase: <https://www.elmundo.es/internacional/2016/11/04/581d103a468aeb5e108b45a1.html>

ras. Un feminicidio institucionalizado que haría de la caza de brujas un suceso muy real en la Europa de los siglos XV y XVII, donde se calcula que, como señala el antropólogo estadounidense Marvin Harris (Harris 1974: 181), alrededor de 500.000 mil mujeres fueron condenadas a morir en la hoguera.

En *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura* Harris amplía la perspectiva para una mejor comprensión del alcance que la caza de brujas tendría en una Europa depauperada y oprimida por el miedo y la ignorancia: «Sugiero que la mejor manera de comprender la causa de la manía de las brujas es examinar sus resultados terrenales en lugar de sus intenciones celestiales. El resultado principal del sistema de caza de brujas consistió en que los pobres llegaron a creer que eran víctimas de brujas y diablos en vez de príncipes y papas (...) El significado práctico de la manía a las brujas consistió, así en desplazar la responsabilidad de la crisis de la sociedad medieval desde la iglesia y el estado hacia demonios imaginarios con forma humana. Preocupadas por las actividades fantásticas de estos demonios, las masas depauperadas, alineadas, enloquecidas, atribuyeron sus males al desenfreno del diablo en vez de a la corrupción del clero y la rapacidad de la nobleza. La iglesia y el estado no solo se libraron de toda inculpación, sino que se convirtieron en elementos indispensables. El clero y la nobleza se presentaron como los grandes protectores de la humanidad frente a un enemigo omnipresente pero difícil de detectar» (1974: 185).

Complementariamente, Harris lamenta la poca objetividad de los estudios realizados sobre la caza de brujas, la mayoría de los cuales pasaron de puntillas u obviaron el papel que jugaría la tortura en el doblegamiento de una parte de la población, particularmente las mujeres, las cuales serán interrogadas, torturadas y condenadas por sacerdotes, inquisidores, jueces y verdugos, todos ellos, por supuesto, hombres: «(...) me parece sumamente perverso —señala Harris— que los especialistas modernos aborden el empleo de la tortura como si fuera un aspecto secundario en las investigaciones sobre brujería. Los examinadores nunca quedaban satisfechos hasta que las brujas confesas daban nombres de nuevos sospechosos, que posteriormente eran acusados y torturados de manera rutinaria» (1974:185). Despojadas de su oficio, miles de mujeres de toda Europa fueron condenadas a una posición de sumo empobrecimiento, vulnerabilidad y sumisión.

En un texto en el que analiza los discursos de poder que contribuyeron a configurar el sujeto-bruja, la investigadora colombiana Valeria Acosta Isaza avanza un paso más en los análisis realizados por Marvin Harris, aplicando la perspectiva de género y refiriéndose a la caza de bru-

jas como «una estrategia para crear nuevos modelos de feminidad, imponer el disciplinamiento del cuerpo y devaluar el trabajo de las mujeres» (Acosta 2016-2017: 72). Tanto las hipótesis antropológicas de Harris como los enfoques feministas de Acosta coinciden en señalar la caza de brujas como un exterminio desencadenado en el corazón de la vieja Europa que el folclore, la historiografía y la cultura visual y literaria se han encargado de relativizar.

Igualmente, no podemos pasar por alto el papel desempeñado por los inquisidores, los cuales se servirán de guías respaldadas desde las más altas instancias para justificar sus actuaciones. Entre éstas destacaremos el *Malleus Maleficarum* (Martillo de Brujas), en realidad un panfleto profundamente misógino redactado en 1486 por un par de monjes dominicos alemanes, Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, el cual no es ni mucho menos el único texto documentado sobre brujería, pero sí el que alcanzaría una difusión más amplia. El éxito del *Malleus Maleficarum* contaría con importantes aliados dentro de la élite pontificia liderada por el Papa Inocencio VIII, encargado de promulgar una bula (*Summis desiderantes Affectibus*) que «otorgaba carta de naturaleza a la brujería y la presentaba como un peligro real. Institoris y Sprenger aderezan las creencias del pueblo con detalles que van a transformar a la simple maléfica en la integrante de una secta cuya particularidad más preocupante es la de pactar con el diablo y cuya actividad más idiosincrásica es la asistencia y participación en el aquelarre» (Lara 2015: 41-65).

En *Brujas, sapos y aquelarres* la escritora Pilar Pedraza relata la perplejidad que le produjo la lectura del *Malleus Maleficarum*: «En él se entremezclan, a veces sin pies ni cabeza, la Biblia, los Padres de la Iglesia, Santo Tomás, Aristóteles, San Bernardo y otras autoridades de todos los tiempos, fuertemente reaccionarias en el tema eterno de la mujer como portadora del mal y enemiga del hombre» (Pedraza 2014: 90). Efectivamente, como señala Pedraza, la maldad y promiscuidad de las mujeres era, según la iglesia, la causa de todos los infortunios que acechaban al hombre medieval. Lo terrible de semejante dislate es el haber establecido un precedente duradero en relación a la consideración histórica de las mujeres, basado en el menosprecio y la desconfianza.

En suma, el *Malleus Maleficarum* pone de manifiesto un hecho fundamental que explica la eficacia de la caza de brujas en Europa a lo largo del tiempo: su base organizativa, el no haber sido un suceso improvisado, sino el resultado de una serie de decisiones perfectamente acompasadas y respaldadas por las autoridades competentes, esto es, la iglesia y el poder feudal. Aunque como oportunamente matiza Valeria Acosta, los intereses que motivaron los procesos inquisitoriales deben ser analizados no sólo

desde perspectivas religiosas, sino también económicas —la expropiación y el acopio de tierras del campesinado por parte del poder feudal— y culturales, inoculando un discurso acusatorio sobre las brujas que desviaba la atención de lo fundamental: el estatus privilegiado y el carácter depredador de una élite insensible a las necesidades de la mayoría social.

### **La responsabilidad de la historiografía y el arte**

En los párrafos anteriores nos referíamos al papel que desempeñaron los estamentos políticos y religiosos en la construcción de una imagen peyorativa de la mujer asociada a la figura de la bruja, percepción que, recordemos, no ha variado en instituciones como la eclesiástica, la cual mantiene intacta la actitud medieval de negar la validez de las mujeres para formar parte de su organización. Y dado que la asociación de la religión con el arte ha sido una constante en el proceso histórico de perpetuación de la mujer como un sujeto de naturaleza imperfecta, dedicaremos unas líneas a reflexionar sobre la responsabilidad del arte en dicho proceso.

Partiendo del entendimiento del arte como un poderoso productor de imágenes, no podemos desvincular su trayectoria de una serie de factores sociales, políticos, culturales o de la ideología personal de los artistas, particularmente aquellos a los que la historia ha entronizado como sus principales hacedores. La historia del arte ha discurrido por senderos guiados por historiadores que no mencionan a una sola mujer artista en sus escritos; ha fijado su atención en artistas insolidarios con las trayectorias de sus compañeras artistas, invisibilizándolas y condenándolas al ostracismo; ha confiado en filósofos cuyos discursos constituyen un ataque continuado a la dignidad de las mujeres; y ha estado —y continúa estando— en manos de críticos y directores de museos e instituciones en cuyas programaciones y colecciones la presencia de mujeres artistas es, o bien inexistente, o forma parte de un sistema de cuotas ejecutado a regañadientes.

La neutralidad de las imágenes artísticas, investigada exhaustivamente por la historiadora del arte feminista Patricia Mayayo, no existe: «En efecto, si hay algo que la literatura feminista ha recalcado una y otra vez es que una obra de arte no es un producto “inocente”, desprovisto de carga ideológica, sino que por el contrario responde a los discursos dominantes en la sociedad en la que fue creado. Lo que los artistas e historiadores del arte han tendido a presentar muchas veces como valores universales y absolutos (por ejemplo, las concepciones de la belleza o el erotismo) refleja en realidad un punto de vista muy concreto: el del hombre occidental, de raza blanca y de clase media; en la historia de Occiden-

te, lo masculino se ha transformado en la norma de lo genérico humano» (Mayayo 2015: 164-165).

Por mucho que nos cueste admitirlo, las creaciones artísticas han contribuido al proceso histórico de construcción de estereotipos y deslegitimación de las mujeres. Representándolas como arpías, depredadoras sexuales, musas sumisas o desnudas según un ideal de belleza y feminidad patriarcales. Una buena parte de las imágenes que forman parte de la tradición artística occidental, han adiestrado nuestra mirada para admirar determinados cánones de belleza femenino, y repudiar aquellos otros que se salen de la norma. Apreciamos el arte en función de criterios subjetivos de belleza, por su calidad técnica o porque nos han educado para valorar a tal o cual artista sin tener en cuenta que «el carácter visual del arte pictórico, sobre todo en la sociedad con un alto nivel de alfabetización, convierte las creaciones artísticas en el mayor instrumento de aculturación hasta bien entrado el siglo XX» (Beteta 2014: 296-307).



*Amor y dolor*, Edvard Munch (1895).

Es verdad que muchos de los artistas que respetamos son consecuencia de las circunstancias que les ha tocado vivir y que, probablemente, su manera de entender el arte en el presente hubiese sido otra. Pero es de justicia, para restituir la consideración de tantas mujeres agraviadas, releer los relatos artísticos, contextualizándolos en el presente, para discernir que, por ejemplo, Edvard Munch no sólo aportó nuevos puntos de vista a la evolución de la pintura expresionista, sino también a la perpetuación de un relato que —en sintonía con la iglesia medieval— asociaba lo femenino con lo demoníaco y perverso.

La simbología con la que Munch componía sus pinturas se percibe de manera explícita en *Amor y dolor* (1895), también conocida como *El vampiro*. La postura ambigua de la mujer, la cual envuelve con su larga cabellera —el pelo rojo, suelto y enmarañado, simbolizando una sexualidad animal y descontrolada— a un hombre, nos impide saber si este está siendo besado o, directamente, vampirizado. Las motivaciones de las representaciones de Munch aparecen reflejadas de manera clarividente en sus memorias: «la mujer —afirma Munch— es al mismo tiempo una santa, una puta y un infeliz ser abandonado» (Munch 1978: 103), que seduce sexualmente a los hombres anulando su voluntad y condenándolos a la perdición.



Relieve de Eva. Museo Rolin. Autun, Francia (s.XIII).

Munch reproduce en sus pinturas el mismo estereotipo de mujer tentadora y peligrosa que la ideología cristiana, simbolizada en la figura de Eva, cuyo ofrecimiento de la manzana a Adán no sólo le valió la expulsión del paraíso, sino que la transformó en una especie de *femme fatale* cuya culpa ha marcado la apreciación de la mujer en la cultura y mentalidad occidentales.

La apreciación de Munch sobre la mujer reafirma la percepción peyorativa de la misma en los relatos históricos. Han tenido que pasar siglos hasta que las historiadoras y activistas del movimiento feminista de los años 60 y 70 del siglo XX, ampliasen el enfoque sobre narrativas desfiguradas por los discursos hegemónicos, transformando la figura de la bruja en un símbolo positivo de resistencia femenina.

Los colectivos feministas de los 70 se han identificado con las brujas, sacándolas de la clandestinidad y abrazándolas como un emblema de resiliencia femenina. No resulta difícil entender los porqués: la mayoría de las brujas medievales eran mujeres emancipadas cuyo trabajo, relacionado fundamentalmente con la sanación, las convertía en lo opuesto a los modelos femeninos instituidos. Asumiendo lo brujesco en un sentido contestatario, el colectivo feminista ha reescrito la historia proporcionando un análisis con perspectiva de género que ha restaurado la consideración de

las brujas, asimilándolas con mujeres comunes que hicieron valer su autodeterminación y rebeldía.

Las acciones desarrolladas por el grupo W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*) entre 1968 y 1970, vestidas con sombreros de picos y escobas, escenificando aquelarres, hechizos y exorcismos en diferentes ciudades de Estados Unidos, constituyen el antecedente de colectivos artísticos posteriores, como las *Guerrilla Girls*, *Femen* o *Pussy Riot*. Interesadas en un feminismo de guerrilla o acción directa, a medio camino entre la manifestación y la *performance*, las W.I.T.C.H. recuperan la figura de la bruja como una estrategia para subvertir roles, llamando la atención de los medios de comunicación y señalando el machismo imperante, concretamente, entre ciertos colectivos de izquierdas.

Podríamos citar a multitud de artistas que, a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, han contribuido a dismantlar con sus trabajos los cánones deslegitimadores sobre las mujeres. Sin embargo, me detendré en la trayectoria de una artista en concreto, Rebeca Lar, con la cual no sólo comparto espacio en la presente publicación, sino que he tenido la fortuna de haber sido su compañera de viaje en la elaboración de sus Trabajos Fin de Grado y Fin de Máster, y en la dirección de su tesis doctoral, titulada *Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea* (2000-2019): *videoarte, cine y televisión*.



Acción performática del colectivo W.I.T.C.H. Chicago (1968).

Rebeca Lar ha venido desarrollando una prometedora carrera artística que pone de manifiesto su talante multidisciplinar —esto es, el desarrollar su creatividad en múltiples ámbitos: grabado, dibujo, pintura, escultura, vídeo, fanzine, instalación, tejidos, moda...—y comprometido con un proyecto atento a la construcción de narrativas descalificadoras sobre la mujer.

En sintonía con las investigaciones desarrolladas en su Trabajo Fin de Grado y Fin de Máster, Rebeca Lar ha profundizado en la representación de tipologías brujescas en su tesis doctoral, centrándose en el ámbito del

videoarte, el cine y la televisión, y en un marco cronológico delimitado entre los años 2000 y 2019. Dicha tesis, de cuyos contenidos da buena cuenta la presente publicación, es un documento imprescindible para complementar otros enfoques relacionados con lo brujesco, poniéndonos en la diatriba de reflexionar sobre un fenómeno que, desde perspectivas literarias, artísticas, cinematográficas o historiográficas, ha sido, en buena medida, trivializado.

De la misma manera que las imágenes artísticas no son en absoluto neutrales, los relatos cinematográficos se perfilan como constructos sociales popularizados a través de medios que, como el cine, constituyen no sólo un mecanismo de difusión, cultura y entretenimiento, sino también de poder ideológico. Consciente de ello y de la capacidad formativa del medio cinematográfico, Rebeca Lar ha propiciado nuevas miradas sobre



Fotograma de *Las brujas no me dan miedo (lo que me da miedo son los hijos de puta)*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Vigo. Rebeca Lar (2016).

lo brujesco, visibilizando lo que realmente la bruja encarna: una tradición misógina contra las mujeres que se han opuesto a los patrones de feminidad establecidos, transformando las representaciones brujescas en símbolos legítimos.

En un proyecto titulado *Las brujas no me dan miedo (lo que me da miedo son los hijos de puta)*, inspirado en una frase de Maritxu, el personaje que interpretaba la gran Terele Pávez en la cinta de Alex de la Iglesia, *Las brujas de Zugarramurdi* (2012), Lar manifiesta su interés sobre lo brujesco centrándose en la ficción televisiva y cinematográfica. Dicho proyecto formaba parte de su Trabajo Fin de Máster (2016), el cual se puede considerar el antecedente más inmediato de su tesis doctoral, puesto que el objetivo era detectar narraciones sobre el carácter supuestamente perverso de la bruja en el medio audiovisual y cinematográfico, así como su capacidad para generar estereotipos. La obra resultante era un vídeo collage realizado con fragmentos de películas y series televisivas cuidadosamente



*Corozas (para brujas condenadas)*, Rebeca Lar (2017).

seleccionados, con el que Lar creaba una narrativa visual desafiante en relación a los discursos adquiridos y al anclaje social de ciertas verdades consideradas inmutables.

Poco después, en 2017, Rebeca Lar recrea en *Corozas (para brujas condenadas)* una instalación de capuchones de brujas, con su característica forma de cono, en los que destacan bordados realizados a mano de textos extraídos del *Malleus Malleficarum*. Desde la investigación y las artes visuales, Lar nos advierte de la necesidad de permanecer en las trincheras. De alguna manera sus corozas son continuadoras de las reivindicaciones feministas de los años 70, las cuales, bajo el grito «*Temblad, vuelven las brujas*», cuestionaban los miedos patriarcales sobre la sexualidad y la naturaleza femeninas.

Consideramos que una de las cuestiones básicas para valorar objetivamente una trayectoria artística es la coherencia. Los pasos dados por Rebeca Lar en este sentido han sido muy meditados, permitiéndole hilvanar un recorrido en consonancia con sus planteamientos teóricos y



Dibujos de la serie *BURN, WITCH, BURN!* La figura de la bruja y su construcción cultural. Rebeca Lar. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Vigo (2025).

creativos, circunstancia que se percibe nítidamente en su Trabajo Fin de Grado titulado: *BURN, WITCH, BURN! La figura de la bruja y su construcción cultural*.

En *BURN, WITCH, BURN!* Rebeca Lar se sirve del dibujo digital para trazar un relato sobre un conjunto de mujeres señaladas socialmente como brujas: escritoras, políticas, actrices, pintoras o mujeres comunes. En la mayoría de los casos se trata de mujeres adelantadas a su tiempo; mujeres que no se ajustaron a los cánones establecidos; mujeres con voz propia e independiente con la que desafiaban el «estereotipo sumiso» alentado desde perspectivas masculinas. Se trataba, en suma, de un conjunto heterogéneo de tipologías femeninas que visibilizaba la pervivencia de discursos peyorativos sobre la mujer tanto en ámbitos culturales como populares.

Uno de los puntos fuertes de dicho Trabajo Fin de Grado era la manera elegida para representar a las mujeres protagonistas, las cuales se acompañaban de elementos simbólicos que jugaban un papel crucial en la caracterización y entendimiento de las mismas, complejizando el discurso y ampliando la mirada hacia posicionamientos críticos: El pelo de la «bruja» Yoko Ono unido al pelo del bigote del «mago» Dalí; el collar de perlas falsas de Coco Chanel entendido como una sogá; el conjunto de manos accediendo, como serpientes suplicantes, al interior de la vagina de Sharon Stone; Angela Merkel consultando la bola del mundo como había hecho el reverso nazi de Chaplin en *El Gran Dictador*; o una sádica muy real, la nazi Ilse Koch, apodada la *Bruja de Buchenwald*, montada sobre una escoba.

La moraleja del mensaje que nos transmite Rebeca Lar, prestando atención a un fenómeno que se continúa observando de soslayo, radica en lo apremiante de sensibilizar sobre la supuesta neutralidad de determinados discursos, los cuales, amparados en una moralidad misógina, parecen no tener fin.

### El señalamiento continúa

Comenzábamos este texto refiriéndonos a la utilización torticera que, desde la política, se viene haciendo de la palabra bruja. No es cosa menor, puesto que los políticos disponen de poderosas plataformas para difundir mensajes que, independientemente de su veracidad, acaban calando en la conciencia ciudadana. Hillary Clinton es solo uno de los muchos ejemplos de que, la caza de brujas, continúa ahí. Aunque la tortura sea más mediática que física, el trasfondo de sus consecuencias es el mismo que en época medieval: desacreditar a las mujeres que destacan.

La figura de Hillary Clinton simboliza a aquellas mujeres que no encajan en el ideal de feminidad patriarcal: tiene carácter, alza su voz y sus palabras incomodan a hombres y a mujeres. Decidir y pensar al margen de la autoridad masculina, esferas de poder ocupadas tradicionalmente por hombres, transforma a Hillary Clinton en una bruja.



Fotogramas de *The Witches of Gambaga* (Yaba Badoe, 2011).

Cuando creíamos que la caza de brujas era cosa del pasado, su eco resuena nuevamente difundiendo falsedades, perpetuando estereotipos o demonizando a las mujeres. El documental *The Witches of Gambaga* (Yaba Badoe, 2011) relata un suceso estremecedor en el que mujeres de Ghana (África occidental) acusadas de brujería son confinadas en campamentos habilitados al respecto. Las carencias educativas, las creencias religiosas y la miseria nos devuelven una realidad en la que mujeres solteras, viudas o que simplemente viven solas, son condenadas al ostracismo dentro de sus propias comunidades.

El documental de ficción *I am not a Witch* (Rungano Nyoni, 2017), está protagonizado por Shula, una niña de nueve años que es enviada a un campo de brujas en Zambia, donde es amenazada con transformarse en una cabra blanca si intenta rebelarse o escapar a su destino. El filme no sólo desvela el mantenimiento de tradiciones absurdas, sino que aviva el debate sobre la legitimidad de las mismas y la situación de desprotección en la que viven miles de mujeres más allá de nuestra confortable condición occidental.



Fotogramas de *I am not a Witch* (Rungano Nyoni, 2017).

Permítanme que haga mención a un suceso que tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Vigo), donde ejerzo la docencia, el cual puede parecer una anécdota, pero no lo es en absoluto. Una alumna<sup>5</sup>, tutorizada por la profesora Almudena Fernández Fariña, decidió realizar su trabajo de investigación y creación sobre las brujas sanadoras en Galicia, entre las que se encontraban miembros de su propia familia. A mi compañera le llamó la atención la parquedad de dicha alumna a la hora de expresarse, su resistencia a desvelar datos que pudieran quebrantar el anonimato que deseaban para sí su madre y abuela. Un silencio que es representativo del miedo a ser señaladas, así como la capacidad de la caza de brujas para desacreditar la profesión de sanadoras, marcándolas con la huella de la perversión y el engaño.

Además de constatar la falsedad de muchos relatos históricos, silenciando la verdad y negando la evidencia, debemos admitir una realidad amarga: el estigma continúa ahí. En sus memorias, Gloria Steinem nos advierte sobre la falacia de pensar que vivimos en una era posfeminista en

la que debemos pasar página sobre cuestiones que afectan a la dignidad de las mujeres. Con un lenguaje directo, más próximo a un activismo de trincheras que a la erudición teórica del feminismo, Steinem relata con gran honestidad la complejidad que conlleva el ser feminista en los tiempos actuales: «(...) de pronto nos dijeron que estábamos en una era “posfeminista” y que podíamos calmarnos, parar ya, dar carpetazo. Ciertamente, el propósito común de todas estas descripciones disparatadas y contradictorias es el de ralentizar y detener un desafío para la jerarquía vigente» (Steinem 2016: 160).

Concluimos reflexionando en voz alta, ¿qué podemos aportar sacando a la luz la problemática de las brujas? Nos gustaría pensar que para muchas mujeres —entre las que me encuentro— sea como situarse frente a un espejo ante el cual interrogarse. Interrogarse para recapacitar sobre el lugar que hemos ocupado en la historia, siendo conscientes de las narrativas que continúan aprisionándonos. Interrogarse para desarrollar un pensamiento crítico sobre la veracidad de ciertos discursos adquiridos. Y, en fin, interrogarse para no bajar la guardia, de tal forma que la imagen que nos devuelva el espejo no sea la de una vieja bruja sobrevolando el cielo en su destartalada escoba.

5 Dicha alumna tiene nombre y apellidos: Nuria Ferreiro Amoedo; lo mismo que su Trabajo Fin de Grado: *Convite ao avercer* (Invitación al buen hacer). Nuria me dio su consentimiento para citarla y expresar con ello el orgullo que siente de pertenecer a una generación de «brujas», de sanadoras modernas que practican lo que se ha dado en llamar «etnomedicina», esto es, prácticas curativas alternativas a la medicina tradicional.

## Referentes bibliográficos:

- ACOSTA ISAZA, V. (2019). *Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista*. Revista de Trabajo Social. 24: 63-83. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520/20793619>
- ADURIZ, Í. (2021). *Un diputado de Vox llama «bruja» a una del PSOE por defender el aborto y se niega a abandonar el Congreso tras ser expulsado*. elDiario.es, 21 septiembre. [https://www.eldiario.es/sociedad/ultima-hora-coronavirus-actualidad-politica-21-de-septiembre\\_6\\_8321641\\_1077690.html](https://www.eldiario.es/sociedad/ultima-hora-coronavirus-actualidad-politica-21-de-septiembre_6_8321641_1077690.html)
- BETETA MARTÍN, Y. (2014). *La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de a brujería, la perversidad y la castración femenina*. Dossiers Feministes. 18: 293-307. <http://hdl.handle.net/10234/141745>
- CASADO, P. [@pablocasado]. (14 de noviembre de 2021). «Ayer en Valencia hubo otro aquelarre de radicales “feministas” que tapan abusos a menores y recortan pensiones a las madres». [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/pablocasado/status/1459937262955859976?lang=es>
- ENGLISH, D. y EHRENREICH, B. (1998). *Brujas, comadronas y enfermeras. Dolencias y trastornos*. Valencia: Ed La Sal.
- FEDERICI, S. (2020). *Caliban y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficante de sueños.
- FERREIRO AMOEDO, N. (2021). *Convite ao avecer*. Trabajo Fin de Grado dirigido por Almudena Fernández Fariña. Universidad de Vigo.
- GARRIDO COUREL, M. (2013). «Entrevista: Silvia Federici y la caza de brujas». Revista Números Rojos, 17 de octubre. <https://blogs.publico.es/numeros-rojos/2013/09/17/entrevista-silvia-federici-y-la-caza-de-brujas/>
- GIMÉNEZ, M. (2021). *La número dos del PP valenciano define el encuentro con Yolanda Díaz, Mónica Oltra o Ada Colau como «aquelarre feminista»*. elDiario.es, 11 de noviembre. [https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/politica/numero-pp-valenciano-define-encuentro-yolanda-diaz-monica-oltra-ada-colau-aquelarre-feminista\\_1\\_8481150.html](https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/politica/numero-pp-valenciano-define-encuentro-yolanda-diaz-monica-oltra-ada-colau-aquelarre-feminista_1_8481150.html)
- HARRIS, M. (1974). *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- KRAMER, H. y SPRENGER, J. (1975). *Malleus Malleficarum*. Ediciones Orión. (Trabajo original publicado ca. 1486). [http://www.gabrielbernat.es/espana/inquisicion/Malleus\\_Malleficarum.pdf](http://www.gabrielbernat.es/espana/inquisicion/Malleus_Malleficarum.pdf)
- LAR, R. (2015). *BURN, WITCH, BURN! La figura de la bruja y su construcción cultural*. (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Vigo.
- (2016). *Las brujas no me dan miedo (lo que me da miedo son los hijos de punta)*. (Trabajo Fin de Máster). Máster en Arte Contemporáneo: Creación e Investigación. Universidad de Vigo.
- (2021). *La representación de la bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión*. Tesis doctoral dirigida por M. Susana Cendán Caaveiro. Universidad de Vigo.
- LARA ALBEROLA, E. (2015). *La brujería en los textos literarios: el caso del Malleus Maleficarum*. Revista de Filología Románica. 32: 41-65. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/54691/49894>
- MAMA, A. y BADOE, Y. (2011). Reino Unido/Ghana. *The Witches of Gambaga / Las brujas de Gambaga*.
- MUNCH, E. (1978). *Symbols & Images*. Washington: National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/edvard-munch-symbols-images.pdf>
- RUNGANO, N. (2017). Reino Unido. *I am not a Witch / No soy una bruja*
- PARDO, P. (2016). *Hillary, acusada de adorar a Satanás por un email de WikiLeaks*. El Mundo, 5 de noviembre. <https://www.elmundo.es/internacional/2016/11/04/581d103a468aeb5e108b45a1.html>
- STEINEM, G. (2016). *Mi vida en la carretera*. Barcelona: Alpha Decay.

## ¿QUIÉN NO ES BRUJA?

Lo brujesco en las representaciones  
audiovisuales del siglo XXI

REBECA LÓPEZ VILLAR

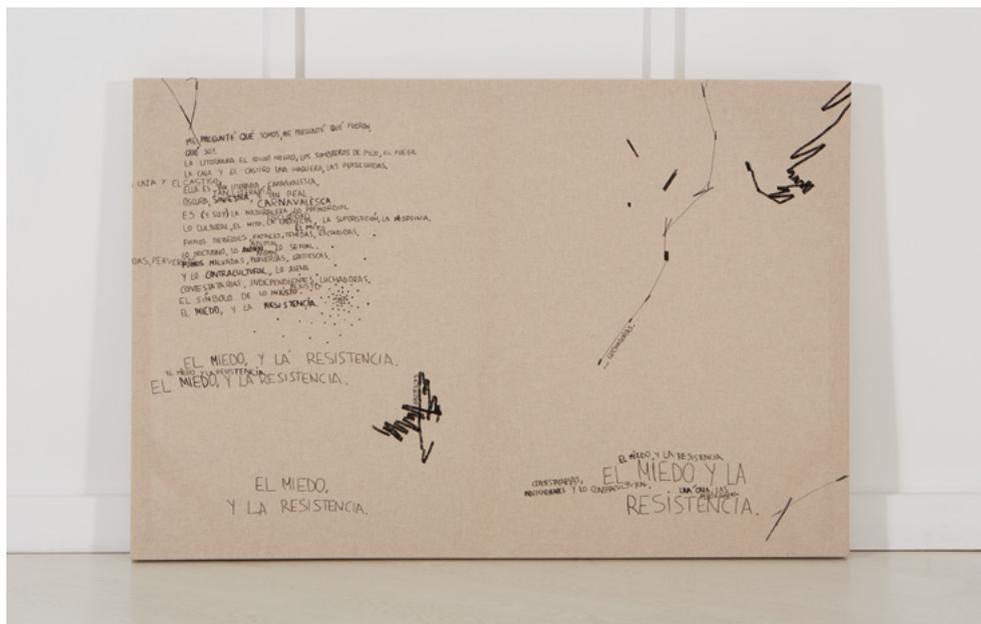
## Introducción

Me pregunté qué somos,  
me pregunté qué fueron,  
qué soy.  
La literatura, el color negro,  
los sombreros de pico, el fuego.  
La hoguera, y el castigo.  
Una caza, las perseguidas.  
Ella es tan literaria, carnavalesca,  
oscura, siniestra,  
y tan real.  
Es (y soy) la naturaleza,  
lo primordial.  
Lo cultural, el mito,  
la creencia, la superstición,  
la misoginia.  
Fuimos rebeldes, fatales,  
temidas, escondidas.  
Lo nocturno, lo animal, lo sexual.  
Fuimos malvadas, perversas, grotescas.  
Y lo contracultural, lo ajeno.  
Contestatarias, independientes,  
luchadoras.  
El símbolo de lo injusto.  
El miedo, y la resistencia.

Cuando empecé a trabajar con la idea de la Bruja<sup>1</sup>, hace siete años, nada me hacía sospechar que esta sería la protagonista de mi tesis doctoral, pero así fue. Bajo el título de *Representaciones de la Bruja en la creación audiovisual contemporánea (2000-2019): videoarte, cine y televisión*, la investigación de la que parte este ensayo implica un análisis transversal de la aparición de la figura brujesca femenina en el ámbito audiovisual.

El caso es que lo brujesco siempre había formado parte de mis intereses y había estado presente en muchos proyectos previos. Tanto es así que la propuesta conceptual de mi tesis, dirigida por Susana Cendán, se puede entender como una consecuencia directa del desarrollo continuado de obras artísticas en torno al objeto de estudio.

<sup>1</sup> Utilizo la palabra *Bruja*, con la inicial en mayúscula, para referirme a una idea, una abstracción.



El miedo y la resistencia, Rebeca Lar (2018).

Antes de entrar en materia, me siento obligada a desarrollar una idea lanzada en el párrafo anterior: «lo brujesco siempre había formado parte de mis intereses». Bien, la primera prueba que apuntala esta afirmación es que pertenezco a una generación que ha crecido leyendo los libros de Harry Potter.

A finales de 2001 se estrenaba la primera película de la saga y todavía recuerdo los nervios que sentía cada año hasta que se publicaba un nuevo libro o salía un nuevo filme. Cuando voy de vacaciones a mi pueblo, mi casa evoca las predicciones que hacíamos mi primo y yo sobre cómo seguirían las aventuras de Potter y sus amigos.

Entre las visitas a mis exposiciones siempre hay alguna persona curiosa que pregunta sobre el origen de mi inclinación por las hechiceras. «No lo sé», contesto. A veces me gustaría tener un motivo «de peso», un porqué sólido y sustancioso. Me preguntan si en mi familia hay *curandeiras* o si algún hecho concreto ha inspirado mis creaciones. «No lo sé», repito, mientras pienso en que aún conservo el póster que anunciaba *Harry Potter y la piedra filosofal* en los cines de mi barrio.

Mis primeras piezas vinculadas con la Bruja fueron aproximaciones embrionarias, proyectos con los que comenzaba a inmiscuirme en estas temáticas pero que contaban con acabados e implicaciones superficiales. Poco a poco, la investigación fue nutriendo mi trabajo en el taller y apuntalando teóricamente mis ideas.

Tratando sobre la exposición *Vermello, gritos, tebras*<sup>2</sup>, el crítico de arte Carlos L. Bernárdez considera que con mi obra otorgo una relevancia central al proceso. Bernárdez cree además que oriento mis proyectos desde una perspectiva de género y que, usando la palabra como concepto, la violencia juega un papel importante.

Efectivamente, el texto es material y concepto en mi trabajo artístico. El origen latino de la palabra *texto* —‘trama’, ‘tejido’— sostiene mi creación, que se sirve de palabras bordadas, repetidas, definidas, superpuestas, tachadas, borradas. Recuperando el quehacer artístico y activista de las pioneras feministas, pinto bordando y bordo pintando.

Bordo con hilo, con lana, con carboncillo. Bordo sobre papel y tela con letras digitales, formo imágenes a partir de una mezcla informática de trama y urdimbre. Creo esculturas blandas con rellenos bastos y puntadas toscas, irregulares, desenfadadas. Planteo formas cónicas, siluetas punzantes que, curiosamente, tratan de curar heridas históricas. Formo, como lo hacían las invertebradas de Bourgeois, telas asfixiantes, rebeldes, indisciplinadas.



Fotograma del cortometraje *Palmira*, Rebeca Lar (2019).

Si algo comparten todas mis piezas es que constituyen un posicionamiento. De algún modo, la práctica artística rellena los huecos a los que la investigación no puede llegar, por ser, posiblemente, demasiado subjetivos. Este asunto se vuelve evidente con la tendencia al juego y al enredo en trabajos como el cortometraje *Palmira* (2019), un falso documental —estrenado en el XVI Festival de Cans— en el que mi madre cuenta la historia de una «famosa bruja del barrio vigués de Teis».

En realidad, cuando hablo de *posicionamiento* me estoy refiriendo a que he elegido conscientemente a la Bruja para enfrentarme a ese aparato oprimente que es el patriarcado. Antes decía que no sabía qué responder

2 Exposición individual organizada en 2020 en la galería viguesa Apo'strophe. Arte.

cuando me preguntaban por los orígenes de mis piezas, pero resulta que sí tengo un motivo, aunque no tiene que ver con mi historia familiar, sino con algo más amplio. Y es que como cantaba la rapera Gata Cattana en el tema *Lisístrata*, «yo no camelo perfumes de Nina Ricci, soy más de libros de la Silvia Federici».

En los últimos años he observado el uso de lo brujesco femenino en el arte contemporáneo, «desde dentro», como sujeto partícipe. Con mi tesis me propuse comprobar mi sospecha, que los proyectos de videoarte usaban —como yo misma— a la Bruja como elemento de reivindicación, mientras que otros ejes de lo audiovisual, el cine y la televisión, contaban con motivaciones menos comprometidas.

Con todo, en mi elección no solo hay razones subjetivas. Sí, fui —y sigo siendo, para qué engañarnos— parte del *fandom* de Harry Potter. Me gustan las brujas y me encanta el cine. Soy artista y feminista y, como tal, trato de reivindicar con mi obra la igualdad de derechos de todas las personas. Pero lo cierto es que las brujas están de moda.

Aprovecho la referencia musical de hace dos párrafos para acercarme a otra cantante contemporánea. En 2019, la madrileña Lola Índigo cantaba «yo soy como Lucifer dentro de una mujer, que mala mata, que mata mala» o «a todos les gusta ir hablando de mí, a veces les oigo decir “mujer bruja”».



Fotograma de *Figa*, Tanxugueiras (2021).

Gata Cattana y Lola Índigo ejemplifican la frecuencia de la aparición de la Bruja en la música actual, pero esta figura ya estaba presente en canciones como *Ding-Dong! The witch is dead* (Ella Fitzgerald, 1961), *Black magic woman* (Santana, 1970), *Witchy woman* (The Eagles, 1972) y en las letras y estética de Stevie Nicks.

También algunas producciones gallegas han trabajado con esta temática. Grupos como Dios ke te crew, Baiuca o las casi eurovisivas Tanxugueiras han presentado recientemente videoclips con motivos mágicos. La letra del tema *María Soliña* de Astarot se inspira en la historia de la conocida

mujer canguesa acusada de brujería. La composición de esta canción es obra del dramaturgo Xosé Manuel Pazos, también autor de una obra teatral que ha derivado en una «ópera folk» que se representa en la actualidad, *María Soliña*.

La cultura popular encuentra en las redes sociales un contexto de lo más propicio para sus intereses brujescos, para propagar lo que la periodista Mona Chollet define como «moda insólita». Alrededor de nueve millones de imágenes ilustran el *hashtag* *#WitchesOfInstagram* en esta conocida plataforma. Yo misma he etiquetado alguna de mis imágenes con ese texto y son muchos los memes con o sobre Brujas.



Meme encontrado en la red.

Fue en 2018 cuando la Real Academia Española incorporó en su corpus la palabra *meme*, entendida como ‘imagen, vídeo o texto, por lo general distorsionado con fines caricaturescos, que se difunde principalmente a través de internet’. Resulta que si introducimos en un buscador los términos «meme» y «brujas», internet nos devuelve algunas imágenes ingeniosas, pero también un montón de montajes con mensajes rancios y sexistas.

Combatiendo los discursos negativos, autoras gallegas como Noela Lonxe o Andrea Barreira Freije publicaron hace unos años las novelas de ficción *Pan de bruja* (2019) y *Palabra de bruxa* (2018). A nivel internacional destacan los exitosos libros *La semilla de la bruja* (2016), de Margaret Atwood, y *La bruja* (2017), de Camilla Läckberg.

A comienzos de 2022, la ilustradora María Hesse sacaba a la luz *Malas mujeres*, 168 páginas con las que revisa la historia de diferentes personajes femeninos de la mitología, la literatura y el mundo audiovisual. Por su parte, *Llamadlas brujas*, de Esther Gili y Gemma Cambolor, ahonda en cuentos y leyendas del arquetipo brujesco.

Próximas a las corrientes que identifican a la bruja con la independencia y el empoderamiento femenino, surgen obras biográficas como *Brujas literarias: 30 escritoras que conjuraron la magia de la literatura*, de Taisia

Kitaiskaia y Katy Horan (2018), o el curioso manual mágico *Cómo ser una bruja moderna*, de Gabriela Herstick (2018).

El arte contemporáneo no se queda atrás. En el año 2009, el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) acogía *La gran transformación. Arte y magia tácita*, organizada por Chus Martínez en torno a lo oculto y lo mágico como estrategia política. Por su parte, *Cale, cale, cale! Caale!!!*, comisariada por Juan Canela en 2018 para Tabakalera, proponía numerosas actividades paralelas: lecturas de cartas, acciones rituales, visionados de películas...



Imágenes de la exposición *Cale, cale, cale! Caale!!!*

Para Chollet (2019) la caza de brujas habla directamente de nuestro mundo, de ahí la necesidad imperiosa de estudiarla. La Bruja no solo está de actualidad en el contexto cultural, sino también en nuestra vida cotidiana, en el ámbito social. De acuerdo con su capacidad para la reivindicación, destacan las protestas políticas que emplean el símbolo brujesco femenino.

En Estados Unidos varios colectivos resucitaron la esencia del grupo feminista W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*) para exigir derechos y criticar las decisiones del ahora expresidente Donald Trump, o para censurar el pensamiento racista. En una de las pancartas de una concentración celebrada en Boston en el año 2017 podemos leer «*Witches against white supremacy*» —'Brujas contra la supremacía blanca'—.



W.I.T.C.H. Manifestación en Boston (2017). | Fotografía de un eslogan brujesco durante una manifestación francesa.

La verdad es que el lenguaje mágico y la escenografía brujesca han invadido las manifestaciones en todo el mundo. En España cada 8 de marzo aparece la consigna «Somos las nietas de las brujas que no pudisteis quemar» y, durante las protestas contra la reforma laboral francesa del año 2017, un grupo de personas con sombreros negros puntiagudos mostraba una pancarta que rezaba «*Macron au chaudron*» —'Macron al caldero'—.

Otro motivo que me *hechizó* para seleccionar este cóctel de brujería audiovisual es el carácter contradictorio de la Bruja. Un artículo de *The New York Times* nos pregunta con su titular «¿cómo se convirtió la caza de brujas en el lamento de los poderosos?»<sup>3</sup>. El ejemplo más evidente de estos gimoteos —para los que en España se ha venido utilizando la expresión irónica «lágrimas de facha»— es el del propio Trump, que calificaba de caza de brujas uno de sus *impeachments*.

Tras el caso Weinstein, también habló de caza de brujas el cineasta Woody Allen. El director de *Annie Hall* (1977) y *Midnight in Paris* (2011) deseaba que no surgiera en Hollywood «un ambiente de Salem, donde cualquier hombre que guiñe el ojo a una mujer en la oficina tenga que llamar de repente a un abogado para defenderse»<sup>4</sup>. Ante estas declaraciones, la periodista Lucía Lijtmaer (2019: 38) encuentra curioso que se recurra a lo ocurrido en Salem para «señalar a unas determinadas mujeres como turba enloquecida que va contra el *statu quo* social», y no para evidenciar las desigualdades y las violencias que sufren las mujeres.

Lo cierto es que parece que la extrema derecha emplea los términos brujescos con demasiado atrevimiento y, desde luego, con poco sentido. En febrero de 2021, la concejala de Vox en Madrid Arantzazu Cabello hablaba de la celebración del 8M del año anterior —el del inicio de la pandemia de covid-19— como un «aquelarre que llevó a miles de mujeres a encontrarse con la muerte»<sup>5</sup>.

Todavía más grave fue el insulto proferido por otro miembro de Vox —esta vez un diputado, nada más y nada menos— en el Congreso. Llamar *bruja* a una diputada, en pleno siglo XXI, por cuestionar el acoso que sufren las mujeres en las clínicas abortivas es, cuando menos, bochornoso. Lo que hizo este diputado, que se supone representante de la sociedad española, es concentrar en la palabra *bruja* las características perversas asociadas a este arquetipo. Volvió a poner en el candelero la misoginia de la caza de brujas.

3 Véase: <https://www.nytimes.com/2017/06/06/magazine/how-did-witch-hunt-become-the-complaint-of-the-powerful.html>

4 Véase: [https://www.eldiario.es/cultura/woody-allen-weinstein-lugar-brujas\\_1\\_3128268.html](https://www.eldiario.es/cultura/woody-allen-weinstein-lugar-brujas_1_3128268.html)

5 Véase: [https://cadenaser.com/ser/2021/02/23/politica/1614072645\\_292363.html](https://cadenaser.com/ser/2021/02/23/politica/1614072645_292363.html)

Lo que hizo este político fue sacar a la luz algo que siempre estuvo ahí. Con sus palabras broncas avivó la lucha feminista y evidenció la necesidad de construir relatos discordantes. Si ellos pueden recuperar a la Bruja para sus fines perversos, ¿por qué nosotras no podemos emplearla para empoderarnos y generar discursos positivos?



Obra que ilustra el artículo titulado «How Did “Witch Hunt” Become the Complaint of the Powerful?» (The New York Times), Dereck Brahney.

### Sobre este libro

De la pregunta retórica anterior parten tanto mi trabajo artístico como mi investigación doctoral. Los cinco años que he invertido en estudiar los modos de representación de la Bruja en la contemporaneidad audiovisual me han servido para descubrir que, afortunadamente, muchas creadoras hemos querido reivindicar el «lado bueno» de la figura brujesca. Lógicamente, también he tenido que referenciar ciertas obras que perpetúan los estereotipos más arcaicos, pero prefiero quedarme con esas miradas esperanzadoras.

Sea como fuere, del contraste entre ambas posturas nació este ensayo. Como decía al comenzar la introducción, este libro constituye una suerte de adaptación de mi tesis, de ahí que haya tratado de simplificar la redacción, restando parte de la carga academicista. Igualmente, he reconfigurado el índice, seleccionando lo que considero esencial, tres de los cinco capítulos que componían el documento original.

Lo que no se ha modificado es mi deseo de implementar la perspectiva de género, de ahí mi reivindicación de artistas, teóricas, escritoras, cineastas... Con la finalidad de evitar el androcentrismo presente en demasiados proyectos de investigación, he introducido la producción de mujeres siempre que ha sido posible. En este mismo sentido, he procurado emplear un lenguaje apropiado, libre de expresiones sexistas.

En las siguientes páginas profundizaré en la polisemia del concepto *bruja*, definiéndolo desde cuatro perspectivas que he denominado literaria, antropológica, social y feminista. Tras esta primera visión realizaré un recorrido a través de diferentes manifestaciones de la Bruja audiovisual, desde su aparición en determinadas películas y series televisivas hasta su protagonismo en el videoarte.

Antes de entrar en materia, me gustaría señalar los puntos que singularizan mi propuesta. No cabe duda de que la Bruja ya ha sido protagonista de múltiples investigaciones, si bien es cierto que el modo de abordarla es muy diferente en cada una de ellas. Existen trabajos en los que el núcleo temático se construye en torno a cuestiones históricas, otros guardan relación con fenómenos antropológicos y populares y, por supuesto, son notables los análisis literarios y cinematográficos.

Dentro del maremagno de textos sobre brujas y brujerías, tanto en la tesis como en este *remake* he intentado alejarme de los incontables estudios sobre la bruja fílmica en el siglo XX. Por este motivo, he atendido a la creación audiovisual de los primeros años del siglo XXI, incluyendo no solo películas, sino también series televisivas y proyectos de videoarte.

## Capítulo 1.

Empecemos por el principio:  
¿quién no es Bruja?

## Capítulo 1.

### Empecemos por el principio: ¿quién no es Bruja?

En el año 1939, una mujer hechizaba las pantallas de nuestros cines con su piel verde y su ropa oscura y siniestra. Elphaba, la villana del filme *El mago de Oz* (Victor Fleming), aglutina todas las particularidades de lo que entendemos como *bruja*: es una anciana malvada con nariz grande y gan-chuda, vuela sobre una escoba y, además de vestir de negro, lleva un curioso sombrero de pico.

Parece que el término *bruja* se encuentra ligado a una sola significación, la de la Bruja literaria. Sin embargo, se trata de un concepto muy próximo a la ambigüedad y a lo polisémico. Hablar de Brujas supone superar —que no olvidar— el estereotipado personaje de ficción y abordar nuevas implicaciones, que identifican a la Bruja, en femenino, con múltiples ideas.



*The witch*, Andy Warhol (1981) | *Pyre woman kneeling*, Kiki Smith (2002).

Intentar explicar lo que entraña la palabra *bruja* es, sin duda, una tarea difícil. Y lo es porque se encuentra repleta de contradicciones. Así lo expresa el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana (2004: 53) cuando se refiere al término como «evocador, flexible y ambiguo, universal y particular, específico y local (...), diáfano y tenebroso, prepotente y a la vez inútil y confuso». Por su parte, el curador y activista Xabier Arakistain (2007: 194) nos regala un texto de obligada citación, por su puntería y encanto:

La Bruja es una loba solitaria. Una hembra, separada por su naturaleza de la manada. Una bruja es una mujer fuerte, con poderes. En ella, el sexo

es un anhelo constante, insaciable. A los hombres, los vuelve impotentes. Se reúne por la noche con otras de su especie. Es capaz de controlar las condiciones meteorológicas. Puede convertirse en un gato. O en un pájaro. Vuela. Roba y corrompe. Habla con el viento. Habla a solas. Es sueño y pesadilla. Es curandera y comadrona. Es mujer, y como tal representa la proximidad al demonio de todas las mujeres. Es sacrificada como ofrenda a los instintos asesinos del colectivo —es un punto en un universo borroso de almas perdidas—. Es una figura cuyos contornos a duras penas recordamos. Muere linchada.

La búsqueda en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, lejos de aclarar la situación, ofrece nuevas dificultades, y las 10 acepciones del vocablo no hacen sino corroborar su gran capacidad léxica. Aunque las prácticas y creencias brujescas están documentadas desde la Antigüedad, lo primero que llama la atención en la entrada del diccionario es la procedencia incierta de las palabras *bruja* y *brujo* en nuestro idioma: según la Academia, es posible que el origen de la voz femenina se encuentre en la época prerromana, pero no nos indica ninguna información sobre el significado que en aquella época podría tener el término ni ninguno de sus elementos estructurales.

Por supuesto, múltiples teóricas y teóricos han especulado acerca de estos orígenes. Algunas investigadoras, como Eva Lara Alberola, han centrado sus aportaciones en la asociación histórica del término que nos ocupa con lo femenino. Publicado entre 1726 y 1739, el primer repertorio lexicográfico de la Real Academia Española, el *Diccionario de autoridades*, registra que «comúnmente se llama [bruja a] la mujer perversa que se emplea en hacer hechizos y otras maldades, con pacto con el demonio y se cree o dice que vuela de noche» (Lara Alberola 2010: 19).

Contrariamente a lo que ocurre en el español, otros idiomas sí cuentan con un origen definido y alejado de la especulación, o con una explicación de su significado etimológico. Es el caso del euskera, donde *sorgin* —origen de la voz española *jorguín*, ‘persona que hace hechicerías’— parece provenir de una mezcla entre *sors*, *sortis* —‘suerte’— y el sufijo vasco *gin*, *egin* —‘hacer’— (Sainz Varela y Navajas Twose 2008).

Pero volviendo al diccionario actual y a la palabra *bruja*, es interesante observar cada una de las acepciones presentadas, y poner especial atención a la diferenciación o especificación de géneros en algunas de ellas. Las formas únicamente femeninas son altamente esclarecedoras, ya que establecen una serie de perspectivas básicas desde las que abordar el término:

### **brujo, ja**

La forma f., quizá de or. Prerromano.

1. adj. Embrujador, que hechiza.
2. adj. *Chile*. Falso, fraudulento.
3. m. y f. Persona a la que se le atribuyen poderes mágicos obtenidos del diablo.
4. m. Hechicero supuestamente dotado de poderes mágicos en determinadas culturas.
5. f. En los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba.
6. f. Mujer que parece presentir lo que va a suceder.
7. f. coloq. Mujer de aspecto repulsivo.
8. f. coloq. Mujer malvada.
9. f. lechuza (ave).
10. f. *Cuba*. Tatagua.

El quinto significado se refiere, por supuesto, a la Bruja literaria; esto es, a un personaje ficticio, a una entidad construida y alejada del plano de lo real. La Bruja antropológica se hace patente en la acepción número seis, aunque este punto de vista quedaba mejor registrado en la 22ª edición del diccionario, pues indicaba el carácter supersticioso de la creencia y se apuntaba, de alguna forma, a lo real y a lo histórico.

El carácter social del término se percibe en los significados siete y ocho, y a todos ellos hay que añadir una posible perspectiva feminista, aquella que descubre en la bruja un símbolo de protesta o revolución.

Atendiendo a las diferencias entre las formas masculinas y femeninas, encuentro necesario realizar un apunte en torno al diccionario y los criterios que rigen su estructura. Según Varela (2017), el diccionario es un mecanismo perverso que refleja el pensamiento del poder. Del mismo modo, para la escritora Marta Sanz (2018) el lenguaje constituye un arma política y una forma de violencia. Afirma además que, igual que las protestas feministas molestan porque intentan trastocar el orden establecido, los experimentos de ruptura con el lenguaje sexista «hieren sensibilidades» porque visibilizan un problema social: el sexismo.

A pesar de que no pretendo profundizar en cuestiones lingüísticas, sí me gustaría proponer algún ejemplo de los experimentos de los que habla Sanz. Los casos más evidentes —y más polémicos— son los que se han venido sucediendo en los últimos años en el Congreso de los Diputados, con las *miembras* de Bibiana Aído y las *portavozas* de Irene Montero. La investigadora especializada en sexismo y lenguaje Eulàlia Lledó afirma que, en

ocasiones, la ruptura con las normas es la única forma de cambiar el diccionario. Agudamente, Lledó añade que

lo que es una constante es que si [las palabras rompedoras] salen de boca de una política, de una mujer, se intentan ridiculizar con saña; en cambio, se tienden a tratar con indulgencia cuando salen de la de un hombre. (Riaño 2018)

En cualquier caso, del conciso análisis de Varela se deducen una serie de cuestiones aplicables a la observación del término *bruja*. Esta autora expone que el menosprecio hacia lo femenino se hace patente en el criterio que adoptan las academias para registrar los vocablos.

A la hora de explicar lo que supone esta desconsideración, señala aquellas palabras que no cuentan con forma femenina si son positivas o las que no tienen forma masculina si son negativas —fenómeno que ejemplifica con los términos *caballerosidad* o *arpía*—, o en las denominadas palabras duales. El caso del concepto *bruja* podría ser un ejemplo de palabra dual, ya que muestra significados diferentes según su forma sea femenina o masculina.

Esta distinción entre el género masculino y femenino era más clara en la ya mencionada 22ª edición del diccionario, no por expresar contenidos diferentes, sino por presentar los términos *bruja* y *brujo* en entradas individuales. En la edición actual, se mantienen las características peyorativas de la forma femenina, mientras que la masculina sigue careciendo de maldad o fealdad, por ejemplo.

En la mayor parte de los textos sobre brujería, en cualquier ámbito, se registran consideraciones diferentes según se hable de brujas o de brujos. Ciertas comparaciones entre magos y políticos señalan que los magos son manipuladores y que se sirven de trampas y engaños. Por el contrario, son pocas las referencias a las aptitudes o talentos de las brujas, todas en estudios de carácter feminista.

Contrastando las acepciones de *brujo* y *bruja* recogidas en la RAE, Xavier Gimeno y Fernando Alcázar (2022: 33), autores de *Diccionaria*, retan a sus lectoras y lectores: «llamadnos locos, pero aquí pasa algo». Y ese algo es, básicamente, el patriarcado. Recordemos que el patriarcado constituye, según la antropóloga Dolors Reguant, una «forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del varón, en la que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres» (Varela 2017: 177). Entre otras cosas, los mecanismos patriarcales han sido —son y serán— los causantes de prácticamente todas las asociaciones peyorativas del concepto Bruja.

Antes de finalizar este capítulo, se vuelve necesario explicar su título: «¿quién no es Bruja?». Repasando los datos expuestos, resulta realmente difícil distinguir qué mujer no lo es porque, además de los personajes de ficción, Brujas son las curanderas o parteras, las *menciñeiras*, las mujeres socialmente calificadas de feas o malvadas, las mujeres fatales, las rebeldes, las independientes, etc.

Teniendo en cuenta la existencia de este amplio mapa de tipos brujescos, no es de extrañar que sean también abundantes las formas en que la figura de la bruja se representa en el ámbito creativo. Tratar de desvelar dichos modelos, con sus correspondientes análisis y reflexiones, constituye el verdadero punto de partida de esta reflexión.

### 1. 1. *Once upon a time... mujeres con poderes mágicos en la literatura*

Cuando leemos o escuchamos el clásico «Érase una vez...», sabemos, casi a ciencia cierta, que estamos a punto de presenciar un relato en el que la aparición de una terrible hechicera va a perturbar los planes de las y los protagonistas. Esto es así por nuestra herencia cultural, porque todas y todos recordamos los disfraces de la bruja de Blancanieves, la espantosa maldición de Maléfica y a la hechicera que encerró a Rapunzel en su torre. Pero, ¿qué tienen en común estas estas brujas literarias?

Antes de responder a esa pregunta, conviene subrayar que todas ellas son construcciones ficticias; esto es, son diferentes representaciones femeninas generadas en el ámbito creativo. Y como toda representación, la de la bruja no se libra de las acciones interesadas de los autores, que plasman en los personajes cuestiones subjetivas sobre la posición social de las mujeres.

Una bruja cervantina explica con su modo de hablar por qué solo me refiero a representaciones brujescas femeninas. La Cañizares, de *El coloquio de los perros*, alude a los seres mágicos con términos únicamente femeninos. Tal vez como reflejo directo de situaciones reales —mayor porcentaje de mujeres acusadas en los procesos de brujería históricos, por ejemplo—, no hay una presencia amplia de brujos en los cuentos analizados. Siguiendo a Dahl (2003), todas las brujas son mujeres o, dicho de otra manera, parece que todos los personajes brujescos con características perversas son femeninos.

El *mag*o, según la RAE, es la ‘persona que practica la magia’. Efectivamente, se trata de un sustantivo que admite las formas masculina y femenina, pero su uso masculino es el generalizado. La acepción número tres identifica al mago con la ‘persona singularmente capacitada para el éxito en una actividad determinada’. Pensemos en la cantidad de sinónimos que existen para la palabra *mag*o: chamán, nigromante, genio, alquimista, astrólogo, ilusionista, etc.



Fotograma de *Merlín el encantador* (Wolfgang Reitherman, 1963) | Richard Harris en una imagen promocional de *Harry Potter*.

El atuendo habitual del mago —ropajes lujosos, bonete, gafas...—, tiende a resaltar su erudición y poderío. Uno de los magos más reconocidos de la literatura universal es Merlín, «el sabio, protoencantador de los encantadores» —según Cervantes—, perteneciente al ciclo artúrico, una serie de textos medievales en los que el hechicero era consejero del rey Arturo y maestro de Morgana.

En la mayor parte de las representaciones del personaje legendario de Merlín, este viste con una larga túnica acompañada por un gorro cónico, generalmente en tonos azulados. Otros magos posteriores siguen esta iconografía: Albus Dumbledore, el director de Hogwarts en *Harry Potter*, se caracteriza por sus gafas de media luna y su ropa larga y recargada. Merlín y Dumbledore comparten otro rasgo significativo, la barba abundante y canosa:

Era alto, delgado y muy anciano, a juzgar por su pelo y barba plateados, tan largos que podría sujetarlos con el cinturón. Llevaba una túnica larga, una capa color púrpura que barría el suelo y botas con tacón alto y hebillas. Sus ojos azules eran claros, brillantes y centellaban detrás de unas gafas de cristales de media luna... El nombre de aquel hombre era Albus Dumbledore. (Rowling 1999: 14)

A pesar de que sí existen casos de hechiceros malvados —Saruman, en *El señor de los anillos*, o Jafar, de *Aladdín*—, estos se cuentan con los dedos de las manos, y los brujos de los cuentos más tradicionales suelen presentar rasgos positivos. La investigadora Cristina Segura Graño (2001: 17) se refiere a los creadores y sus subjetividades, y afirma que los textos literarios «no son neutros ni neutrales». El escritor siempre debe tomar una decisión, siempre cuenta con varias opciones, y la literatura es empleada para mostrarlas; para defender, en definitiva, su ideología.

Esta realidad se vuelve evidente si nos fijamos en los objetivos y características de los cuentos de hadas. Observando los argumentos y la cons-

trucción de los personajes, parece que estos funcionan como instrumentos patriarcales cuyo fin es vincular a las mujeres con una forma de vida determinada. Además de ser un entretenimiento, el cuento ofrece los primeros modelos de comportamiento a niñas y niños: originados en sociedades patriarcales, educan, necesariamente, en valores patriarcales.

De la introducción del psicoanalista austriaco Bruno Bettelheim (1980) a la edición de *Crítica de los relatos de Charles Perrault*, se deducen una serie de ideas esenciales para la comprensión de los cuentos de hadas y del lugar que puede ocupar la Bruja en sus argumentos. Bettelheim se refiere a la posibilidad de identificación del lector con los personajes y acontecimientos de los relatos populares.

Además, el psicoanalista defiende la idea de que la variedad de situaciones que se proponen en los cuentos de hadas propicia esa identificación, a través de la cual niñas y niños entienden las dificultades de sus propias vidas y consideran la posibilidad de que exista una solución final a sus preocupaciones. Tratando un texto actual, la investigadora Eva Lara Alberola (2010) apoya la teoría de la identificación cuando apunta la posibilidad de que la persona adolescente que lee *Harry Potter* pueda sentirse reforzada tras la lectura, después de entender que cualquier persona, sea cual sea su procedencia, biografía o apariencia, puede ser un héroe.

No obstante, la lectura contemporánea de las palabras de Bettelheim es algo polémica. No se puede afirmar que los cuentos sean totalmente universales. Hoy resulta bastante obvio que la ausencia de diversidad sexual, por ejemplo, demuestra que no todas las circunstancias encuentran su paralelo en los cuentos de hadas, y mucho menos en los de Charles Perrault, en el siglo XVII, o los hermanos Grimm, en el siglo XIX.

En cuanto a la Bruja, se puede decir que no ocupa en estos textos un lugar protagonista, aunque es cierto que en ocasiones su presencia es imprescindible y sus rasgos son ciertamente reveladores. No hay cuentos sin princesas a las que salvar o casar, pero tampoco sin brujas a las que vencer y vilipendiar. En la mayor parte de los casos, la mujer creada en la ficción se aprecia como buena o mala en función de su respuesta a los roles establecidos, generalmente masculinos: lo brujesco aparece entonces cuando el personaje femenino no es sumiso, no se ajusta a los cánones o rechaza las normas sociales.

Así lo registra Victòria Sau i Sánchez en la entrada dedicada a Lilith de su *Diccionario Ideológico Feminista*. Esta autora expone con claridad que los escritores describen a las mujeres como femeninas cuando estas reconocen y asumen el sistema patriarcal. En el momento en que se oponen a este sistema, son representadas como elementos monstruosos, como brujas, suegras y madres perversas.

Considerando que la imagen de la bruja voladora sobre el símbolo fálico de la escoba puede sugerir un argumento de victoria de la mujer, parece que los personajes brujescos se yerguen como modelos femeninos alejados de los ideales del patriarcado. A esto se refiere Sanz (2018) cuando advierte que existe una serie de inclinaciones que «fatalizan» a las mujeres en la literatura: si son curiosas, inquietas o ambiciosas, se vuelven fatales, devienen en brujas.

En nuestra memoria lectora, además de las de los cuentos populares, las de los relatos mitológicos grecorromanos, las de leyendas y relatos misteriosos, encontramos brujas de la literatura clásica española y universal. Recordamos las hechiceras de Cervantes —Preciosa en *La gitanilla* (1613), la Cañizares en *El coloquio de los perros* (1613), Cenotia y Julia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617)— o Lope de Vega —la Gerarda de *La Dorotea* (1632)—.

Más recientes son las de Gabriel García Márquez —Pilar Ternera en *Cien años de soledad* (1967)— y Julio Cortázar —la Maga en *Rayuela* (1963)—. Y es que, la literatura de todos los tiempos ha sabido aunar historia, mito y leyenda, todo eso que se entremezcla y se confunde cuando hablamos de brujas.

Lo que es evidente es que las brujas han sido tradicionalmente empleadas como motivo en la literatura —primero de forma oral y posteriormente en textos escritos—, hasta el punto de que funcionan como personajes necesarios para actuar como contrapunto a la belleza, bondad y valor de las y los protagonistas.

Sus representaciones actuales son variadas —brujas malvadas, bondadosas, abuelas...—, aunque en general se han seguido los estereotipos propuestos en los cuentos de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm: «*ten diante unha vella eslobmada con bastón e bolso marrón. (...) O seu nariz é grande e ganchudo, e ten a mesma cor que as gominolas*» (Stark 2004: 29).

Siguiendo con las descripciones literarias, transcribo a continuación parte del primer capítulo de la novela gótica *La bruja de Ravensworth*, donde percibimos que, una y otra vez, se repiten los adjetivos alusivos a las hechiceras. Tras las líneas que siguen, George Brewer (2020: 31) incidía en lo extremadamente fea que era su protagonista, tanto que ningún humano se había acercado a su morada en años:

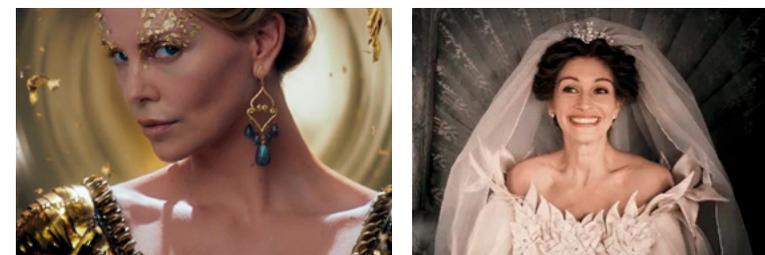
Era pequeña, delgada, estaba muy encorvada y era muy vieja. Su carne era de un tono marrón oscuro y tan enjuta y flaca que le colgaba de los brazos en diversos pliegues. Todo su rostro estaba ajado, sus ojos eran pequeños y las cuencas, rojas, como si estuvieran inflamadas de una enfermedad o de rabia. Su cabeza era alargada y estaba hundida entre

los hombros. Su nariz era prominente y ganchuda, aparte de que estaba constantemente manchada de rapé.

### **Madrastras, canibalismo y castigos**

Van surgiendo así monstruos femeninos que convierten a príncipes en ranas y que encarcelan a princesas en altas torres, pero también horribles madrastras y mentes femeninas perversas que se transforman en dulces muchachas para embaucar a los protagonistas. Lo cierto es que estos engaños no solo se aprecian en el aspecto físico, como ocurre con Úrsula, la bruja del filme *La Sirenita*, sino también en sus macabras actitudes.

La villana de *Hansel y Gretel* muestra en un primer momento una conducta amable para confundir y seducir a sus víctimas, pero sus métodos no tienen nada que envidiar de los crueles castigos de la madrastra de *La Cenicienta*.



Fotograma de *Blancanieves y la leyenda del cazador* (Rupert Sanders) | *Mirror, mirror* (Tarsem Singh, 2012).

La lectura de los cuentos originales de autores como Perrault o Grimm desvela que la vejez es uno de los rasgos que mejor caracterizan al personaje brujesco femenino. La Bruja literaria puede entonces ser considerada como el tipo contrario al del hada, normalmente definida por la juventud y la hermosura. Contraponiendo hadas y brujas, destaca lo emotivo de las primeras frente a lo siniestro de las segundas, así como de la bondad de las hadas con los hombres y de la rebelión de las hechiceras frente a estos.

Pero volvamos a la ancianidad. Cuando los jóvenes Hansel y Gretel encuentran la conocida casita de chocolate —en la edición manejada, esta se yergue en realidad como una construcción de azúcar y galleta—, es una mujer de avanzada edad la que los recibe: «entonces se abrió de repente la puerta y salió arrastrándose pesadamente una anciana decrepita, que caminaba apoyándose en un bastón» (Grimm 1979: 23). La bruja de *La bella durmiente del bosque* de Perrault, por su parte, es dibujada como «hada vieja, con la cabeza sacudida por un temblor que más se debía al despecho que a la vejez» (Bettelheim 1980: 40).

Estos dos casos de estudio parecen señalar que en los cuentos populares existe una asociación indisoluble entre las mujeres de avanzada edad y la brujería. No obstante, los Grimm describen a la madrastra de Blancanieves como una mujer caracterizada por la maldad, a pesar de su juventud y belleza. En esta historia, la soberbia y la envidia conducen a la reina perversa a realizar acciones extremadamente crueles.

El parricidio —aunque inconcluso— de la hijastra es tal vez el mejor ejemplo de su maldad, aunque tampoco debemos dejar escapar la aparición de prácticas caníbales en el proceder de este personaje brujeo. El canibalismo es mucho más evidente en la conducta de la bruja de *Hansel y Gretel*. Recordemos que, aunque el argumento de este cuento está edulcorado —nunca mejor dicho—, la anciana construye la casa de dulce para atraer a los niños, capturarlos y comérselos.

En la mayor parte de las versiones de *Blancanieves*, la villana envía al cazador en busca de la princesa y pide su corazón como prueba de que ha muerto. El hombre, incapaz de asesinar a la niña, decide extraer los órganos de un majestuoso ciervo, tras lo que la reina se los come, pensando que son en realidad las entrañas de su hijastra.

La antropofagia es un rasgo brujeo en numerosas obras literarias, pero también lo es en el plano de lo real. Un estudio sobre la literatura del Siglo de Oro apunta que todos los individuos alejados de Dios —«negros, indios o moros, luteranos o brujas»— muestran tendencias caníbales (Gómez Canseco 2004: 10), y recoge unas curiosas y sorprendentes líneas de un texto que documenta el Auto de Fe de Logroño del año 1611:

Y a los niños que son pequeños los chupan por el sieso (...) y con alfileres y agujas les pican las sienes y en lo alto de la cabeza y por el espinazo y otras partes y miembros de sus cuerpos. Y por allí les van chupando la sangre, diziéndoles el Demonio: Chupá y tragá eso, que es bueno para vosotras.

**Una relectura reciente del célebre relato de Blancanieves vincula los deseos egoístas de la reina con los condicionantes sexistas de la sociedad en la que vive, como se puede ver en el siguiente fragmento:**

La más preciada posesión de la reina era un espejo mágico que tenía la virtud de responder con veracidad a cualquier pregunta que se le formulara. Sin embargo, los largos años de condicionamiento social bajo una dictadura jerárquica masculina habían convertido a la reina en una mujer considerablemente insegura acerca de sus propios méritos. La belleza física había llegado a convertirse en el único valor que la preocupaba. (Finn Garner 2011: 88)

Retomando sus intenciones asesinas, son varias las trampas que esta bruja imagina para lograr acabar con la vida de Blancanieves, su competidora en cuestiones de belleza: un peine envenenado, un lazo estrangulador, una manzana repleta de ponzoña... Pero tal vez lo más relevante en cuanto a sus planes es la manera en que modela su aspecto físico: «se tiñó el rostro y se vistió como una vieja vendedora, quedando totalmente irreconocible» (Grimm 1979: 253).

En sus aproximaciones al refugio de Blancanieves, la reina utiliza el disfraz como técnica de engaño y convierte, de algún modo, la vejez en algo positivo. Y es que, precisamente por su ancianidad, la joven princesa no sospecha de la mujer que acude a su puerta.



Transformación de Madam Mim en el filme *Merlín el encantador* (Wolfgang Reitherman, 1963).

En su afán por reescribir los relatos desde una perspectiva políticamente correcta, James Finn Garner (2011: 56) realiza anotaciones reveladoras a sus propias descripciones de los personajes brujeos. Baste con exponer a continuación lo que señala sobre la personalidad perversa de la bruja del cuento de *Rapunzel*:

La bruja en cuestión era una persona de amabilidad sumamente limitada. (No pretendemos afirmar con ello que todas las brujas —ni siquiera algunas— lo sean, ni despojar a esta bruja en cuestión de su derecho a expresar su carácter natural, sea este cual fuere. Antes bien, nos inclinamos por reconocer que dicho carácter se debía, sin duda, a numerosas circunstancias relacionadas con su educación y su entorno social).

En la introducción a estos *Cuentos infantiles políticamente correctos*, el autor resalta la importancia del contexto para la creación de los relatos tradicionales, dice no culpar a Jacob y Wilhelm Grimm ni a Hans Christian Andersen, pero también señala su evidente interés por «afianzar el patriarcado, distraer a las personas de sus impulsos naturales, demonizar el mal y recompensar el bien objetivo».

Efectivamente, los cuentos de hadas cuentan con una función educativa clara, y es en este sentido en el que proponen pautas de comportamiento acordes con el sistema de valores establecido, perpetuando roles y clichés sexistas. En los relatos populares, se puede entender que la bruja es la encarnación de lo negativo, de la amenaza y, en definitiva, del miedo.

Es curioso observar cómo en vez de intentar demostrar que los temores de los niños a monstruos y brujas son infundados, casi todos los autores presentan el castigo como única solución. Generalmente, la represalia es la base para los desenlaces de estas historias, si bien contamos con algunas excepciones.

En el final de *La bella durmiente del bosque*, la madre del príncipe salvador —descrita como ogresa, pero Bruja en definitiva— termina falleciendo en la terrible trampa que había preparado para su nuera, la princesa: «(...) de pronto la ogresa, con la rabieta de lo que estaba pasando, se tiró ella misma de cabeza a la cuba y fue inmediatamente devorada por las espantosas alimañas que había hecho meter dentro» (Bettelheim 1980: 51).

En la cita anterior comprobamos que el narrador utiliza el término *nuera*. El caso es que dos de las historias citadas anteriormente presentan un elemento común que corresponde examinar. Cenicienta y Blancanieves son dos niñas cuyos padres han contraído matrimonio con otra mujer tras la muerte de su primera esposa:

El padre contrajo de nuevo matrimonio. La segunda mujer llevó a la casa dos hijas, hermosas y blancas de rostro pero negras y horribles de corazón. Vinieron entonces días muy duros para la pobre huerfanita. (Grimm 1979: 183)

Pasado el año, tomó el Rey de nuevo esposa. Era esta una mujer hermosa aunque arrogante y presumida, que no podía soportar que alguien la superase en belleza. Poseía un espejo maravilloso, y cuando se miraba en él decía «Espejito, espejito que me ves, la más hermosa de todo el reino, dime, ¿quién es?». (Grimm 1979: 248)

Desde el inicio de los dos cuentos, lectoras y lectores conocen el carácter maligno de estas mujeres, las madrastras por antonomasia, y saben que el destino de las jóvenes heroínas será sufrir las maldades de sus nuevas madres.

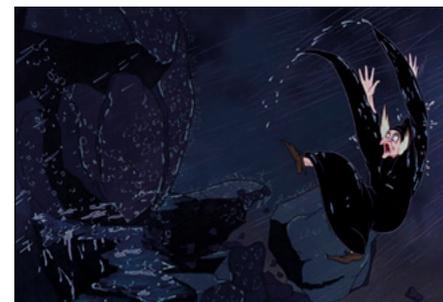
Es importante apuntar, como acertadamente expone Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, que en todos los ámbitos geográficos surgen leyendas y relatos en los que la crueldad de la maternidad se personifica en la figura de la madrastra. En este punto, me permito desviarme del camino

brujesco para señalar las sorprendentes palabras que José Ortega y Gasset le dedicaba a esta obra de Beauvoir:

El libro de la señora Beauvoir, tan ubérrimo en páginas, nos deja la impresión de que la autora, afortunadamente, confunde las cosas y de este modo exhibe en un libro el carácter de confusión que nos asegura la autenticidad de su ser femenino. (Caballé 2006: 377)

Tras esta asombrosa curiosidad, regresamos al personaje de la madrastra, que parece encarnar un peligro primitivo. La represalia sobre el personaje brujesco —que calificaba anteriormente de necesaria para la consecución del final feliz que caracteriza a los cuentos de hadas— se materializa también en el de la madrastra, e incluso en el de la hermanastra, como es el caso del final de *La Cenicienta*:

Cuando los novios se encaminaron a la iglesia, la mayor de las hermanas iba a su derecha, y la menor a la izquierda: entonces las palomas, de sendos picotazos, les sacaron un ojo a cada una. (...) Y de este modo, como castigo por su maldad y falsedad, quedaron ciegas para el resto de sus vidas. (Grimm 1979: 192)



Muerte de la madrastra en *Blancanieves y los siete enanitos* (David Hand, 1937).

En cuanto a Blancanieves y a la situación final de la reina, se puede afirmar que, tanto en la película de 1937 como en el cuento de los Grimm, esta encuentra su muerte de una forma salvaje y extremadamente cruel. Siendo la del filme de Disney una escena tremenda —la anciana es perseguida por los animales del bosque y por los enanitos y acaba cayendo por un precipicio mientras dos buitres hambrientos la observan con ojos perversos—, el final original está basado en el puro castigo.

Esta represalia busca con claridad el mayor sufrimiento de esta conocida madrastra: «pero ya estaban preparados sobre el fuego los zapatos

de hierro, que fueron traídos con tenazas y calzados en sus pies. Entonces tuvo que ponerse los zapatos incandescentes y bailar y bailar hasta caer muerta al suelo» (Grimm 1979: 259).

Por último, y aunque en el cuento de *Hansel y Gretel* la única bruja se encuentra bien definida como la dueña y habitante de la casa de dulces, el símbolo materno de la historia también merece atención. Los hermanos Grimm (1979) se refieren a ella como *madrastra* y, en condición de ello, tiene un papel significativo en el desarrollo de los acontecimientos: los niños escuchan cómo es ella, la madrastra, la que convence a su padre para abandonarlos en el bosque.

El desenlace de esta fábula presenta además un doble castigo: por un lado, sabemos que Gretel empuja a la terrible bruja en el horno, la trampa que ella misma había fabricado para los niños; por otro, los Grimm nos ponen al corriente de la muerte de la madrastra. Parece, de este modo, que la felicidad llega a la familia protagonista una vez fallecidos los dos elementos perversos de la historia, las figuras femeninas asociadas a lo brujesco y a la supuesta maternidad corrompida.

Siguiendo con el estudio de las características físicas de las brujas literarias, podemos atender a la descripción que se realiza en *Las brujas*, la paradigmática obra de Roald Dahl. En este relato, se lee que en los cuentos de hadas las brujas vuelan sobre escobas y utilizan siempre sombreros y vestidos negros ridículos.



Fotogramas de *La maldición de las brujas* (Nicolas Roeg, 1990).

Cuando se alude a su propia historia, se la define como un cuento que trata de brujas «de verdad». En cierto modo, esta afirmación vincula el argumento con la visión histórica de las brujas, asociadas con cualquier mujer que, bajo un aspecto común y nada sospechoso, pudiera ocultar poderes mágicos.

Las brujas de Dahl (2003: 25-35) son mujeres feas —«son siempre calvas»—, deformes y con morfología animal —«en vez de uñas tienen garras finas y curvadas, como un gato, y llevan guantes para esconderlas»—, y su

mirada es extraña y aterradora —«los ojos de una bruja de verdad son diferentes de los tuyos y de los míos, tendrás escalofrío por todo el cuerpo»—.

Es cierto que las de Dahl contienen elementos renovadores, si bien los rasgos cómicos que se observan en los retratos de las figuras brujescas inciden en los mismos aspectos que los clichés ya conocidos. La comparación entre la descripción anteriormente presentada con la siguiente, de la bruja de *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm (1979: 24), revela analogías evidentes: «las brujas tienen los ojos rojos y no pueden ver muy lejos, pero tienen un olfato como los animales y advierten la llegada de los hombres».

### Alcahuetas literarias

No puedo cerrar el capítulo dedicado a la Bruja literaria sin mencionar la figura de la alcahueta. Como sabemos, se trata de un tipo literario femenino de origen clásico que influye en la creación de todos los personajes brujescos posteriores. Resulta curiosa la asociación de la forma femenina *alcahueta* con las prácticas mágicas, ya que en la definición que nos ofrece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su 23ª edición no se alude a ningún elemento relacionado con la brujería: ‘m. y f. Persona que concierta, encubre o facilita una relación amorosa, generalmente ilícita’.

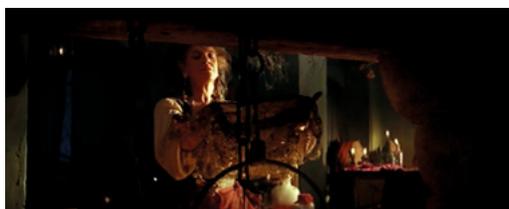
En cualquier caso, coincidimos con la tesis de muchas investigadoras en cuanto a la procedencia grecorromana y raíces mágicas de la alcahueta, pues ya en los textos de Ovidio (2001: 48) se presenta una ajustada descripción del personaje, mostrando conexiones claras con el mundo de la hechicería:

Hay una... —quien desee conocer a una alcahueta ¡que escuche!—, hay una vieja (...) que conoce las artes mágicas y los encantos del Eea (...). Conoce bien los poderes de las hierbas, de las cintas movidas por la rueda sinuosa y del veneno de una yegua en celo. (...) Sospecho yo que esta, transformada, revolotea por las sombras de la noche, cubierto de plumas su cuerpo de vieja; sospecho, y los rumores existen: también una doble pupila relampaguea en sus ojos y sale luz de sus órbitas gemelas. Hace surgir de antiguos sepulcros a bisabuelos y tatarabuelos y con largos conjuros hiende la tierra dura.

Las características descritas por el poeta romano siguen vigentes, y son muchos los escritores que han bebido de ellas en todas las épocas históricas. En la literatura española destaca la Trotaconventos de *El libro del Buen Amor* (Arcipreste de Hita, 1330) o *La Celestina* (Fernando de Rojas, 1499), obra en la que es indudable la relevancia del papel de las prácticas mágicas del personaje (Pedraza 2014): sin el hechizo de los hilos del acto III, Melibea no se enamoraría de Calisto.

En este encantamiento, Celestina se encomienda al diabólico Plutón para dotar de magia un «hilado», que en la película dirigida por Gerardo Vera en el año 1996 tiene forma de una suerte de chal de seda: «te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras (...); por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado» (De Rojas 2004: 82).

El autor de este texto teatral recoge las tradiciones literarias de otras magas vinculadas al tejido y al hilado, como los mitos de Penélope, Aracne o las Parcas. Como ellas, la vieja Celestina es un personaje universal e inmortal, contenedor de todas las características de la creación literaria de la alcahueta. «Ella tenía seis oficios, conviene saber: labradora, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» (De Rojas 2004: 51).



Representación del hechizo de los hilos en la película *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996).

Pilar Pedraza (2014: 169) la define como «hechicera urbana» y son muchos los teóricos que destacan su gusto por las bebidas alcohólicas. Uno de los personajes de esta obra del siglo XV, Pármeneo, dibuja a la alcahueta como una «puta vieja alcoholada» (De Rojas 2004: 50). El alcohol singulariza también a la famosa Trotaconventos del Arcipreste de Hita (2013: 106), cuya descripción es, además de extremadamente bella, muy clarificadora:

Procura cuanto puedas que la tu mensajera  
sea razonadora, sutil y lisonjera,  
sepa mentir con gracia y seguir la carrera (...).  
Si parienta no tienes, toma una de las viejas  
que andan por las iglesias y saben de callejas;

con gran rosario al cuello saben muchas consejas,  
con llanto de Moisés encantan las orejas.

(...) Toma vieja que tenga oficio de herbolera,  
que va de casa en casa sirviendo de partera,  
con polvos, con afeites y con su alcoholera  
mal de ojo hará a la moza, causará su ceguera.

Se observan imágenes tradicionalmente aceptadas respecto a la alcahueta y, además, el escritor crea un sugerente vínculo con los motivos grecorromanos cuando se refiere a los Amores ovidianos: «Esto que te aconsejo con Ovidio concuerda / y para ello hace falta mensajera no lerda». En otras estrofas, el Arcipreste de Hita (2013: 172) menciona los numerosos nombres de la Trotaconventos —maza, escofina, tía, trotera, alcahueta, taravilla, etc.— y lo inadecuado de designarla con «nombres que tengan fealdad».

En el filme de 1996, un diálogo entre Celestina y Sempronio sugiere también esta situación. Cuando Pármeneo le dice a Calisto, su señor, que han llegado Sempronio «y una puta vieja», el propio Sempronio le dice a Celestina: «¡Qué mal suena lo que ha dicho!». Igualmente, esta noción de la «bruja putañera» es recurrente en las letras españolas, según investigadoras como Montserrat Hormigos Vaquero.

También en el Siglo de Oro español varias Brujas poblaron los textos literarios de la época. El episodio de brujería del *Coloquio de los perros* nos descubre a la Camacha, la Cañizares y la Montela. La primera recoge parte de los poderes de Circe, pues tiene la capacidad de convertir a los hombres en animales. En el *Persiles* de Cervantes hallamos varios episodios sobre brujas: una mujer que practica la medicina extraoficial; la morisca Cenotia, huida de la Inquisición de Granada; y la hechicera judía Julia.

Volviendo a la actualidad, parece que la renovación del personaje brujo es lenta y dista mucho de la modernización de la heroína. Mientras los atributos y argumentos relacionados con las princesas se ajustan paulatinamente a las circunstancias socioculturales del momento, los estereotipos del personaje brujo se siguen manteniendo en gran parte de las creaciones.

## 1. 2. La caza de brujas, una persecución misógina

Más allá de las palabras de Roald Dahl, las brujas de verdad dejan de ser literarias cuando las encontramos en el plano de lo real, en la tradición popular, la superstición, el curanderismo o en la tristemente conocida caza de brujas. Como resumen de este punto de vista, se introduce a continuación un texto que se refiere a dos obras —una literaria, el *Malleus Maleficarum* (Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, 1487); otra cinematográfica,

*Häxan: la brujería a través de los tiempos* (Benjamin Christensen, 1922)— como reflejos del

actual estereotipo de la bruja como vieja repulsiva, que vuela en una escoba o sobre un macho cabrío, participa en aquelarres nocturnos besando el ano al diablo, forma parte de un grupo clandestino, que realiza matanzas y conoce todo tipo de inmundas pociones mágicas, maleficios y prácticas necrófilas, se remonta fundamentalmente a estas dos obras. (Pedraza 2014: 90)

Las brujas constituyeron un ejemplo de subcultura popular. Eran curanderas y parteras, mujeres de avanzada edad conocedoras de hierbas medicinales con las que elaboraban ungüentos y pócimas que, acompañadas de textos o conjuros, conseguían solucionar los problemas de los que acudían a ellas en busca de ayuda.

Así hacen los polvos y bebedizos las brujas. Muchas veces en el año, y siempre que los frutos y panes comienzan a florecer, hacen polvos y ponzoñas, y para esto el demonio aparta a los que ha dado poder y dignidad de hacer ponzoñas y les dice el día en que las han de hacer, y les reparte los campos para que en cuadrillas vayan a buscar las sabandijas y cosas de que se han de hacer las dichas ponzoñas. (Pedraza 2014: 160)

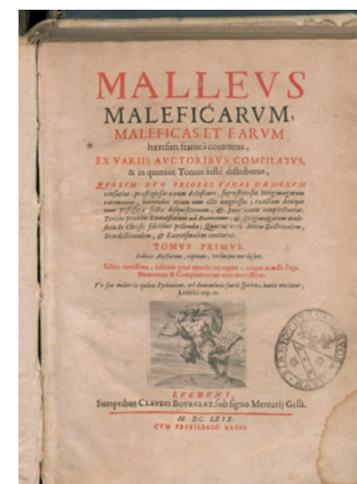
Generalmente, estas mujeres vivían solas, eran viudas o solteras, residían en el ámbito rural y contaban con pocos recursos. Como ocurría con el ámbito literario, si comparamos la cantidad de brujos con la de brujas, estas constituyen un porcentaje bastante mayor, hecho que tiene que ver con ciertos factores sociológicos.

Y es que las brujas se han considerado sujetos de una función social, como un plano sobre el que proyectar una agresividad popular alentada por constantes epidemias, desastres naturales y conflictos bélicos. La artista Marina Núñez habla del concepto de chivo expiatorio, afirmando que «estereotipar a las personas diferentes supone una táctica eficaz porque afianza el orden que las ha definido como amenazas al orden».

Respecto a los procesos de brujería históricos, parece que fue una bula dictada el 5 de diciembre de 1484 por el papa Inocencio VIII, *Summis desiderantes affectibus*, el desencadenante de la mayoría de los acontecimientos que vamos a tratar. Solo tres años después, en 1487, los inquisidores alemanes Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger publicaban el *Malleus Maleficarum*, el gran libro de la Inquisición, un extenso y completo manual para los ejecutores. El *Malleus* fue publicado originalmente sin ilustra-

ciones, pero sus extensas descripciones determinaron la iconografía de la bruja en siglos posteriores.

El análisis de esta obra —todo un *best seller* durante los siglos XVI y XVII— supone una sorpresa para la lectora actual, que descubre en sus páginas un marcado carácter misógino. Ya en su índice podemos encontrar títulos como «por qué las mujeres son las principales adeptas a las malvadas supercherías», «de si las brujas pueden producir una ilusión prestidigitatoria para que el miembro viril parezca enteramente alejado y separado del cuerpo» o «de las distintas maneras en que las brujas que son parteras matan a los niños concebidos en el útero, y procuran un aborto; y de cómo, si no hacen esto, ofrecen a los demonios los niños recién nacidos» (Kramer y Sprenger 2005: 442).



Portada de una edición de 1669 del *Malleus Maleficarum*.

Además, precisamente por la diferencia entre hombres y mujeres en los datos numéricos, algunas teóricas y teóricos advierten un condicionante sexista en la persecución. De esta manera, el periodo en el que se producen estos hechos ha sido calificado muy oportunamente como orgía de la destrucción o época de misoginia letal.

Incluso sería posible encontrar ese cariz misógino en la lectura que se ha hecho posteriormente de la caza de brujas. Según Silvia Federici (2010), los textos académicos sobre este tema no han hecho más que desacreditar a las acusadas, presentándolas como fracasos sociales.

Con cierta ironía, Federici (2010: 237) exclama: «¡Aún hoy algunos historiadores nos piden que creamos que la caza de brujas fue completamente razonable en el contexto de la estructura de creencias de la época!». Añade

la escritora que solo a partir del activismo de los movimientos feministas, con la identificación y recuperación de la imagen brujesca, se ha logrado una lectura positiva de la caza de brujas.

### Viajes, drogas y animales en el aquelarre

Los primeros juicios contra las brujas se produjeron a mediados del siglo XV, momento en el que surgían las primeras descripciones de la bruja y sus reuniones macabras, los aquelarres. En estas celebraciones domina la locura ritual y el éxtasis, los diversos cultos a entidades infernales, la música y la danza extrema.

Los dos últimos elementos son fundamentales para múltiples teóricas y teóricos, un pensamiento corroborado por la minuciosa investigación de Margaret Alice Murray y por Henningsen (2010: 117), que transcribe numerosos documentos históricos: «los brujos danzaban y se divertían, mientras la orquesta del aquelarre los deleitaba con su música de flauta, tambor, tamborín, y a veces, hasta de violín».

Son muchos los textos de carácter antropológico o etnográfico que señalan acontecimientos o lugares vinculados con la brujería. El Museo Etnográfico de Castilla y León, por ejemplo, dedica parte de una de sus salas a objetos mágicos. En su página web, la institución especifica que en ciertas regiones de esta comunidad se conservan «el arroyo, el teso o cerro de las brujas, la calle de las brujas, la fuente o el puente de las brujas».

El mantenimiento de topónimos prueba que estos contextos pudieron ser los elegidos para la celebración de aquelarres, a los que el museo también denomina arenales o conventículos. Igual que los topónimos, todavía se conservan —y se cantan como jotas— cancioncillas que remiten a las entonadas por las brujas en sus juntas:

Cuatro somos de Coca,  
tres de la Nava,  
la que toca el pandero  
de Rubilaina.  
Cuatro somos de Chañe,  
tres de Remondo  
y la tamborilera  
de Fuente el Olmo.

En la práctica del aquelarre encontramos cierto carácter transgresor, pues su «dimensión nocturna es una violación de la contemporánea regularización capitalista del tiempo de trabajo, y un desafío a la ortodoxia sexual» (Federici 2010: 248). Además de esta inversión de las normas socio-

culturales, la idea de la reunión de brujas como acción transgresora deviene del hecho de que presenta a mujeres organizadas. Respecto a lo sexual, Henningsen (2010) habla de la cópula con el demonio como rito obligatorio en los aquelarres.

El *sabbat* —cuya imagen se nutre de tradiciones supersticiosas, populares y clásicas, como las Bacanales— es entendido como una parodia diabólica de las costumbres cristianas, lo que algunas voces denominan «misa negra». Así queda reflejado en el siguiente fragmento de la obra dramática *Las brujas de Barahona* (1980) de Domingo Miras (1992: 77), que se podría leer como una versión caricaturesca y satánica de las oraciones católicas:

¡Padre negro, padre negro,  
que estás en el Infierno!  
(..) Danos un invierno con noches de luna,  
que libres vaguemos al oscurecer,  
que las largas noches den larga fortuna  
a las buenas damas del buen Lucifer.



Aquelarres en las películas *The love witch* (Anna Biller, 2016), *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018) y *Akelarre* (Pablo Agüero, 2020).

Sobre el color negro y su frecuente aparición en las descripciones de estas juntas perversas —en el texto anterior se menciona el negro en relación al propio demonio, pero existen múltiples alusiones a este color como caracterizador del mantel y de ciertos alimentos de los banquetes brujescos—, algunas autoras y autores sugieren que es indicador de que está sucediendo algo vinculado con fuerzas oscuras y diabólicas.

En todas las descripciones de estas fiestas, aparece otra cuestión interesante: la relacionada con el viaje. Numerosos textos nos hablan de la presencia de plantas alucinógenas en las reuniones brujeles, y es que todo parece indicar que las participantes utilizaban ungüentos caseros para «viajar» al aquelarre: «El vulgo cree, y las brujas confiesan, que ciertos días y noches untan un palo y lo montan para llegar a un lugar determinado, o bien se untan ellas mismas bajo los brazos y en otros lugares donde crece pelo» (Escohotado 1998: 281).

Encontramos una vinculación evidente entre los alucinógenos usados por las brujas y la veneración a Dioniso en la época clásica, pues era esta la divinidad de la borrachera. Respecto al alcohol, corresponde indicar que son varias las investigaciones brujescas que lo mencionan.

Recordemos que Julio Caro Baroja (1966) afirmaba que muchas brujas reales eran mujeres borrachas cuyo estado causaría, simultáneamente, risa y temor. Nos parece interesante transcribir fragmentos de un testimonio popular que registra el Museo Etnográfico de Castilla y León. Se trata de una conversación grabada por Félix Cebrian en Valladolid en 1990:

Ahí en la calle La Silera, allí era en el Corro de las brujas, era allí donde el tío Antonino, allí se juntaban, cascaban las castañuelas, bailaban. Tú en esta bodega, yo en esta otra bodega, porque borrachas todas las brujas.

¿En qué bodega has estado? ¡Borracha! que te he cortado el dedo a las doce y son las dos de la mañana y es cuando te quejas. ¿Adónde has estado?. Palo va y palo viene. Tú me tienes que confesar.

En cualquier caso, y volviendo a los cataplasmas, estar en posesión de ellos o de sus ingredientes podía constituir una prueba irrefutable de la esencia brujesca. Incluso parece que, como indicio, estas cremas eran ciertamente más sólidas que las señales corporales, la aparición de determinados libros u objetos, o la compañía de animales familiares.



Banquete, Jan Ziarnko (s. XVII).

La unión entre la bruja y el animal cuenta con diversos planos de análisis: los animales que cooperan con sus dueñas, los diablos con forma animal, los animales como transfiguración de las brujas, las bestias que sirven para volar al aquelarre, los que son víctimas de conjuros o rituales y los que funcionan como ingrediente de pócimas y filtros mágicos.

Los familiares son descritos como ayudantes o compañeros de las brujas. Henningsen (2010) comenta que, durante los aquelarres, el demonio

entregaba sapos vestidos a los nuevos adeptos. Como ocurre con todos los atributos y símbolos brujescos, es frecuente encontrar en la literatura fantástica alusiones a todas estas relaciones entre la bruja y sus animales. Como ejemplo, cito un fragmento de la *carta VI* que el romántico Gustavo Adolfo Bécquer incluye en su colección epistolar *Desde mi celda* (1864):

y apenas se perdió el eco de la última campanada cayó de golpe entre la ceniza en forma de gato gris (...). Tras el gato gris cayó otro rubio, y después otro negro, más otro de los que llaman moriscos, y hasta catorce o quince de diferentes dimensiones y color, revueltos con una multitud de sapillos verdes y tripudos con un cascabel al cuello. (...) Los gatos se convirtieron en otras tantas mujeres.



Fotogramas de *Harry Potter y la piedra filosofal* (Chris Columbus, 2001). | Fotograma de *Me enamoré de una bruja* (Richard Quine, 1958) | Fotogramas de *Sabrina, cosas de brujas* (Nell Scovell, 1996). | Fotograma de *Embrujada* (Nora Ephron, 2005).

Dentro de la extensa y sugerente clasificación de los animales brujeriles, destaca la variedad morfológica del diablo, que se manifiesta como toro, gato, cabra, carnero, caballo... Entre estas últimas la más recurrente —sobre todo desde la Edad Media— es la del macho cabrío, animal ligado a Dioniso y ejemplo de una posible supervivencia de ciertas formas híbridas de la Antigüedad, como el semidiós Pan, habitante de los bosques. Curiosamente, la RAE describe la palabra *pánico* como un adjetivo ‘referente al dios Pan’ y, en su segunda acepción, como un miedo ‘extremado o muy intenso, y que a menudo es colectivo y contagioso’.

Los testimonios recogidos por Henningsen (2010) describen al demonio como un hombre de piel negra, ojos terribles y cuerpo deforme. En cuanto a los rasgos animales, los documentos identifican su voz como un rebuzno,

aseguran que tiene cola de asno, cuernos de cabrón y patas de gallo, con uñas como garras de águila.

### Las represalias

A lo largo de las líneas anteriores, además de hablar de aquelarres y costumbres brujescas, han aparecido menciones a registros y pruebas del hecho brujesco. Efectivamente, todas estas realidades, todas estas prácticas contraculturales estuvieron perseguidas y, en bastantes ocasiones, el destino de nuestras hechiceras fue el castigo.

*Castigar* es, según la Real Academia Española, ‘ejecutar algún castigo en un culpado’. Henningsen (2010) asegura que la Inquisición no se ocupaba de castigar, sino que únicamente imponía el castigo. En función de la sentencia —que hallaba a los acusados reconciliados o relajados—, este podía basarse en el encierro, el remo sin sueldo en galeras, el destierro de su comarca o vestir el sambenito durante un tiempo determinado.

En el auto de fe, se llamaba *reconciliados* a los acusados que, arrepentidos, eran reintegrados en la Iglesia católica. Por su parte, los *relajados* eran presos entregados a los tribunales para ser sentenciados a muerte. En su quinta acepción, la RAE describe el verbo *relajar* así: ‘Dicho de un juez eclesiástico: Entregar al secular un reo digno de pena capital’.

Sobre la praxis inquisitorial en España, parece pertinente preguntarse si es posible hablar de lavado de cerebro en los métodos empleados para obtener declaraciones falsas. Y probablemente algo así hubo, pues el inquisidor Alonso de Salazar y Frías veía complicado mantener la existencia de una secta de brujos en Zugarramurdi.

De lo que no hay duda es que este fenómeno de persecución y reprimenda generó cambios en la posición social de las mujeres, entendiendo que el porcentaje de acusadas fue significativamente superior al de acusados. Apunta Mona Chollet (2019) que todas las mujeres, imputadas o no, sufrieron los efectos de la caza de brujas: el miedo las obligaba a obedecer y las convencía de que siempre serían culpables.

Las denunciadas por brujería, aunque fueran liberadas, nunca volverían a tener una vida normal. Siempre serían brujas, pues las sospechas permanecían hasta sus muertes. Tal es el caso de la leyenda de Mary Webster, *Half-Hanged Mary*, protagonista del quinto capítulo de la segunda temporada de la serie *Mitos y leyendas* (Aaron Mahnke, 2017):

*When they came to harvest my corpse  
(open your mouth, close your eyes)  
cut my body from the rope,  
surprise, surprise,*

*I was still alive.  
Tough luck, folks,  
I know the law:  
you can't execute me twice  
for the same thing. How nice.  
I fell to the clover, breathed it in,  
and bared my teeth at them  
in a filthy grin.  
(...) Before, I was not a witch.  
But now I am one.*

Margaret Atwood recuperaba con estos versos la historia de Mary Medio-Colgada. Cuentan que en torno a 1680 en una pequeña localidad de Massachusetts, los puritanos ahorcaron a Mary por bruja. «Quizás de noche, a buen seguro en un árbol. Pero la mataron mal, porque a la mañana siguiente aún respiraba, y siguió haciéndolo los siguientes catorce años». El poema de *Half-Hanged Mary* citado podría ser el germen de la famosa distopía de Atwood, *El cuento de la criada* (1985). De hecho, la escritora dedica la novela —que inspira la exitosa serie homónima— a Mary Webster.

Al hilo de la importancia del caso de Webster, hay que recordar el carácter público que tenían las represalias: la lección debía ser aprendida. Por ello cobró una gran importancia la indumentaria que acusadas y acusados debían vestir, los sambenitos y corozas. La corozca era una especie de cono de papel de aproximadamente un metro de largo que se colocaba sobre la cabeza y que, a veces, llevaba inscripciones o dibujos relacionados con su caso concreto.



Sambenitos en la película *A paixão de Maria Soliña* (Emilio J. Fernández, Alfonso Castaño, 2012) y la serie *Águila roja* (VV.AA., 2009).

Los sambenitos, por su parte, eran grandes escapularios con forma de poncho, que también contenían alusiones a la situación específica de cada acusado. Sobre este segundo elemento, cabe decir que una vez cumplida la condena, el sambenito era colgado en la iglesia de la comunidad, para el aprendizaje y la humillación de la familia.

En la introducción de la edición manejada del *Malleus Maleficarum*, se describe el castigo como «espectáculo morboso», a la par que se señala su función como demostración de poder y de fuerza. Todas estas cuestiones se tornan todavía más retorcidas e injustas si observamos que la acusación de brujería es inmortal. Más allá del fallecimiento del acusado, su familia sigue afectada por la infamia (Henningsen 2010: 74):

Cumplida la condena, se colgaba el hábito del penitente en la iglesia parroquial a la que este pertenecía, con un letrado indicando su nombre, el crimen y el año de sentencia. Se colgaban asimismo los sambenitos de los herejes ya quemados. Aquellas vestiduras de saco permanecerían expuestas indefinidamente como recuerdo constante de la infame herejía.

Tratando los procesos inquisitoriales públicos en el ámbito geográfico español —los autos de fe—, Romano (2007) habla de una teatralidad buscada, así como de un afán por impresionar y aleccionar al pueblo. Parece que el miedo se convierte en este contexto en el método más adecuado para lograr determinados fines políticos, basados en el control y la opresión. Veamos parte de la descripción de la procesión inquisitorial en el auto de fe de Logroño:

Cincuenta y tres personas que fueron sacadas al Auto en esta forma: (...) unas veintiuna personas con sus sambenitos y grandes corozas con aspas de reconciliados (...). Luego iban cinco estatuas de personas difuntas, con sambenitos relajados y otros cinco ataúdes con los huesos de las personas que se significaban por aquellas estatuas. (Pedraza 2014: 200)

Los bienes de las acusadas pasaban de inmediato a ser propiedad de los órganos de poder, hecho que implicó el enriquecimiento de las clases altas. Por otro lado, la supuesta existencia de brujas y brujerías permitía que el pueblo se creyera víctima de fenómenos sobrenaturales. Y es que el efecto más evidente de la caza de brujas fue, probablemente, el desplazamiento de las responsabilidades socioeconómicas «desde la Iglesia y el Estado hacia demonios imaginarios con forma humana» (Harris 1998: 214).

Pero más allá de esta idea de chivo expiatorio, podemos asumir el carácter imaginario de la mayoría de fenómenos mágicos. Harris (1998) apunta que, tal vez, la invención de la brujería y de todo lo que tiene que ver con ella es producto más de las mentes crueles de los perseguidores que de las propias brujas. En este mismo sentido, Henningsen (2010) asegura que en Zugarramurdi no había brujos ni embrujados antes de que se empezara a hablar de ellos. Para Romano (2007), lo más probable es que fueran las ideas de la Ilustración las que terminaron con la *brujomanía* inquisitorial.

Sobre la diferencia entre *brujería* y *brujomanía*, Henningsen (2010: 458) establece una distinción semántica clara. Para el investigador danés, la primera palabra nombra la ideología que busca soluciones para la vida real, mientras que con *brujomanía* se alude a «una forma explosiva del impulso de persecución».

### Sanadoras

Aunque la *brujomanía* supuso acusaciones infundadas, invenciones y mentiras, la existencia histórica de curanderas ha sido verificada por numerosas investigaciones. La persecución de estas prácticas significó la expropiación de un increíble saber médico femenino. Ehrenreich y English (1988) creen que la asociación de la mujer con la bruja provocó que aquellas que continuaron su labor de curanderas tuvieran que hacerlo bajo la sospecha, la desconfianza y la superstición.

Fueron las mujeres las primeras en introducirse en los campos de la medicina y farmacología. Romano (2007) expone que hasta el siglo XV comadronas y parteras superaban en número a los médicos, y parece que hasta este momento las curanderas se consideraban elementos útiles para la comunidad. Romano arguye que la persecución de estas sabias tuvo que ver con la atribución por parte de las autoridades —especialmente de la eclesiástica— de un carácter misterioso en sus conocimientos adquiridos.

La ingeniosa trama de la serie *Outlander* (Ronald D. Moore, 2014) refleja todas estas cuestiones: Claire Beauchamp —personaje interpretado por Caitriona Balfe— es una enfermera que viaja desde el año 1945 hasta el siglo XVIII, donde se convierte en sospechosa de brujería por sus conocimientos médicos.

La aparición de la medicina como profesión excluyó casi por completo a las mujeres de su práctica, en tanto que estas no podían acceder a los estudios universitarios. Aunque no es posible afirmar que todas las mujeres detuvieran su práctica sanadora por las acciones planeadas por las clases dominantes, sus hábitos sí adquirieron un carácter negativo.

No obstante, todavía en la segunda mitad del siglo XX se encontraban casos de convivencia de medicina y curanderismo, y de preferencia por la segunda entre los habitantes del medio rural. En las conclusiones del trabajo de campo realizado por Carmelo Lisón Tolosana (2004: 88) en Galicia, se presenta una entrevista con un médico, que afirma:

Muere gente sin llamarme y otras veces cuando me llaman y voy ha muerto ya el enfermo. En otra ocasión al auscultar a un enfermo vi en su pecho tres medallones enormes colgando; estaban sujetos al pecho, a la carne, con un alfiler cada uno.

Parece que el momento en que se sustituyó la medicina tradicional —femenina— por la medicina oficial o institucional —masculina— puede ser definido como lucha política: las curanderas o sanadoras fueron perseguidas por su condición de mujeres y, además, el conflicto tuvo que ver con una clara lucha de clases.

### Zugarramurdi y Salem

Las persecuciones y los procesos por brujería llevados a cabo por la Inquisición española son escasos, si bien el punto álgido de estos acontecimientos tuvo lugar en torno al año 1610 en varias localidades navarras y vascas: Urdax, Zugarramurdi, Rentería, Vera... Allí, los documentos manifiestan que las brujas veneraban al demonio en aquelarres nocturnos y se saludaban con *irrintzis* —esa suerte de gritos que actualmente se perciben como símbolos identitarios vascos, fueron en su momento una forma de comunicación—.

Como resultado, los días siete y ocho de noviembre de 1610 se celebraba el auto de fe de Logroño, donde 31 personas fueron condenadas:

Trece habían muerto en la cárcel por epidemias diversas: de ellos, cinco serían condenados a muerte y, por lo tanto, quemados en efigie. Los otros seis fueron quemados vivos en la hoguera. Diecinueve resultaron confitentes, es decir, confesaron que eran brujos y fueron reconciliados después de haber abjurado públicamente su herejía y haber manifestado su deseo de volver a la fe católica. (Sainz Varela y Navajas Twose 2008: 85)

Tras el auto de fe y contra todo pronóstico, el valle de Baztán vivió una nueva oleada de brujería. La intervención del Inquisidor de Logroño Alonso de Salazar y Frías fue providencial, a pesar de las continuas desavenencias con sus compañeros. Gracias a sus exhaustivas investigaciones, Salazar, «el abogado de las brujas», concluyó que lo necesario para terminar con las epidemias de brujería era el silencio (Henningesen 2010). De ahí la publicación del conocido *Edicto de Silencio* (1620), un texto donde los inquisidores admitieron los errores cometidos en los procesos vascos.

Medio siglo después de lo acaecido en el Baztán y al otro lado del océano, se produjeron los conocidos juicios de Salem. En el año 1692 fueron acusadas entre 150 y 200 personas en la localidad de Massachusetts, la mayoría de ellas mujeres (Pedraza 2014). De este hecho se deduce la importancia de la rumorología, así como la extravagante situación de las procesadas, que debían defenderse a sí mismas ante la ausencia de procedimientos judiciales serios.

Según algunas investigaciones, la caza de brujas en este ámbito geográfico buscaba encontrar significados a rituales paganos locales, relacionados sobre todo con cultos ejercidos por pieles rojas y esclavos africanos. Parece que fue la histeria religiosa la que dominaba los actos de acusadores, testigos y jueces.

Los hechos de Zugarramurdi y Salem han generado múltiples obras literarias, artísticas y cinematográficas. En cuanto a lo literario, estimamos necesario señalar la publicación de las acusaciones del proceso español en el año 1611. 200 años después, el escritor Leandro Fernández de Moratín reeditaba esta relación, añadiendo notas y comentarios satíricos a los textos originales. Como ejemplo de la ironía crítica de este autor, se puede destacar que, ante un texto en el que se lee

(...) y los azotaba con unos espinos muy ásperos, que se los metían por la carne, y salía sangre, y que lo más ordinario el Demonio sacaba luego (de su oficina y botica que tiene de unguentos, aguas y polvos)», el autor responde con un mordaz «se ve que el Demonio es aficionadísimo a la farmacia. ¡Gran boticario!

### Elementos protectores

No me gustaría finalizar el capítulo dedicado a la brujería antropológica sin mencionar la existencia —y pervivencia— de amuletos y objetos protectores. La tradición literaria incluye este tipo de elementos en sus historias, pero también en nuestro recorrido audiovisual hallaremos ejemplos evidentes y casos curiosos. Por ejemplo, en *Harry Potter y las reliquias de la muerte: parte 1* (David Yates, 2010), los protagonistas se ven obligados a levantar barreras protectoras contra otros magos con las palabras «*Protego Totalum, Salvio Hexia, Repello Muggletum, Muffliato*».



Gorrino infantil de defensa del mal de ojo (Museo Etnográfico de Castilla y León). | Cardos de sol protegiendo una puerta en la localidad navarra de Olite, en agosto de 2021.

En el proceso de esta investigación, me ha llamado la atención un grupo de gorritos infantiles expuestos en el Museo Etnográfico de Castilla y León. Según su explicación, estos gorros apotropaicos se ponían a los bebés para evitar el mal de ojo de las brujas que, atrapadas por el color de los estampados, no podían mirar directamente a los pequeños. Siguiendo con las protecciones contra el mal de ojo, podemos hablar del *kutun*, un saco de tela relleno de ingredientes variados —apio, carbón, estiércol, monedas, romero...— se colgaba a los niños en el contexto vasco.

Para la defensa de viviendas y establos también se utilizaron garras de tejón y plantas diversas, como el *eguzkilo* o cardo de sol en la zona del País Vasco o la *herba das bruxas* en Galicia, como veremos más adelante. Sainz Varela y Navajas Twose (2008) explican que el entendimiento del cardo de sol como protector del hogar guarda relación con la creencia de que esta estrella ahuyentaba a las fuerzas malignas de la noche.

La bonita historia ligada a este elemento vegetal cuenta que las brujas, enfrascadas en la imposible tarea de contar todas las espinas de los cardos, se veían sorprendidas por el amanecer. Con la salida del sol, las hechiceras se veían obligadas a huir a sus escondites.

### 1. 3. Brujería y superstición en Galicia

También en el contexto gallego hubo —y sigue habiendo— múltiples amuletos, fetiches y talismanes con funciones mágicas. A diferencia entre amuletos y talismanes reside en que los primeros son elegidos por el ser humano directamente de la naturaleza, mientras que los segundos son elaborados. Asimismo, parece que el amuleto protege y el talismán atrae la suerte.

Es el refranero el que nos indica, en primer lugar, la creencia en estos objetos: «non teño medo dos teus ditos, nin do teu meigallo, porque ando cunha vacaloura e catro dentes de allo» (Quintáns Suárez 2006: 135). Los cuernos de escarabajo —y los de cualquier animal, en general— repelen al demonio según la tradición popular. Demostrando la existencia continuada de estas supersticiones —o tal vez, de sus huellas—, todavía en la actualidad es común encontrar colgada en puertas y ventanas *herba das bruxas* —*Tillandsia bergeri*—, que sirve para alejar a las hechiceras y sus encantamientos perversos.

Y es que en Galicia todo predispone a la superstición. Esta era la opinión del médico y escritor Jesús Rodríguez López a principios del siglo XX, pero la esencia mágica del paisaje gallego ha servido a muchas y muchos pensadores para aproximarse a Galicia en sus investigaciones.

Por ejemplo, el historiador y escritor Antonio Fraguas exponía que vivimos en un país anciano, misterioso y cargado de fuerzas mágicas, mien-

tras que Luis Moure Mariño (1992) resaltaba la importancia del paisaje en la configuración de la cultura gallega. También Castelao comprendía el paisaje gallego como cultura, añadiendo el concepto de identidad.

Como parte sustancial de ese acervo cultural, las prácticas y creencias supersticiosas se encuentran también ligadas a los elementos de la naturaleza. En torno a la unión naturaleza-cultura dice Ramón Piñeiro «nuestro paisaje es naturaleza humanizada, naturaleza hecha cultura» (VV.AA 2005: 10).

Para Moure Mariño, la larga persistencia de los remedios populares en Galicia guarda relación con la dispersión de las viviendas en las aldeas, el consecuente aislamiento y, por supuesto, con la poca presencia de médicos en el ámbito rural hasta el siglo XXI. Para Rodríguez López, el problema no se encontraba en el mayor o menor contacto con la cultura, sino en la incompreensión de la misma.



Gustav Henningsen. *A praza da igrexa de Buscás despois da chuvia* (1966). | Gustav Henningsen. *A roupa tendida sobre matas de toxo* (1966).

En cuanto a la superstición, el paisaje gallego es protagonista indiscutible y, como el pintado por los románticos, «causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror» (Argullol 2006: 17). El paisaje romántico, continua Rafael Argullol, es un paisaje trágico. En su actividad pictórica, el artista del Romanticismo se siente simultáneamente atraído y aterrado por la naturaleza.

Frente a las características del género paisajístico de siglos anteriores, la pintura romántica busca decididamente explorar el lado más oscuro de lo natural. Cuando Argullol hace referencia a lo más destructor de la naturaleza, se vale precisamente de la Bruja y de una de sus representaciones.

En *Macbeth y las brujas*, del pintor Joseph Anton Koch, se advierte una hermandad entre las brujas y las terribles y arremolinadas formas de la

tempestad. Asimismo, podemos encontrar un cierto cariz romántico en la descripción que el investigador Henningsen realiza de San Pedro de Ardemil (Ordes), espacio de sus estudios sobre la cultura gallega:

La parroquia de Ardemil está situada entre montes a pocos kilómetros de Ordes. El ondulado terreno está en gran parte sin cultivar, cubierto por el toxo, o poblado de bosques. (...) El toxo, que cubre los montes de Galicia y crece entre los árboles del bosque es un arbusto lleno de pinchos y de flor amarilla. (...) El clima es muy lluvioso y aprovechan el agua mediante canales para regar los prados. (...) La población está muy ciscada. Las casas de los labriegos aparecen más bien solitarias, unidas de dos en dos, lo que se llama un lugar. Cuando hay más de dos o tres, lo llaman aldea. (Fernández, Rozas y Conde 2015: 20)

En este fragmento son claras las referencias a esos elementos que permiten definir a Galicia como mágica: los fenómenos meteorológicos que tiñen las tierras de gris, la frondosidad de sus bosques, la distribución aislada de la población. Y es que tanto de este texto de Henningsen como de la pintura de Macbeth se puede deducir esa íntima relación de la Bruja gallega con la naturaleza.

A pesar de que las prácticas de *bruxas* y *meigas* son cada día menos frecuentes, podríamos afirmar la existencia real de Brujas en Galicia. Aunque parezca una sentencia demasiado atrevida, es indudable que forman parte de nuestro contexto sociocultural, al menos como creencia popular asentada. Es cierto que las costumbres supersticiosas parecen estar ligadas a la ignorancia y a la imaginación humana, pero esto no evita su pervivencia como fenómeno cultural. Basta con acudir al refranero —«*eu non creo nas meigas, mais habelas hainas*»— o al conxuro de la quemada<sup>6</sup> para comprobar esta realidad:

Mouchos, curuxas, sapos e bruxas / Demos, trasnos e diaños, espritos das nevoadas veigas / Corvos, pintigas e meigas, feitizos das menciñeiras. / (...) / Lume das Santas Compañas, mal de ollo, negros meigallos, cheiro dos mortos, tronos e raios. / Oubeo do can, pregón da morte; fuciño do sátiro e pé do coello. / Pecadora lingua da mala muller, casada cun home vello. / (...) / Barriga inútil da muller solteira, falar dos gatos que andan á xaneira, guedella porra da cabra mal parida. / Con este fol levantarei as chamadas deste lume que asemella ao do Inferno, e fuxirán as bruxas a caballo das

<sup>6</sup> La quemada, nacida en Galicia, es una bebida alcohólica caliente que se consigue quemando aguardiente con azúcar, granos de café y cáscaras de limón.

sas escobas, indose bañar na praia das areas gordas. / ¡Oíde, oíde! os ruidos que dan as que non poden deixar de queimarse no agoardente quedando así purificadas.

También en el ámbito patrimonial es habitual la aparición de la figura brujesca. Por determinados factores económicos, el sector turístico potencia la idea de la *meiga* y su iconografía. Determinadas campañas publicitarias desarticulan el carácter negativo de la brujería e inciden en cuestiones como su originalidad, la autenticidad de un contexto mágico y natural... Así, uno de los últimos *spots* de la saga *Vivamos como galegos* recurre a la *meiga* para representar el lado mágico de Galicia.

Tres mujeres protagonistas afirman «somos brujas meigas buenas, ayudamos a que la gente disfrute de la magia de lo nuestro». Hay que recordar que son muchas las tiendas que exponen *souvenirs* de Galicia con forma de bruja. Señala además que en estas figurillas conviven los estereotipos tradicionales con elementos que subrayan lo positivo de las hechiceras, como los carteles de «*meiga* del dinero», «*meiga* de la suerte», etc.



A tola do monte, Alfonso R. Castelao. (1912).

Las obras pictóricas de artistas gallegos constatan igualmente la importancia de la brujería en nuestra cultura. Dentro de la colección del Museo de Pontevedra sobresale una *Meiga* pintada en tonalidades grises por Tino Grandío en el año 1971, mientras las prácticas supersticiosas y el folclore popular encuentran reflejo en un gran óleo de Carlos Sobrino Buhigas, titulado *O Cristo de Casaldourado*. Entre la selección de grabados de Castelao, también disponibles en la institución pontevedresa, advertimos referencias evidentes al curanderismo en *O enfeitizado* y a la idea de la mujer Bruja en *A tola do monte*, recogido en *Cousas* y alusivo a una mujer hechizada por una *meiga*:

Aínda eu era médico rural e rubía por un camiño da serra. Os casales estaban lonxe, os alboredos tamén e por alí non había máis que toxos e pe-

dras. No curuto avistei a figura dunha muller que me chamaba coa man, e o petrucio que camiñaba de par do meu cabalo contoume: «¡Malpocadiña! Chámanlle a «tola do monte». Era unha rapaza ben asisada e bonita como un sol, e din que foi unha meiga quen a enfeitizou e, dispois de perde-lo xuício, tívolve un fillo, e contan que foi do demo...» Por riba da tola do monte voaba un miñado. (Castelao 1995: 42)

Para realizar una aproximación a la Bruja gallega se tornan especialmente relevantes las investigaciones de Lisón Tolosana y Henningsen, a la que nos venimos refiriendo desde el inicio de este texto. Producidas en el mismo intervalo temporal, la de Tolosana abarca un ámbito geográfico mayor —son múltiples las referencias a pueblos y localidades de toda Galicia— mientras que la de Henningsen se centra en un contexto espacial específico, Ordes y su entorno.

Los resultados muestran cómo varían las prácticas supersticiosas en función del medio social en el que se producen —son notables las diferencias entre las localidades costeras y las de interior, por ejemplo—, así como una contradicción visual entre los elementos relacionados con estos ritos y aquellos que sugieren un leve avance social. Este aspecto contradictorio es acusado en las fotografías de Xurxo Lobato, especialmente en la serie *Galicia terra nai*. La obra de Lobato constituye el reflejo fotográfico del choque cultural, producido desde el sarcasmo y el amor a su país.

Centrándonos en el caso concreto de la Bruja, podemos observar el análisis del término que expone Lisón Tolosana (2004: 79), afirmando su dificultad y su capacidad para la confusión: los gallegos «se refieren indistintamente a la persona que practica la actividad bruja llamándola *bruxa*, *sabia*, *santa*, *meiga*, *curandeira*, *remedieira*, *carteira* o *cartixeira* o *cartuxeira*, etc». Otros estudios apuntan igualmente a este hecho, y parece que los teóricos no se ponen de acuerdo a la hora de establecer las diferencias entre los términos.

Es frecuente, por ejemplo, la distinción entre las personas que obtienen su poder de Dios —santa, sabia, *curandeira*— y las que lo obtienen del demonio —*bruxas* maléficas—. Así, podría decirse que este doble sentido positivo/negativo de la figura que estamos estudiando tiene que ver con la existencia o no de un pacto con el demonio.

Algunos investigadores afirman, en base a esta clasificación, que las *bruxas* «buenas» son personas reales, mientras que las *bruxas* «malas» son entidades místicas identificadas en una persona real, «pero sin que por eso sea real lo que de ellas se cuenta» (Bande y Fernández 1993: 50). La idea negativa de la *bruxa* se puede advertir en su uso como insulto cuando se emplea para designar a una mujer concreta, cuestión que no sucede cuando hablamos de *curandeiras* o sabias.

Intentando esclarecer los tipos brujescos gallegos, Carmelo Lisón Tolosana halló tres modelos básicos dentro de la denominación de Bruja gallega: la sabia, la *meiga* y la *bruxa*. Sabia es una mujer —en menos ocasiones un hombre— a la que acuden los aldeanos por su conocimiento de procedimientos terapéuticos populares. Según esta definición, sería posible vincular a la sabia con la actualmente denominada curandera.

En los retratos que realiza Tolosana, se advierte que la sabiduría de estas mujeres es adquirida de forma directa: aprenden el arte terapéutico gracias a la observación familiar, generalmente de las madres. Algunas creaciones audiovisuales recientes recogen ese carácter hereditario: en el primer capítulo de *Outlander* (2014), un personaje afirma leer los posos de té como le enseñó su abuela.



Fotografía de Xurxo Lobato. | Fotograma del videoclip *Reinicio* de Dios Ke Te Crew, Xaime Miranda (2019).

Las curanderas utilizan objetos variados para realizar sus encantamientos —rosarios, cruces, hierbas, piedras, etc.— y sanar así determinadas dolencias físicas y psíquicas (Bande y Fernández 1993). En el análisis de la cultura popular gallega, resulta fundamental poner atención a los males psíquicos que remedian estas hechiceras.

Por ejemplo, los remedios para *doenzas* como las llamadas mal de aire o *mal de ollo* —que no parece poder relacionarse con una enfermedad real— son similares: la *bruxa* / *meiga* / *curandeira* se sirve de utensilios diversos, así como de fórmulas, oraciones, bendiciones y gestos. Los procedimientos para los rituales curativos son variados, y requieren el conocimiento de los gestos y de los conjuros, la recolección de plantas y hierbas medicinales, así como la manipulación de agua bendita, escapularios, incienso...

El conocimiento de las sabias abarca cualquier enfermedad, aunque ciertas dolencias son específicas de su esfera de diagnóstico: es tarea de la sabia, como decimos, *curar o aire*, levantar la paletilla o espinela, eliminar el mal de ojo, cortar la envidia y quitar *a sombra* o el *asombramento* —definido como el malestar causado por la sombra de otra persona—. La sombra es una afección de niños, como muestran las imágenes fotográficas tomadas por Gustav Henningsen y como se puede leer en los siguientes testi-

monios recogidos por Lisón Tolosana (2004: 103): «los niños están amorriñados, delgaditos, flaquitos (Cerceda). Ter a sombra es adelgazar, ponerse enfermo, anémico casi... sobre todo los pequeños (Coristanco). Si se coge, se achican y mueren (Mesía)».

Contraponiendo la *bruxa* con la *meiga*, el antropólogo zaragozano afirma que las *meigas enmeigan*, hacen daño, mientras que las *bruxas* lo remedian (Lisón Tolosana 2004). La diferenciación entre estas dos palabras constituye precisamente el mayor problema para los investigadores. Mientras Tolosana arguye lo anteriormente expuesto, Manuel Quintáns Suárez (2006) indica que *meiga* es un término muy poco definido, aunque generalmente posee connotaciones positivas, frente a la perversidad de las *bruxas*.

La caza de brujas gallega es, como la española, significativamente más leve que la sucedida en el resto de Europa. Aunque los documentos históricos son escasos, existen referencias a la intención de realizar quemas colectivas de brujas en el contexto gallego —en Laxe y Cangas—, detenidas por el Consejo de la Suprema y General Inquisición (Domínguez y Estévez 2017). Carmelo Lisón Tolosana cuenta 112 casos: 82 mujeres y 20 hombres.

El caso más representativo, aún presente en el imaginario colectivo, es el de María Soliña, mujer canguesa acusada de brujería en el siglo XVII. El contexto en el que se desarrolló el juicio a esta supuesta bruja, junto a otras ocho, guarda relación con el histórico desembarco en Cangas de un grupo de piratas turcos en el año 1617. La consecuencia de la invasión de los corsarios fue el asesinato de numerosos hombres de la localidad, así como la quema de múltiples casas y edificios.

María Soliña enviudó y todas las propiedades y derechos de su marido pasaron a su persona. Este sería el motivo principal de su inculpación, el interés de las autoridades por expropiar su derecho de presentación en las parroquias de San Martiño de Moaña y San Cibrán de Aldán. Del caso de María Soliña se derivan dos cuestiones.

En primer lugar, que los delitos de brujería son delitos vinculados al sexo de los acusados: las autoridades eclesiásticas actuaron cuando, tras la muerte de sus maridos, las mujeres canguesas obtuvieron cierto poder. En segundo lugar, que la actividad inquisitorial se incrementa en épocas de crisis y grandes necesidades económicas.

Sea como fuere, Soliña no fue quemada en la hoguera. La sentencia la obligó a vestir el sambenito durante seis meses y, tras este periodo de penitencia, se perdió la pista de sus pasos, lo que prueba el efecto perverso de los métodos inquisitoriales en la vida de las mujeres.

La historia de la gallega María Soliña continúa inspirando todo tipo de creaciones, entre las que destacan la novela de Pemón Bouzas, *A voz do vento* (2014), y dos películas recientes, *A paixón de María Soliña* (Emilio J.

Fernández y Alfonso Castaño, 2012) y *María Solinha* (Ignacio Vilar, 2020). Aunque el análisis de la realidad fílmica se recoge en el capítulo tres, se vuelve oportuno indicar que el estreno de la cinta de Vilar evidencia la vigencia de las temáticas brujescas, así como el creciente interés que suscita en los creadores audiovisuales contemporáneos.

#### 1. 4. Feas, malvadas y mujeres fatales

En *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), Hipatia de Alejandría —Rachel Weisz— es condenada por brujería y paganismo. El guion de esta cinta nos enseña que la sentencia de Hipatia viene determinada por ser una mujer inteligente, curiosa e influyente, en definitiva.

Y hablando de mujeres influyentes, cabe recordar que durante la campaña presidencial estadounidense de 2016 los errores de la candidata Hillary Clinton recibieron críticas más duras por su género y su intención de conseguir el poder. Clinton fue la Bruja mala a la que sus contrincantes, tergiversando la canción del filme *El mago de Oz*, cantaban *Bern the Witch*, un juego de palabras entre el verbo quemar —*to burn*— y el nombre del candidato demócrata, Bernie Sanders.

Este caso delata la existencia de una asociación entre la palabra *bruja* y la mujer calificada, tanto colectiva como individualmente, de malvada o de aspecto desagradable. Dicho vínculo puede ser producto de prejuicios sociales adquiridos culturalmente, sobre todo a través de la información aportada por los medios de comunicación, cuyo objetivo es culpar o victimizar a las protagonistas de la noticia.

#### Perversidad y vejez

Ante esta reflexión, es importante retomar las diferencias semánticas entre *bruja* y *brujo*, generadas probablemente a partir de un pensamiento misógino interesado en asociar cualquier propiedad negativa con la mujer. Algunos estudios, además de manifestar la existencia de la misoginia en la identificación de lo malvado con la mujer, analizan la figura de la Bruja y cómo su apariencia desagradable influye en la acusación, detención y condena en los procesos de brujería históricos.

En cuanto al aspecto físico que rodea a estas «brujas feas», parece necesario abordar el texto feminista de Naomi Wolf, *El mito de la belleza*. Según la autora, este mito se funda en lo más hondo del sistema patriarcal, y se basa en la obligatoriedad de la belleza para las mujeres —que se presupone universal y objetiva cuando, dice Wolf, no es así— y en la necesidad de los hombres de poseer mujeres bellas.

También la teórica bell hooks (2017) plantea esta hipótesis cuando afirma que la socialización de las mujeres provoca el terror y la ansiedad por

sus cuerpos, convirtiéndolos en un problema. Por su parte, Varela (2017: 278) explica la relación entre el patriarcado y el mito de la belleza de la siguiente forma:

El patriarcado se ha empeñado en negar la sexualidad de las mujeres, su placer y su deseo, y, al mismo tiempo, se ha encargado de imponer cánones estéticos al margen del riesgo que estos tienen para la salud. También se ha encargado de decidir, sin tener en cuenta a las mujeres, sobre la maternidad.



Fotograma de *Ofrenda a la tormenta* (Fernando González Molina, 2020).

El mito de la belleza funciona como arma política con objetivos claros: fomentar las inseguridades, generar competencia y, por supuesto, frenar el progreso de las mujeres en cualquier ámbito. Actualmente, el mito se expande a través de la difusión de imágenes de los ideales de belleza y funciona como un sistema monetario, ya que todo el aparato que lo rodea posee, además de los objetivos de control femenino ya comentados, fines económicos. Algo similar argumenta Lucía Etxebarria en el libro *En brazos de la mujer fetiche*, cuando califica a nuestra sociedad de constrictora:

En una sociedad de ganadores lo imperfecto se aborrece. Solo se admiten los cuerpos perfectos, y la perfección se define según ciertos cánones muy determinados, cánones que definen lo que es femenino y lo que es masculino según nuestra sociedad, y que descartan a los cuerpos que no se adaptan. (Varela 2017: 279)

Dentro de estos cuerpos inadaptados o indeseados sobresale el de la vieja que, como el brujo, se entiende como algo horroroso, cuestión que difiere de lo que ocurre con el cuerpo desnudo masculino, que cuenta con rasgos positivos en prácticamente todas sus edades.

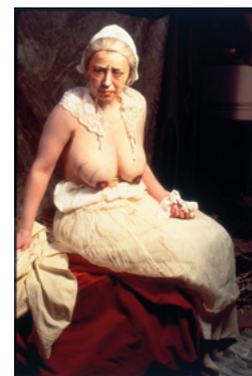
Para Pedraza (2014: 179), «la carne de los ancianos varones no se nos hurta ni produce el menor desasosiego», mientras que para Zecchi (2018:

266), «la representación cinematográfica del cuerpo de la mujer madura corresponde a un desafío temático y estético». Respecto a la visibilidad de estos cuerpos, nos interesa mostrar la visión de la artista contemporánea Virginia Bersabé, que dice sentir la necesidad de mirar hacia ese lugar que nadie quiere mirar.

La monstruosidad que caracteriza a la Bruja tiene que ver con la asociación de la maldad con lo antiestético (Lara Alberola 2010). Henderson (2018) añade un matiz interesante cuando afirma que lo horroroso, lo que provoca miedo, enlaza con la etimología inglesa de la palabra *ugly*: ‘ser temido’.

De acuerdo con esto, el proceso de envejecimiento puede relacionarse con la insumisión, de forma que el cuerpo anciano de las mujeres nos recuerda que estas existen para ellas mismas, no solo para el cuidado de otros y la procreación.

Vivía en aquella aldea de mis recuerdos una vieja que además tenía fama de bruja. La memoria que yo conservo es que siempre la vi vieja (...). Su rostro como era natural estaba labrado por las arrugas. (Moure-Mariño 1992: 122)



*Untitled #222*, Cindy Sherman (1990). | *Manojo de recuerdos*, Virginia Bersabé (2016).

Este fragmento muestra la asociación de la hechicería con la ancianidad, vínculo que apreciamos también en *Untitled #222* de Cindy Sherman. *Häxan* se autorretrata como víctima de los métodos inquisitoriales y la carne se presenta como entidad agitadora de conciencias.

La obra de Sherman evoluciona hacia lo grotesco en la serie *Sex Pictures*, donde el sujeto femenino se sustituye por la muñeca y por la prótesis corporal. De algún modo, Sherman se aproxima a la abyección y al miedo que provoca la sexualidad de las mujeres mayores, cuestión que implica un peligro para el mantenimiento del orden social.

### La femme fatale

La perspectiva social del concepto *bruja* influye en otro aspecto que, aunque podría relacionarse con la belleza, se aproxima más a cuestiones sexuales, estableciendo de esta forma una conexión directa con el tradicional planteamiento de la *femme fatale*.

Según la Real Academia de la Lengua Española, la *mujer fatal* es la 'mujer que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible, que puede acarrearles un fin desgraciado' (23ª edición del Diccionario de la Real Academia Española). André Breton, por su parte, aludía a la *femme fatale* diciendo «eres bella, con esa belleza que siempre subyugó a los hombres, esa belleza que temen y honran» (Gauthier 1976: 125).



Imagen de Theda Bara.

Según la minuciosa investigación de Erika Bornay (2001), la génesis de este tipo femenino es fruto del miedo masculino a la nueva mujer, y tiene lugar ya avanzado el siglo XIX —mayor presencia de la mujer en la vida pública y el ámbito laboral, auge de los movimientos feministas, avance de enfermedades venéreas e incremento de la prostitución, teorías filosóficas misóginas de Schopenhauer y Nietzsche...— con los movimientos esteticista y simbolista, si bien es cierto que encontramos antecedentes claros en épocas anteriores.

En literatura, Bornay se refiere al romántico Goethe y a la condesa Adelaida de 1773, a Mathew Gregory Lewis y a su Matilde gótica de 1795; a John Keats con su Belle Dame de 1820; a Gustave Flaubert con la hija de Amílcar Barca de 1862 o a Swinburne, con su Faustina de 1860 inspirada en Sade y en Baudelaire. De todas las fatales literarias, probablemente la más emblemática sea la descrita en *Salomé* de Oscar Wilde, una Salomé oscura, turbia y cercana a la muerte, creada a finales del siglo XIX para ser representada por la actriz francesa Sarah Bernhardt.

Las características físicas y psicológicas de este popular arquetipo se basan en su encanto ambiguo e inquietante, su poder de atracción inevi-

table y en unas inclinaciones ciertamente malévolas y depredadoras, que conducen a las presas masculinas a un dramático final —que es el sexo, pero también la muerte—. La muerte como desenlace se puede leer, por ejemplo, en palabras de un personaje de *La cara de Dios*, de Valle-Inclán: «Esas mujeres son desastres (...). Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían» (Bornay 2001: 114).

Son muchas las imágenes en las que la muerte guarda una estrecha relación con la mujer, relación frecuentemente representada por el abrazo. La actriz Theda Bara, intérprete de Cleopatra, Salomé o Carmen, se convirtió —o más bien, la convirtieron— rápidamente en el máximo ejemplo de lo *vamp*. Curiosamente, es también esta intérprete la que vincula la figura del vampiro con la feminista, al exponer lo siguiente:

por cada mujer vampiro, hay diez hombres del mismo tipo (...). V destaca al Vampiro y también a la Venganza. El vampiro que interpreto yo es la venganza de mi sexo hacia sus explotadores. Sabes... tengo, quizás, el rostro de un vampiro pero el corazón de una feminista. (Expósito García 2016: 39)

La mujer fatal no es bruja en sí misma, pero las brujas sí pueden ser mujeres fatales. Como demuestra la madrastra de Blancanieves, en la tradición literaria y filmica las brujas cuentan con la habilidad de cambiar de identidad para alcanzar sus maléficos fines. En historias como *La sirenita*, las hechiceras logran cautivar y engañar con su aspecto, transformándose en mujeres atractivas y jóvenes.



Fotogramas de *La sirenita* (John Musker y Ron Clements, 1989).

Sin embargo, estas asociaciones no solo forman parte de los cuentos populares. Son múltiples los testimonios que aluden a la creencia real sobre la existencia de un vínculo sexual entre la mujer y Satanás, pues es precisamente el haber pactado con el demonio la principal acusación hacia las brujas.

Es de sobra conocida la asignación de un carácter sexual a ciertos atributos de las Brujas, como las escobas o bastones. Silvia Federici (2010: 269)

describe cómo el palo de escoba es una «proyección de un pene extendido, símbolo de la lujuria desenfrenada», al igual que ciertos animales sobre los que la bruja también se «monta». Es sencillo apreciar, por ejemplo, en *Départ pour le Sabbat* referencias claras a la brujería y a la sexualidad, con esa escoba que alude a una simbología de tipo fálico.

Algunas investigaciones se refieren al palo como un instrumento asociado a lo doméstico y –por supuesto– a lo femenino, cuya función se subvierte en el momento en que la Bruja se sienta sobre él y deja atrás la casa como contenedor de las tareas domésticas. Gracias a los poderes sobrenaturales que posee, la Bruja puede volar por los aires, y para ello usa herramientas que ha empleado durante toda su vida.



*Départ pour le Sabbat*, Albert Joseph Penot (1910).

«Gracias a los poderes que posee». Precisamente en su disertación sobre el poder, la investigadora Mary Beard (2018) alude a los objetos que habitualmente acentúan la incapacidad de las mujeres para ejercer determinadas actividades. Señala que algunas de ellas, para lograr sus objetivos, distorsionan estos elementos para convertirlos en armas o ventajas a su favor. El ejemplo que utiliza es el del bolso de Margaret Thatcher o, lo que es lo mismo, la escoba de la Dama de Hierro.

En la historia del arte encontramos un corpus amplio de representaciones de la Bruja y la mujer fatal, corpus centrado especialmente en figuras femeninas de la mitología, la Antigüedad o la Biblia: Pandora, Circe, Salomé, Judit, Lilith... Ellas son las elegidas por muchos pintores –generalmente masculinos– para subrayar la existencia de la mujer desencadenante de todos los males, especialmente de aquellos que ponen en peligro el predominio patriarcal.

### 1. 5. NO FUTURE: brujas *outsiders*, las primeras feministas

«El feminismo es un impertinente», afirma Nuria Varela (2017: 13) cuando trata de explicar el término, una palabra realmente desprestigiada y estigmatizada. El adjetivo *impertinente* indica el carácter del movimiento feminista como cuestionador del orden establecido y, a su vez, señala lo polémico de su significado: el feminismo es impertinente para las personas que establecen ese orden pautado. Coincide María Castejón Leorza con esta idea de la impertinencia cuando expone que la historia de género es una historia que incomoda.

Algunas teóricas apuntan la dificultad de describir el feminismo de una manera exacta, ya que se trata de un fenómeno que incluye teorías y prácticas «históricamente variables» (Alario Trigueros 2008). La comisaria Anxela Caramés (2015) aborda los feminismos desde sus múltiples definiciones, exponiendo que suponen una actitud vital, una corriente política y un compromiso social.

Se podría decir que los feminismos se yerguen como actividades políticas y sociales cimentadas en la justicia, impulsadas en un determinado momento del siglo XVIII por mujeres que se percatan de la discriminación que sufren por el simple hecho de serlo y basadas en la búsqueda de la igualdad. El pensamiento feminista cuestiona la definición de género, una construcción cultural fundada en la supuesta diferencia natural entre lo masculino y lo femenino.

En este sentido, la escritora Virginie Despentes señala que, como mujer, no desea ser un hombre, pero sí desea todo lo que un hombre puede desear. bell hooks (2017) nos ofrece una nueva definición, afirmando que el movimiento feminista tiene como objetivo principal eliminar el sexismo, su explotación y opresión, sin buscar la culpabilidad en el hombre, sino en el sexismo institucionalizado. La autora de *Teoría King Kong* se refiere además al feminismo como una aventura revolucionaria colectiva.

En el ámbito del arte, la perspectiva feminista se hace patente en el momento en que las artistas e historiadoras vieron necesario reivindicar su lugar y el de sus antecesoras. Según Caramés (2015), el arte feminista nace en la década de los sesenta, cuando las mujeres desafían al sistema patriarcal y tratan de modificar una realidad sexista. La historiadora Estrella de Diego se pregunta

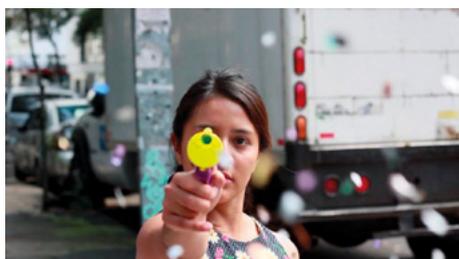
¿Qué pasaba en la historia del arte que se enseñaba en colegios y universidades, que se mostraba en museos y galerías? ¿Por qué no había mujeres presentes en esa historia? ¿Quién las había excluido y, fundamentalmente, por qué habían sido borradas de la rutina de la historia del arte? (Martínez-Collado 2005: 86)

La necesidad de reescribir, reestructurar o redefinir la historia desde nuevos y diversos puntos de vista genera preguntas como las formuladas por Linda Nochlin —«¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»— y Griselda Pollock: «¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?» (Martínez-Collado 2005: 91). Las dos teóricas reflexionan sobre la invisibilidad de las mujeres en la historia del arte y subrayan la importancia de conocer sus nombres, de recuperarlos y homenajearlos.

Las primeras artistas feministas intentaron desligarse de las estéticas tradicionales a través de nuevos materiales, técnicas y temáticas. El cuerpo propio se vuelve terreno de trabajo y así, reivindicando el empoderamiento femenino y solicitando la revisión de determinadas imposiciones culturales que la sociedad considera —paradójicamente— lícitas, lo convierten en campo de batalla.

En un momento —finales de los sesenta y principios de los setenta— en que la *performance* se vuelve más «terrorista» (Ballester Buigues 2012), son el arte de acción y el vídeo los medios idóneos para las creaciones feministas, ya que se trata de campos en los que la práctica artística masculina no se encuentra tan arraigada.

Respecto al arte de acción, estaría bien citar *Genitalpanik* de Valie Export, una pieza reinterpretada en 2005 por Marina Abramović en el ciclo *Seven Easy Pieces*, celebrado en el Guggenheim de Nueva York. En 1969, Export tomaba un arma y, con unos pantalones agujereados que mostraban su pubis, entró en un cine pornográfico proclamando que los espectadores pueden hacer con ella lo que deseen. La respuesta fue inmediata: todo el público huyó del lugar. En la obra de Valie Export se observa un uso metafórico y catártico del arma.



Detalle de una de las acciones del colectivo feminista mexicano Las Hijas de la violencia.

En torno a este asunto, Rosalía Torrent Esclapés (2017: 104) se pregunta contra quién se arman las artistas, a lo que responde «contra el patriarcado, los estereotipos, las costumbres y, sobre todo, contra la violencia». Este sentido poético-combativo del arma aparece en la praxis de Las Hijas de

la Violencia, un colectivo feminista mexicano nacido en 2013. Las mujeres pertenecientes al grupo disparan pistolas con confeti a los acosadores callejeros, antes de entonar la canción *Sexista punk*: «eso que tú hiciste hacia a mí se llama acoso, ¡si tú me haces eso de esta forma yo respondo!».

Volviendo a las pioneras, uno de los objetivos de aquellas artistas de los setenta fue reconstruir la historia de las mujeres y, siguiendo los postulados de Nochlin, honrar a las olvidadas —o borradas— por la cultura patriarcal. Conviene citar *The Dinner Party* de Judy Chicago, «un intento de reinterpretar la última cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida» (Magán Lampón 2015: 208).

Para la doctora María Magán, recoger elementos de lo cotidiano y emplear la costura como medio artístico muestra un sentido crítico muy próximo a lo irónico. En un proceso ciertamente paradójico, se denuncia el menosprecio de estas actividades ligadas a la mujer a la vez que se elevan dichas prácticas a la categoría de arte. Y es que el feminismo, en tanto que movimiento reivindicativo, genera una serie de dudas sobre la consecución de sus objetivos.

Algunas autoras reflexionan sobre la posibilidad de que esta reivindicación perpetúe la dominación y discriminación hacia la mujer. Incluso obras cumbre del arte feminista como la ya mencionada *The Dinner Party* han sido objeto de polémica: Chicago es criticada por generar una visión separatista de la historia de las mujeres.

### Contracultura y hechizos feministas

Según las consideraciones que aporta la perspectiva feminista a nuestra investigación, una Bruja podría ser una mujer capaz de defenderse o de rebelarse ante las injusticias de la sociedad. Esto implica que lo sea también la mujer adelantada a su época y contraria a lo establecido por el poder —un poder patriarcal—, y es precisamente esta idea la que defienden algunas voces cuando afirman que las brujas son, esencialmente, unas contestatarias.

En referencia a procesos y acontecimientos históricos, su argumento se basa en un supuesto de acción-reacción: ante una situación de marginación y anulación total, la rebelión satánica femenina es necesaria, lógica y esperable. Por todo esto, ciertas pensadoras creen que la brujería es el primer movimiento feminista de la historia. Las activistas de W.I.T.C.H. afirman que sus «hermanas brujas» son «las primeras guerrilleras y luchadoras de la resistencia» (VV. AA. 2015: 46).

Si son los ojos de las mujeres los que miran la historia, esta no se parece a la oficial. (...) Si son las mujeres las protagonistas, el mundo, nuestro

mundo, el que creemos conocer, es otro. (...) Si las mujeres hubiesen podido hablar, hoy los pueblos seríamos más sabios. Habríamos aprendido los conocimientos de las mujeres quemadas en la hoguera, porque eran tan inteligentes que parecían brujas. (Varela 2017: 171)

Como se lee en el manifiesto feminista del grupo W.I.T.C.H., Bruja es la mujer «que se ha atrevido a ser genial, valiente, agresiva, inteligente, inconformista, exploradora, curiosa, independiente, liberada sexualmente, revolucionaria» (VV. AA 2015: 75).

Algunos estudios apuntan que la misoginia imperante fue la clave o el origen de la conocida caza de brujas, nacida en un contexto caracterizado por una profunda intolerancia y por un gran control de la Iglesia, organización poco dispuesta a permitir posturas inconformistas o simplemente distintas a lo «normal»: cualquier acción en este sentido se entiende entonces como una amenaza política, religiosa y sexual, que debe ser reprimida.

En palabras de Silvia Federici (2010), la caza de brujas funciona como una guerra contra la mujer, como una manera de eliminar todo su poder y conciencia social. Señala además esta investigadora que los conceptos de feminidad y domesticidad burgueses nacen en el contexto de los juicios y castigos por brujería.

En la actividad de W.I.T.C.H. se aprecia una estrategia por medio de la cual se crean analogías con la caza de brujas y con las protagonistas de la misma, recuperándola y reconfigurándola para adaptarla a situaciones actuales determinadas. El propio nombre del colectivo señala un itinerario, enlaza con la *herstory* —‘historia de las mujeres’—, construye un nexo casi familiar y revive los casos de brujería históricos. Estamos ante un método de trabajo que parece lícito e incluso útil para realzar y combatir situaciones que evidencian, por ejemplo, las diferencias existentes entre géneros.

6 hermanas en prisión.  
3 hermanas embarazadas.  
2 hermanas casi de parto.  
Todas han sido acusadas  
de conspiración y asesinato.  
Ninguna ha sido juzgada  
ni declarada culpable.  
Las 6 son negras.  
Las 6 son Panteras.

Las 6 son hermanas. (VV. AA. 2015: 113)

W.I.T.C.H. surgió en 1968 en Estados Unidos como grupo feminista radical, en un contexto marcado por la ruptura del Movimiento de Liberación de las Mujeres. Una de sus máximas representantes, la escritora y activista Robin Morgan, es autora de novelas de ficción sobre brujería —*The Burning Time* (2006)— y de importantes antologías de textos feministas, como *Sisterhood is Powerful* (1970). Además de su labor como teórica feminista y literata, destaca su identificación con la brujería: «he sido activista durante veinte años y bruja durante mucho más tiempo» (VV. AA. 2015: 39).

Como estamos viendo, en los años 70 se produce un mestizaje claro entre procesos activistas y artísticos, y así surgen acciones como *In mourning and in rage* (1977) de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, una reacción directa a la actividad de los medios de comunicación en un contexto de agresiones sexistas constantes. Indignadas por el modo en que la prensa trata las noticias relacionadas con los secuestros, violaciones y asesinatos de mujeres por parte del llamado «asesino de las colinas», las participantes en la acción se visten con ropa negra y mantilla, y citan, de una en una, un conjunto de textos que terminan con «en memoria de nuestras hermanas, las mujeres luchamos».



Una de las protestas de W.I.T.C.H. (1969).

La estrecha relación de Lacy con la brujería es tratada en un breve texto del año 1988. Moira Roth (1988) reproduce las palabras de la propia artista afirmando que se muestra interesada en las brujas desde los ocho años, y que a los doce ya leía sobre los procesos de brujería históricos. En una pieza llevada a cabo en el Mills College de Oakland en el año 1978, el nexo entre la artista americana y la Bruja se torna claro.

El título de la acción ya implica un carácter intrigante y oscuro: *La mujer y el cordero* o *La cabra y la vieja bruja*. Suzanne Lacy aparece caminando torpemente y acunando el cadáver de un cordero, evocando los rituales mágicos paganos. La artista retira las vendas que cubren el cuerpo del animal. Tanto en el uso del cordero como en la referencia a la cabra, se observa

el conocimiento de cuestiones antropológicas e históricas de la brujería, así como una alusión clara a la tradición de los animales familiares.

Más allá de la idea del espíritu familiar, la animalidad como eje del activismo feminista encuentra su paradigma en las mediáticas acciones de Guerrilla Girls. Se trata de un grupo de mujeres que, ataviadas con máscaras de gorila e identificadas con nombres de mujeres ilustres, comienza su andadura en torno a los años 80. El cartel es el principal soporte con el que trabajan, retomando así la práctica de sufragistas y activistas feministas de los sesenta y setenta. Xabier Arakistain (2015) afirma que

juegan a estetizar la estadística (...), que cuantifica la realidad de las mujeres en el campo del arte y en otros ámbitos, para poner de manifiesto el hasta ahora estrepitoso fracaso de las sociedades democráticas en alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres.

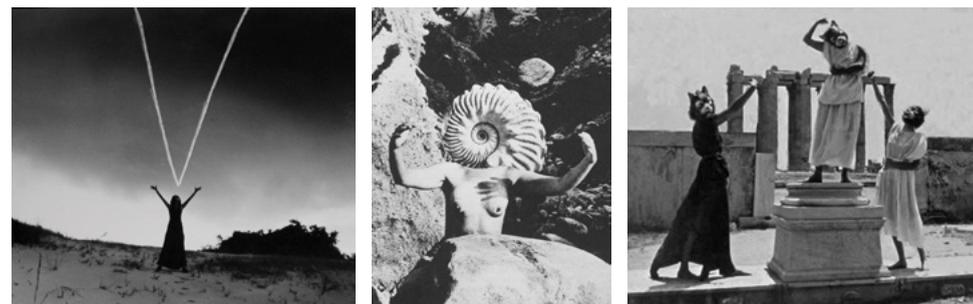
La máscara de las Guerrilla Girls les otorga anonimato, protección e igualdad. Sus caretas animales están asociadas con el primitivismo. De algún modo, las integrantes de este grupo critican no solo el sexismo institucionalizado, sino también el racismo colonialista. En palabras de Guerrilla Girls, su intención con el uso de máscaras de gorila en público es resaltar prejuicios étnicos y sexistas, así como la corrupción en la política, arte, cine y cultura popular.

Uno de sus posters más conocidos es el que reza «¿tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan?». En el año 2014, este grupo recupera el cartel original, superponiendo la imagen fotográfica de una mujer desnuda, con un cuerpo normativo y portando la máscara de gorila. El texto de esta nueva pieza dice «¿tienen las mujeres que estar vestidas para entrar en los vídeos musicales?». La vigencia de lo primitivo-femenino se basa en su capacidad para trastocar los valores establecidos.

### Las diosas y lo ritual

Dentro del movimiento feminista, surgía en la década de los 70 un conjunto de obras artísticas con el símbolo de la diosa-bruja como protagonista. El nacimiento de estas creaciones se localiza en un momento en que los feminismos revisaron críticamente la historia y las tradiciones culturales para enfrentarse a los patrones patriarcales instaurados. Fueron trabajos que entroncaban con las teorías de W.I.T.C.H., cuyos hechizos invocaban a Astarté, Hécate, Isis y Bonnie Parker (VV.AA. 2015).

El análisis feminista de los mitos grecolatinos sirve para señalar cuestiones narrativas de carácter sexista y violento —tortura, secuestro, asesinato...—, pero también para rescatar conceptos esenciales que comple-



Woman rising, Mary Beth Edelson (1973). | Goddess head, Mary Beth Edelson (1975). | Great goddesses, Jane Gilmore (1977).

mentan proyectos de empoderamiento femenino. Utilizar el modelo de la gran diosa implica contrarrestar la imposición secular de la inferioridad femenina, recuperando tradiciones de culto a diosas del Mediterráneo, de África, Asia o de Sudamérica (Martínez-Collado 2005).

Angie Simonis (2012) señala que, curiosamente, los primeros que tratan este resurgimiento de la diosa son hombres, no mujeres. Menciona la investigadora a Johan Jacob Bachofen como artífice del término *matriarcado* en el texto «El matriarcado, una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica».

Este proceso de resignificación o reformulación de discursos dominantes es relevante porque suprime lo negativo asociado a mitos y arquetipos femeninos desde la cultura patriarcal, reinventando los significados y transformándolos en connotaciones positivas para las mujeres.

Sobre el modo en que desaparecieron las diosas de las sociedades primitivas —ahora recuperadas—, parece que dicha desaparición tuvo que ver con la búsqueda histórica de un nuevo orden, el patriarcal. No solo los dioses sustituyeron a las diosas, sino que la situación de las mujeres como sujetos que practicaban la religión —sacerdotisas— se transformó en la de aquellas que sucumben a todos los pecados (Verdú Delgado 2012: 76):

Una diosa no podía ser esclavizada ni relegada a un papel secundario y oculto, limitado a la procreación y el cuidado de los hijos y las hijas nacidas de la unión con un hombre. De alguna manera la mujer hubo de dejar de ser diosa.

La cita anterior resume el porqué de esta necesidad de restauración de las divinidades femeninas. Si el movimiento feminista entiende como un problema el lugar prioritario del hombre en todos los ámbitos y la desaparición de la diosa implica la perpetuación de ese problema, restablecer el lugar que le corresponde a la divinidad puede ser parte de la solución.

La eliminación de la diosa se puede vincular con la notable ausencia de símbolos religiosos de poder femeninos en la cultura occidental, hecho que enlaza con la denominada «violencia simbólica» postulada por Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (Verdú Delgado 2012).

Con la diosa, además de cuestionar los valores que definen nuestro contexto sociocultural, se remite a lo positivo del poder femenino y sus capacidades de creación; a la afirmación del cuerpo de la mujer y sus procesos naturales; y a la necesidad de la asociación de las mujeres, esto es, la sororidad.

Piezas como *Goddess head* (1975) de Mary Beth Edelson —con una clara inspiración en imágenes de la Antigüedad— incidían en esos procesos de recuperación de tipos mitológicos femeninos. Se trata de un fotomontaje en el que la artista reemplaza su rostro por el de un elemento marino, un fósil, a la par que eleva sus brazos con un gesto mágico de invocación y de fortaleza.

Jane Gilmore, por su parte, subvertía los significados de estas representaciones y, desde el humor y la ironía, mezclaba el poder femenino de las diosas con la idea del objeto sexual. Como afirma la autora en su página web, «las *performances* tenían que ver con la construcción y deconstrucción de los mitos femeninos (...) y los híbridos entre diosa y animal también servían para parodiar los roles de género».

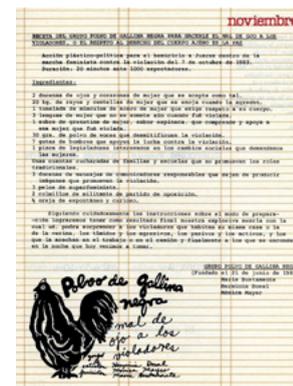
Similar a la identificación de la Bruja con un símbolo de protesta se encuentra el uso de lo ritual como herramienta para la práctica artística. Como nexo entre la reutilización de la diosa y este nuevo núcleo temático podría citarse *7000 year old woman*, una *performance* de Betsy Damon realizada en la década de los setenta en las calles Nueva York. Con el fin de aludir a Artemisa de Éfeso, la artista se vestía con un traje compuesto por numerosos sacos rellenos de polvos blancos que vertía sobre el pavimento.

En el año 1983, el colectivo Polvo de Gallina Negra llevaba a cabo en México una acción plástica en torno a uno de los grandes crímenes del patriarcado, las agresiones sexuales: la *Receta del polvo de gallina negra para hacer el mal de ojo a los violadores*. Vinculando en una sola obra los procesos rituales, la brujería y la reivindicación feminista, Marís Bustamante, Herminia Dosal y Mónica Mayer —las entonces componentes de este grupo artístico—, mezclan polvos mágicos y los reparten entre los asistentes.

En la curiosa receta que utilizaron había ingredientes como «una tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo», «un sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada», «tres docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación» (Mayer 1984: 53).

De la misma manera que las portadoras de los polvos mágicos de gallina negra contaban con un arma contra los agresores, otras obras se convirtieron en fiestas o ceremonias para ahuyentar el dominio patriarcal de la historia. Los círculos de fuego, así como la ya mencionada obra de Mary Beth Edelson orbitan en torno a estas ideas.

Ritual puede ser considerada también la *performance* invocada en 2015 por Jennifer Tamayo, un lamento reivindicativo por la vida y obra de Ana Mendieta: *Crying: a protest* se yergue como una respuesta a la retrospectiva de Carl Andre en la Dia Art Foundation de Nueva York.



Receta del polvo de gallina negra para hacer el mal de ojo a los violadores. Fotografía de la acción desarrollada en 1983.

Marisa Crawford, participante en la acción, cuenta que la sensación que le invade al comenzar a caminar por la exposición provoca que las lágrimas salgan más rápido de lo que esperaba: «veía el arte lineal, veía objetos que me parecían elegantes ejercicios de lógica fría, objetos que suponían un duro contraste con la muerte violenta de Ana Mendieta y con las lágrimas que vertíamos en su honor».

Igualmente, en la exposición titulada *Escultura como lugar* se lleva a cabo una acción de este tipo: *¿Quién coño es Ana Mendieta?* (Casa Velázquez, 2015). Ocho mujeres entran en el espacio expositivo manchadas de sangre y caminan entre las esculturas de Andre. Al salir de Casa Velázquez crean un círculo y recitan un texto poético: «¿dónde están tus obras? / ¿dónde está tu cuerpo? / tu muerte es un silencio» (Sainz 2015).

Las extrañas circunstancias de la muerte de la artista cubana provocaron una polémica reacción en la comunidad artística internacional. Hay quien apunta a un silencio indefendible e incluso a una defensa extrema e injustificada de Carl Andre, con lo que surgieron acciones de protesta, como las ya mencionadas.

Me voy a detener brevemente en la forma que la defensa de Andre argumentó la supuesta inocencia del artista. Sus abogados decidieron utilizar sus creaciones como arma acusadora, señalando las supuestas tendencias suicidas de la artista y alegando que en su trabajo existía «pulsión de muerte» (Navarrete 2005).



Fotografía de Edu Granados de la *performance* titulada *¿Quién coño es ana mendieta?* en Casa Velázquez. | *Ánima, Silueta de cohetes*, Ana Mendieta (1976).

La práctica artística de Ana Mendieta guarda relación, por supuesto, con hechos autobiográficos, como el sufrimiento de su propia separación del hogar, pero también con el dolor de todas las mujeres. Cuando realiza piezas como *Gente mirando sangre* (1972) o *Escena de violación* (1973), la artista se está posicionando de una manera crítica ante situaciones concretas. En el caso de *Escena de violación*, estamos ante una *performance* que funciona como respuesta directa a la violación y asesinato de Sarah Ann Ottens, estudiante en la Universidad de Iowa.

Ante la posibilidad de cuestionar el modo de representación de un acto violento de estas características, Ballester Buigues (2012) defiende la necesidad de nombrar directamente la violación. La primera obra mencionada es especialmente interesante, pues muestra cómo viandantes anónimos apenas reaccionan ante la visión de una mancha de sangre saliendo de un domicilio particular.

Volviendo a la temática de los rituales y al uso de la sangre como material artístico —recurso influido, probablemente, por la práctica del activismo vienés—, encontramos en la obra de Mendieta piezas como *Untitled. Chicken Piece*. El empleo de la sangre parece, al menos en parte, influido por el activismo vienés. Y digo en parte porque, como afirma Anxela Caramés (2015) en su tesis doctoral, este movimiento se caracterizaba por ciertas actitudes controvertidas y machistas.

En *Untitled. Chicken Piece* se aprecia un vínculo claro con las tradiciones o costumbres populares cubanas de santería. La propia Ana Mendieta afirma: «empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso

que es algo con un gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa» (Ballester Buigues 2012: 230).

Los trabajos más conocidos de la artista son, probablemente, los que pertenecen a la serie *Siluetas* (1973-1980). Tal vez como alusión a la Diosa como mujer poderosa e incluso —¿por qué no?— a la Bruja quemada, la artista crea *Ánima, silueta de cohetes*. En otras obras se observa cómo la huella, así como el uso de materiales muy vinculados con lo mágico y lo supersticioso —no solo la sangre, sino también tierra, barro, flores, velas...—, sirven para tratar la relación primigenia con la naturaleza, en un binomio muy claro entre lo corporal y lo natural.

En algunos estudios críticos se ha polemizado sobre el nexo naturaleza-mujer por ser habitual, dentro del orden patriarcal, vincular al hombre con lo cultural y a la mujer con lo natural (Ballester Buigues 2012). Los artistas y pensadores surrealistas fueron expertos en este vínculo que, según los objetivos de cada representación, refleja docilidad o agresividad. Xavière Gauthier (1976: 119) expresa esta situación de la siguiente manera: «para pasar de su dulce pasividad a esta actividad cruel, la mujer dejó de ser flor y devino animal».

Sin embargo, en el trabajo de las artistas feministas observadas se establece una relación de igualdad: las creadoras buscan sus raíces a través de la recuperación de la diosa madre, adoptan una posición política y ponen en valor la *herstory*. Citada por Teresa Alario Trigueros (2008: 76), Ana Mendieta expone lo siguiente: «me convierto en una extensión de la Naturaleza y la Naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo».

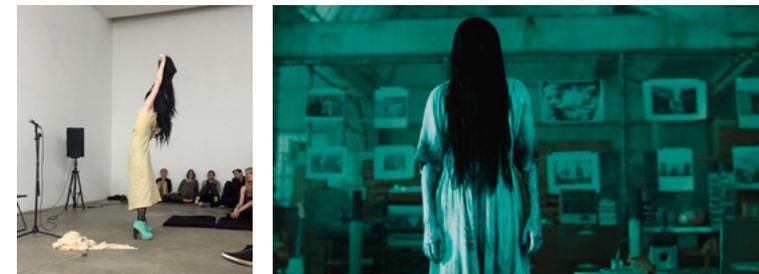
## Capítulo 2. Brujería y videoarte

## Capítulo 2. Brujería y videoarte

Johanna Hedva grita, se arrastra, se retuerce, tiembla, se balancea. Su *Sick witch* es un desafío perturbador y punk al sistema establecido. En el transcurso de su *performance*, Hedva parece haber salido del televisor de la película *The ring* (Gore Verbinski, 2002) o, tal vez, estar dominada por una crisis histérica durante el siglo XIX:

La paciente... pierde la habitual expresión de su cara y adquiere una mirada ausente; se agita; cae al suelo si estaba de pie; sacude convulsivamente los miembros; retuerce el cuerpo en toda suerte de violentas contorsiones; se golpea el pecho; a veces se arranca los cabellos e intenta morderse (...); y aun siendo una mujer delicada, manifiesta una fuerza muscular que a menudo requiere el concurso de cuatro o cinco personas para llegar a contenerla. (Ehrenreich y English 1988: 60)

Todavía más inquietante que *Sick witch* es la *Female figure* (2014) de Jordan Wolfson, un cibernético con un minivestido blanco, botas altas y careta de bruja que, a través de un espejo, seguía a los espectadores con la mirada. Algunas lecturas de este enigmático trabajo lo relacionan con la conocida muñeca de Hans Bellmer o con Holli Would, personaje de la película *Cool world* (Ralph Bakshi, 1992). Sobre esta última, el subtítulo español es, curiosamente, «una rubia entre dos mundos».

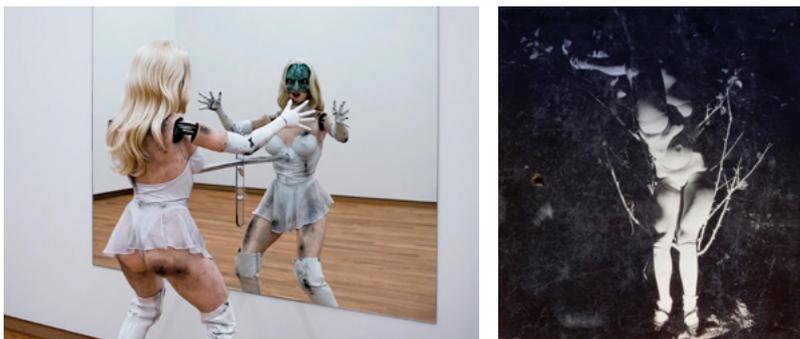


*Sick witch*, Joanna Hedva (2016). | Fotograma de *The ring* (Gore Verbinski, 2002).

En la primera mitad del siglo pasado, Hans Bellmer comenzaba a realizar una serie de obras fotográficas de muñecas erotizadas, manipuladas y deconstruidas con las que indagaba en sus propias fantasías sexuales. A partir de los años cincuenta, la pintora y poeta Unica Zürn, objetualizada, se convertía en la inspiración real de la muñeca brujesca de Bellmer.

No hace falta hilar demasiado fino para hallar notas autobiográficas en *El encantamiento*, un relato de Unica que cuenta la historia de una mujer violada por su jefe que, ante la rebeldía de la joven, la convierte en maniquí.

La ambigüedad de la muñeca de Bellmer reaparece en la pieza de Jordan Wolfson, que es simultáneamente repelente y atractiva pero, sobre todo, que puede ser crítica o complaciente con el patriarcado, según la perspectiva con la que se interprete. Y es que así es la Bruja; polivalente, cambiante y compleja.



*Female figure*, Jordan Wolfson (2014). | *Les Jeux de la poupée*, Hans Bellmer (1938-1949).

Explorando la historia del arte, trabajos como los de Goya o los de artistas surrealistas como Leonora Carrington o Remedios Varo evidencian que la aparición de la magia en el ámbito de la representación no es nueva. Incluso puedo ir más allá y afirmar que ha estado presente desde nuestros orígenes: pensemos en las pinturas rupestres, las figurillas prehistóricas o las *defixiones* romanas, las tablas de maldición.

El caso es que muchas películas y obras artísticas contemporáneas basan sus argumentos en prácticas de la antigüedad clásica, como la elaboración de figuritas de cera, arcilla o metal — hechizos de magia benévola o malévolas—. Lo que resulta interesante de estos procedimientos es su sistema de representación, aquello a lo que Freedberg denomina «el poder de las imágenes». López Jimeno (2010: 106) afirma que estos objetos

actúan por el principio de la «simpatía» o analogía. La figura representa a la persona misma y por analogía, lo que se le haga a su representación (que puede ser también un dibujo de la persona u, hoy en día, una fotografía) funciona a distancia sobre la persona misma: si la atravesamos el corazón con un alfiler, esa persona sentirá su corazón traspasado, morirá. Si congelamos su foto (una de las recetas de la magia actual) la persona se congelará, y por tanto, morirá.

Ciertas interpretaciones de las pinturas rupestres apuntan en este mismo sentido. El proceso de elaboración de estas imágenes implica algo mágico, de modo que las comunidades prehistóricas podían pensar que, actuando sobre la imagen del animal, actuarían sobre el animal real. Asimismo, este investigador plantea la posibilidad de que en el interior de las cuevas sucedieran ceremonias mágicas dirigidas por hechiceras, representados por seres híbridos, los *sorciers*, ‘brujos’.

Tomando todo esto en consideración y fijando la atención en lo audiovisual, se advierte que la serie *American horror story: coven*, por ejemplo, cuenta con el personaje de Queenie, una bruja negra interpretada por Gabourey Sidibe cuyo cuerpo actúa de una forma similar al de una muñeca vudú. Hábilmente, los creadores de esta serie han concentrado en Queenie ese conjunto de creencias, de origen africano. Como ocurría con las imágenes prehistóricas, cuando la joven hiere su cuerpo, el daño infligido se traslada a otra persona, por «simpatía».

Reflexionando sobre la presencia de lo mágico en el ámbito artístico, la comisaria Chus Martínez (2008: 64) pregunta:

La magia cambia el orden establecido, de modo que, ¿no podría usarse también, junto con el arte, para cambiar sus propios términos, para abrir sus propias puertas secretas y algunas de las puertas secretas del mundo?

La subversión del orden pautado era el objetivo de *Sambenito*, una propuesta del año 2017 del colectivo Los Vendaval. Rocío Arévalo y Pablo Alonso de la Sierra jugaban con el término *sambenito*, trasladándolo a la práctica artística para las etiquetas que debemos soportar las y los artistas. Curiosamente, nuestro idioma conserva el verbo *sambenitar*, cuya segunda acepción es, según la RAE, ‘infamar, desacreditar a alguien’.



Fotogramas del vídeo *Sambenitos* (Los Vendaval, 2017).

La pieza audiovisual de Los Vendaval retrata a diferentes artistas con un sambenito sobre la cabeza, pronunciando frases como «soy artista y no soy bohemio», «soy artista y no soy egocéntrica», «soy artista y hacer arte no es un hobby» o «soy artista y no estoy loca».

## 2. 1. Cultura y sexualidad

He comenzado con Joanna Hevda, Jordan Wolfson y Los Vendaval porque los suyos son trabajos que, bordeando la figura brujesca, introducen nuestro recorrido pero no inciden específicamente en las cuestiones que estoy tratando. Por su parte, el cortometraje *Sin Dios ni Santa María* (2015), como buen proyecto embrujado, sí muestra a una Bruja como protagonista.

Samuel M. Delgado y Helena Girón construyen esta película de once minutos a partir de una compleja investigación que los ha llevado a trabajar con asuntos brujeriles en varias ocasiones. En 2017 estrenaban *Eles transportan a morte*, un largometraje sobre las aventuras de Cristóbal Colón en el que introducían tres entidades mágicas: la sibila, la curandera y la bruja.

El título de la pieza de 2015 recoge una frase asociada a las creencias populares: «antes de salir se untan con un ungüento negro como la pez, que guardan bajo las losas del hogar, y al salir gritan: sin Dios ni Santa María, ¡por la chimenea arriba» (Caro Baroja 1966: 295). El uso de ingredientes variados para la elaboración de compuestos mágicos está documentado en tratados y documentos históricos, al igual que la pronunciación de fórmulas o conjuros.

Como Delgado y Girón, son muchas las artistas que han encontrado en lo antropológico inspiración para sus piezas. Aunque fuera de lo audiovisual, Maria Loboda conjuga en *Witch's ladder* (2014) una cuerda con plumas, de forma que cada escalón representa un hechizo. También la artista gallega Nuria Ferreiro parte de ensalmos y elementos utilizados en el ámbito de la medicina popular para construir las instalaciones del proyecto *Convite ao avecer* (2022): en *Decipla* (2021), por ejemplo, Ferreiro utiliza madera, cuchillos, berzas e hilos.

Tanto en el proceso de creación de las instalaciones de Loboda y Ferreiro como en *Sin Dios ni Santa María* hay algo de mágico. El corto surge de la mezcla de materiales sonoros de archivo e imágenes rodadas con negativos caducados. El sonido del vídeo incluye una serie de entrevistas a pastores realizadas por el arqueólogo Luis Diego Cuscoy entre 1965 y 1967. Prestando atención a fragmentos como los que se proponen a continuación, se puede apreciar el carácter coloquial y popular de los testimonios:

¡Yo he estado en el cielo, el cielo es una laja azul! Yo he estado ocho días y ocho noches sin comer y subido al cielo pero por la brujería, por la artificial que se usaba de antes. Trasladarse, como no habían aviones, se trasladaba la gente con unos rezados de una tierra a otra y volvían al amanecer a la tierra de ellos tempranísimo.

Las brujas... están conversando con usted perfectamente bien, y no se les nota nada. Pero tan pronto llegan los viernes y los martes, ¡montones de brujas! Se sentían los chillidos, los chillidos que se sentían ahí muchas veces hasta media noche.

Se le aparecían a los cabreros que guardaban las cabras de noche, se le aparecían. Iban caminando con ellos un rato y de repente se desaparecían, no se volvía a ver a aquella gente.

La combinación de las palabras de estas gentes canarias de los 60 con imágenes de campesinas ancianas o paisajes de las islas genera una apariencia misteriosa y ritual, enfatizada por el deterioro de los negativos. Tal vez el germen del cariz mágico del corto sea la contraposición de la cotidianidad de las labradoras con las frases oscuras y polivalentes de las grabaciones.



*Witch's ladder*, Maria Loboda (2014). | *Decipla* y *Texere*, Nuria Ferreiro (2021).

Según el crítico y director de cortometrajes Óscar de Julián, la pieza funciona como una película feminista rodada en siglos pasados. Lo que está claro es que el visionado de *Sin Dios ni Santa María* despierta un interés en el público, tal vez por lo inexplicable. Las y los espectadores se cuestionan si lo que han visto es un trabajo documental o una ficción, si las grabaciones sonoras son reales o si no lo son, si las imágenes se han grabado en la actualidad o si son antiguas, si ha habido un tratamiento digital para envejecer los planos...

La estética documental que singulariza este corto también domina *Balkan erotic epic*, un proyecto audiovisual de Marina Abramović. Abarcando temáticas antropológicas, culturales y sexuales, Abramović realiza una suerte de ensayo sobre la cultura popular de los Balcanes. El vídeo explora los ritos, las supersticiones, la sexualidad y la unión primordial con la naturaleza a través de una mezcla formal exquisita.

A medida que avanza la obra, vemos cómo la artista actúa de narradora —o de profesora, según Ballester Buigues (2012)— a la par que se suceden una serie de planos de fenómenos meteorológicos y ritos de masturbación, solo interrumpidos por breves escenas animadas que ilustran el carácter supersticioso y perverso de las costumbres tratadas, en su mayoría ejercidas por mujeres.



Fotogramas de *Sin Dios ni Santa María* (Samuel M. Delgado y Helena Girón, 2015).

Es especialmente interesante la oposición masculino/femenino en la representación de estos ritos mágicos. Silenciosamente, son los hombres los que, al servicio de la diosa madre —esto es, de la espiritualidad femenina—, penetran la tierra con sus genitales. Las mujeres, por su parte, lanzan gritos al aire: son «mujeres que entran en trance llamadas por los hombres histéricas» (Ballester Buigues 2012: 99).

Preguntada por los motivos para la realización de su *Épica erótica balcánica*, Abramović expresa que se trata de un planteamiento radicalmente alejado de lo pornográfico, donde el cuerpo femenino se presenta cargado de estereotipos. Lo que a ella realmente le interesa es la relación entre sexo y espiritualidad.



Fotogramas de *Balkan erotic epic* (Marina Abramović, 2005).

En un trabajo en el que creación e investigación parecen ir de la mano, la artista muestra, por ejemplo, cómo en épocas de lluvias extremas una costumbre folclórica obliga a las mujeres a correr al campo y enseñar sus vaginas, con el fin de espantar o invocar a los dioses de la lluvia.

El interés de la creadora serbia por lo esotérico ya aparecía en obras producidas en los años 70, como *Rhythm 5* (1974), donde prendía fuego a

una estrella de cinco picos —representación del socialismo serbio y símbolo del ocultismo— y se tumbaba en el centro, perdiendo la conciencia por la ausencia de oxígeno. El uso de la sangre, la violencia, las armas y determinadas palabras y símbolos ha generado titulares y polémicas de todo tipo.

En *Spirit cooking* (1997), Marina pintaba frases o fórmulas mágicas en las paredes de la sala de exposiciones: «corta profundamente con un cuchillo afilado el dedo del medio de tu mano izquierda y cómete el dolor», «mezcla leche fresca de tus mamas con leche fresca de espermatozoides y bébelo en noches de terremoto». El elemento utilizado para la escritura fue sangre de cerdo que, finalmente, vertió sobre figuras de cera situadas en las esquinas del espacio.



*Spirit cooking*, Marina Abramović (1997).

## 2. 2. Identificaciones feministas

En los últimos años han surgido proyectos de carácter audiovisual en los que se observa la recuperación de determinados elementos brujescos para su actualización al servicio de la reivindicación feminista. Continuatoras de piezas anteriores a nuestro siglo —como las de Mary Beth Edelson, Jane Gilmore o las *performances* activistas del colectivo W.I.T.C.H—, las creadoras han retomado la idea de los juicios y castigos brujescos para tratar metafóricamente preocupaciones contemporáneas.

La unión entre los feminismos y el empleo artístico de lo brujesco encuentra en la obra de Chiara Fumai su máxima representación. En la *performance* titulada *The book of evil spirits* (2016), Fumai se convertía en Eusapia Palladino, una espiritista de renombre del siglo XIX. El vídeo que documenta esta acción muestra a la artista sentada delante de una mesa con un tablero de güija y otros elementos mágicos.

En una supuesta sesión de ocultismo, la artista, transformada en Paldino, conversa con mujeres históricamente conocidas y temidas por motivos diversos: la teórica feminista Carla Lonzi, la terrorista Ulrike Meinhof, la *monstrua* Annie Jones, etc.

El posicionamiento feminista de Fumai se aprecia con mayor claridad en la acción *Chiara Fumai reads Valérie Solanas* (2012). Como indica el propio título, la *performance* consistía en una lectura irónica y teatral del polémico manifiesto *SCUM*. A pesar de que el texto de Solanas ha sido criticado por radical y extremo en múltiples ocasiones, una lectura actual suscita reflexiones que creemos importante mencionar.



*The book of evil spirits*, Chiara Fumai (2016).

Aunque sea difícil de creer, algunas frases controvertidas, como «mujer incompleta, el macho se pasa la vida intentando completarse, convertirse en mujer» (Solanas 2002: 27), remiten a escritos anteriores dedicados a «la mujer» y elaborados por hombres, autoridades supuestamente incuestionables: a principios del siglo XX, decía Ortega y Gasset que «si el varón es la persona racional, es la fémina la persona irracional. ¡Y esta es la delicia suprema que en ella encontramos!» (Caballé 2006: 373).

Gregorio Marañón, por su parte, opinaba que «la mujer corriente, no la mujer de excepción, está hecha para el amor y la maternidad, pero no para intervenir en las luchas sociales, ni para cambiar el curso de las cosas con las creaciones de su cerebro» (Caballé 2006: 364).

Las palabras de Valérie Solanas aluden a la Bruja en varias ocasiones. Primeramente, expresa que el hombre, temeroso e inseguro, es dominado por la idea de «joder», y añade que

accederá a nadar por un río de mocos, ancho y profundo como una nariz, a través de kilómetros de vómito, si cree, que al otro lado hallará un coño

calentito esperándole. Joderá con no importa qué mujer despreciable, qué bruja desdentada, y, más aún, pagará por obtener la oportunidad. (Solanas 2002: 26)

En el párrafo anterior, Solanas habla de una «bruja desdentada» como el paradigma de lo repudiable, de lo abyecto, como un estereotipo femenino hacia el que esos hombres obsesionados deberían sentir despecho y hacia el que, sin embargo, acaban sintiendo deseo sexual. Más adelante, tratando sobre las mujeres no integradas en la «cultura del macho», la autora revela que ellas, antipáticas y simples, son

demasiado egoístas para criar maridos y niños, demasiado inciviles para importarles un carajo lo que los demás piensan de ellas, que solo confían en sus propios instintos animales, que equiparan la Cultura a la mierda, (...) que provocan escenas desagradables, vulgares, desconcertantes; odiosas, violentas brujas dispuestas a romperles la cara a cuantos les irritan, que clavan un cuchillo en el pecho del hombre o le hunden una piqueta en el culo después. (...) Estas mujeres son desenvueltas y relativamente cerebrales. (Solanas 2002: 46)

La Bruja se adueña en estas líneas de un carácter positivo, pese a una violencia que debemos leer como metafórica e irónica, puesto que la escritora la equipara con la mujer racional, alejada de una cultura patriarcal basada en el sometimiento femenino.

Retomando lo brujesco en la obra de Chiara Fumai, conviene aludir a su participación en la *Documenta 13* con una instalación denominada *Moral exhibition house*, inspirada en la casa de la bruja de *Hansel y Gretel*, así como en los espectáculos seudocientíficos, frecuentes en el siglo XIX. Con una sugerente mezcla de referencias —teóricas, literarias, feministas e históricas—, Fumai ofrece una lectura feminista de la casa brujesca creada por los hermanos Grimm, naturales de Kassel.

Dos de las habitaciones de la *Moral exhibition house* conectaban con el decimonónico *Barnum & Bailey Circus* y con dos de sus máximas estrellas: Annie Jones y Zalumma Agra. En la *performance* denominada *The prodigy of nature* (2010), la artista, transformada en Annie Jones, leía cartas reales que diversos admiradores le escribieron a esta mujer barbuda victoriana.

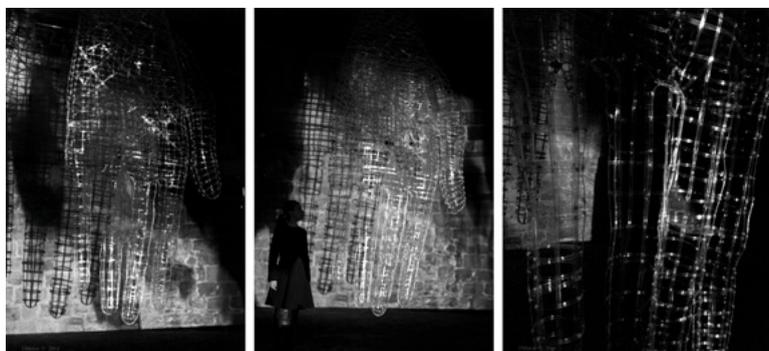
De algún modo, Chiara Fumai liberaba a las dos *freaks*, ofreciéndoles poder y protagonismo, un espacio para hablar en voz alta. La acción final de la *Moral exhibition house* tuvo lugar en el tejado del Kunsthalle Fredericianum. Chiara Fumai y un grupo de mujeres, cual aquelarre, se reían ferozmente mientras gritaban palabras del manifiesto del grupo Rivolta Femminile.



Chiara Fumai reads Valérie Solanas, Chiara Fumai (2012). | Moral exhibition house, Chiara Fumai (2012).

También recogiendo hechos históricos, en *Iparraldeko Kondenatuak* (2014) Ruth Montiel Arias ponía sobre la mesa la discriminación que sufrieron y sufren las mujeres y las injusticias patriarcales. Con este proyecto, expuesto en la Antigua Capilla de la Beneficiencia de Logroño, la artista coruñesa daba un nuevo significado a la persecución inquisitorial de Zugarramurdi.

De entre todas las piezas presentes en el espacio expositivo, merece especial atención una creación audiovisual en la que el protagonista indiscutible era el fuego, elemento cargado de significación. Delante de esta proyección, se situaban seis troncos de árboles grabados con los nombres de los seis condenados a la hoguera en el Auto de Fe de Logroño (1610), «los condenados del Norte»— palabras que dan título de la exposición—.



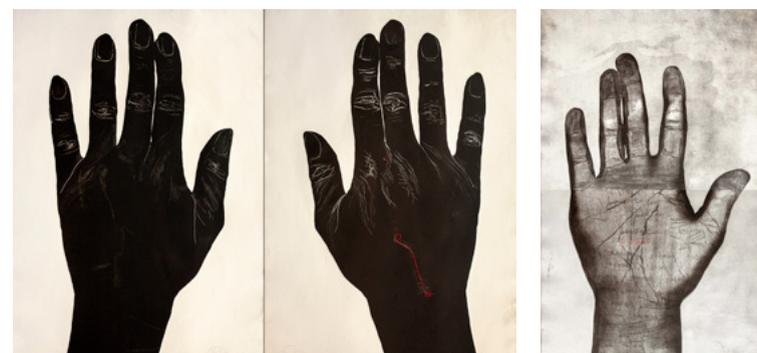
*Svmmis desiderantis affectibvs*, Ana DMatos (2014).

Abarcando también la temática de la quema de brujas desde lo simbólico y lo metafórico, Ana DMatos construía *Svmmis desiderantis affectibvs* —‘echando en falta con todos los afectos’—, en la Sala del Horno de la Ciudadela de Pamplona. La pieza presentaba como elemento principal una estructura colgante de plástico, una mano de aproximadamente cuatro metros de longitud. El sonido, el vídeo y la luz rodeaban e intervenían en

este armazón, generando una serie de sombras enérgicas que dotaban de dinamismo a la instalación multidisciplinar.

Cuando las y los espectadores deambulaban alrededor de la escultura, a las sombras de esta se sumaban las de los caminantes, así como la proyección de diferentes fragmentos audiovisuales. La música —la *Sequenza VIII* de Luciano Berio reinterpretada por el violín de la austriaca Jenny Lyppel— incidía de forma agresiva en los claroscuros, y todo se convertía en un curioso escenario teatral de gran dramatismo.

Aunque la lectura de esta videoinstalación es abstracta y subjetiva, las palabras latinas del título sirven para introducir al espectador en la materia conceptual de la pieza. *Svmmis desiderantis affectibvs* fue el nombre de la bula dictada por el papa Inocencio VIII en el año 1484, un texto con el que se instaba a investigar y castigar los delitos de brujería. Con esta bula, el papa aceptaba la existencia de las brujas, desacreditando y derogando el *Canon Episcopi* del año 906, donde se afirmaba que era la creencia en brujas lo que debía ser castigado.



*Manos de bruja*, Ana DMatos (2019).

Ana DMatos desea trasladar un mensaje actual, un recordatorio de las víctimas de la intolerancia. En la página web de esta creadora gallega se puede leer que cree en la necesidad de revisar los hechos que dan lugar a una caza de brujas «que supuso el sometimiento de las mujeres y la destrucción de su igualdad». La postura de la mano, con la palma abierta hacia el público, transmitía precisamente una idea de tolerancia, de apertura.

*Svmmis desiderantis affectibvs* sirvió de base para una exposición más reciente en la Sala Municipal Palexco de A Coruña: *Manos de bruja. Ardor*. La artista recuperaba el sentido de la instalación audiovisual y construía una muestra artística basada en la simbología de la mano, que aparece en múltiples trabajos vinculados con el ritual, la magia y la superstición.

El uso de la mano como protagonista —concretamente, de la mano izquierda— resulta una invención interesante, sobre todo frente a representaciones más narrativas o literales de la quema brujesca. Incidiendo en la vertiente antropológica de la brujería, en los trabajos de DMatos aparece una reminiscencia a ciertas costumbres populares.

De este modo, sus manos pueden leerse como una especie de exvoto, ese elemento que la RAE define de la siguiente forma: ‘en la religión católica, don u ofrenda, como una muleta, una mortaja, una figura de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc., que los fieles dedican a Dios, a la Virgen o a los santos en señal y recuerdo de un beneficio recibido, y que se cuelgan en los muros o en la techumbre de los templos’.

### 2. 3. La risa y la danza, materiales de empoderamiento

El humor es una estrategia ampliamente utilizada en la contemporaneidad audiovisual. Se trata de una táctica que desestabiliza, cuestiona, desacraliza y erosiona lo hegemónico. En su vertiente más crítica, la risa se transforma en elemento de venganza simbólica y, de este modo, en muchas piezas subversivas hay componentes grotescos, carnavalescos e irónicos.

La artista María Cañas describe este fenómeno como *risastencia*, un término inventado que conjuga dos palabras clave en este apartado: risa y resistencia. Los discursos basados en el humor generan además un diálogo importante entre emisoras y receptoras, de manera que las obras se completan con la risa del otro, nos hacen partícipes y cómplices del discurso.

La carcajada vinculada a lo rebelde es, asimismo, una circunstancia inherente a la Bruja y sus reuniones mágicas, y es que el aquelarre encuentra en el baile, la algarabía y la risa algunos de sus símbolos más representativos. Así lo vemos en la película *El Crisol* (Nicholas Hytner, 1996), que desde su inicio nos desvela que la danza está prohibida en Salem. Abigail Williams, interpretada por Winona Ryder, afirma que «es cierto que bailamos, y que me azoten si es necesario, pero eso no es brujería».

La unión entre rebeldía, danza y brujería queda perfectamente reflejada en el título seleccionado por Silvia Federici para el texto con el que analiza uno de los casos de estudio de este capítulo, *Tremble, Tremble*: «alabando el cuerpo danzante». Para la pensadora italiana, este cuerpo danzante, como entidad llena de capacidades, funciona como un lugar para la resistencia, un espacio cargado de posibilidades políticas de cambio individual y colectivo.

A través del dibujo y la animación, Marta Serna ha trabajado con todos estos conceptos en el proyecto *Mystery Magnet* (2019), comisariado por Nerea Ubieto en Domus Artium (Da2). *Coven* (2018) es una animación protagonizada por tres mujeres que convulsionan, bailan, imploran y se

rebelan. Observando los movimientos drásticos de sus brujas, podría hablarse de trance o posesión, de aquelarre liberador y —¿por qué no?— de homenaje a la danza expresionista de Mary Wigman, de la que hablaremos en las siguientes páginas.

Y homenaje es también, en cierto modo, *Risas en la oscuridad*, una videoinstalación de tres canales realizada por María Cañas. La pieza audiovisual de Cañas muestra un gran repertorio de Brujas y villanas fílmicas famosas —Carrie, Juana de Arco, la Bruja Mala del Oeste, etc.—, pero también a mujeres perversas o mujeres fatales que *a priori* no asociaríamos con lo brujesco.

En palabras de la propia artista, *Risas en la oscuridad* se yergue como un espacio femenino poderoso; un homenaje a todas las Brujas y a todos los clichés femeninos. En las cartelas de la exposición organizada en el año 2015 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), se leía que estas mujeres «se autoexorcizan, combustionan en una catarsis de fuego».

Esta teoría de la risa como autoexorcismo viene apoyada por diversas autoras que, tratando sobre la mujer fatal en el cine negro, observan que en este cliché femenino la risa es tan espeluznante como la belleza. En la obra de Cañas hay carcajadas heterogéneas: malvadas, rabiosas, desesperadas, monstruosas; risas tímidas, sorprendidas, infantiles, intrigantes, etc.



Vista general y fotograma de *Risas en la oscuridad*, María Cañas (2015).

En este plano de identificación feminista con la Bruja, la artista irlandesa Jesse Jones afirmaba que es necesario que surjan en la actualidad más «cuerpos desobedientes». Parece que es precisamente esa necesidad la que sirve de punto de partida para *Tremble, tremble*, videoinstalación del pabellón irlandés de la *Bienal de Venecia* (2017). En ella, Jones recupera a la Bruja como icono feminista de una forma similar a lo que habían hecho las activistas de W.I.T.C.H. en la segunda mitad del siglo pasado. Como se puede leer en uno de los poemas-hechizo de estas últimas,

Cuando te enredas con mujeres te metes en líos  
(...) Condenadas por vergüenza si no tenemos un hombre

Condenadas por conspiración si luchamos por nuestros derechos  
Y quemadas en la hoguera cuando nos levantamos para luchar  
(...) Maldecimos tu imperio para poder hacerlo caer. (VV. AA. 2015: 59)

El enlace con los feminismos se refuerza de manera evidente en el título de la instalación, que cita uno de los eslóganes más conocidos y relevantes de los movimientos feministas de los años setenta en Italia: *Tremate, tremate, le streghe sono tornate*. Según la comisaria de la muestra, Tessa Giblin (2017), la propuesta artística de Jesse Jones retoma ciertos postulados de estas corrientes feministas italianas e identifica la histeria bruje-ril con el modo en que el sistema patriarcal sitúa a la mujer en el ámbito doméstico y privado.

*Tremble, tremble* se componía principalmente de dos grandes proyecciones audiovisuales, una tela translúcida de color negro con una imagen pintada y una serie de objetos escultóricos. Estas últimas piezas remitían a la estructura ósea de Lucy, la australopiteco hallada en el año 1974 (Giblin 2017).



Pabellón de Irlanda en la Bienal de Venecia (2017).

El carácter mágico de los huesos humanos queda recogido en múltiples contextos literarios y artísticos, pero no es solo esta alusión a la magia y al ritual lo relevante de la pieza de Jones: con la exhibición del esqueleto de Lucy, la artista parece buscar el inicio de una necesaria genealogía femenina. En los vídeos propuestos por Jones, una gigante baila y recita siniestros textos como los siguientes:

Una vez tuve un nombre que ahora he olvidado: me llamaban Mujer Perro. Empujaré y tiraré y convertiré en cenizas este palacio de justicia durante una luna llena de sangre. (Giblin 2017: 119)

Beberé vuestro vino y echaré a perder todos los barriles. Vuestra casa en ruinas estará a mis pies. Mis huesos rotos serán mi arma. El caos es el pan que me alimenta. (Giblin 2017: 121)

*Tremble, tremble* presentaba un cuerpo femenino gigante —como Álex de la Iglesia, con un tono muy diferente, proponía una Venus de Willendorf de dimensiones ciertamente exageradas en *Las brujas de Zugarramurdi*— que se yergue como un ente colectivo, por encima del control político, hundiendo sus raíces en lo brujesco, lo femenino y lo natural.



Fotograma de la pieza audiovisual de *Tremble, tremble*. Jesse Jones (2017). | Mary Wigman interpretando su *Hexentanz* (1926).

En la bruja danzante de Jones, interpretada por Olwen Fouéré, se observa el innegable influjo de Mary Wigman, definida por Giblin (2017: 21) como «bailarina radical». Wigman registraba en sus diarios el proceso de creación de una de sus danzas más reconocidas, *Hexentanz* —‘la danza de la bruja’— (1914):

Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camisón del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo. (...) A pesar de todo, ¿no se esconde algo de bruja en toda mujer, mujer de verdad, en la que poder materializarse? (Wigman 2002: 45)

Esta bailarina, principal representante de la danza expresionista alemana, se refería a la Bruja como criatura elemental y señala lo apasio-

nante de reflejar con sus movimientos coreográficos lo oculto, lo que se esconde, lo que subyace en toda mujer. *Hexentanz* es una composición de movimientos libres, espontáneos, dramáticos, compulsivos.

Jones dotaba de protagonismo al cuerpo de una mujer gigante, expresando la necesidad de acabar con el orden patriarcal. La idea de la gran diosa madre plantea además problemáticas que convergen en un contexto sociocultural muy concreto: en un texto más reciente —titulado «por qué voy a votar “sí” a la derogación de la Octava Enmienda» (Jones 2018)—, la artista hacía patente la relación de *Tremble, tremble* con el panorama político irlandés y, concretamente, con el referéndum para permitir el aborto.

Y es que en el modo en que Jones muestra el cuerpo materno como lugar autónomo y poderoso parece subyacer una reflexión sobre la capacidad de las mujeres para decidir sobre sí mismas. La artista se pregunta qué sentiríamos si tuviéramos poder, y encuentra la respuesta en esa forma gigantesca de la Bruja.



*Ese vals que se muere en mis brazos,*  
Denise de la Rue (2017).

El tamaño del personaje interpretado por Olwen Fouéré incide en el entendimiento de la Bruja como aquello ajeno a la cultura, como ese Otro alegal e independiente. En los fragmentos audiovisuales de la instalación de Jones apreciamos objetos que remiten a lo eclesiástico y a lo judicial, pero que en escala son bastante más pequeños que la gigante. La mujer empequeñece hasta el ridículo los símbolos de la justicia (Giblin 2017) porque ahora ella, empoderada, se sitúa por encima de una ley patriarcal que no consigue limitarla, cuestionarla ni bloquearla.

Además de demostrar la validez de la figura brujesca femenina como contenedora de temáticas críticas contemporáneas, *Tremble, tremble* acogía la polémica presentación en pantalla del cuerpo anciano. Igualmente, como reflejo de procesos de empoderamiento femenino, *Brujas. Metamorfosis de Goya* fue un proyecto expositivo llevado a cabo por la artista mexicana Denise de la Rue en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. La muestra, organizada en el año 2017, funcionó como un diálogo entre las composiciones brujescas de Francisco de Goya y las reinterpretaciones contemporáneas de esta creadora.

En *Brujas. Metamorfosis de Goya, El aquelarre* goyesco servía de escenario para la única pieza audiovisual presente en la exposición, titulada *Este vals que se muere en mis brazos*. La protagonista era una Bárbara Lenne danzante, una Bruja que en sus movimientos se fundía con el animal cornudo de la obra de Goya, símbolo de lo oscuro, de lo demoníaco.

## **Capítulo 3.**

### **La Bruja cinematográfica actual**

### Capítulo 3. La Bruja cinematográfica actual

Introduciéndonos plenamente en los ámbitos del cine y la televisión, lo que es evidente es que ambos generan significados, recogen la realidad social e intervienen en ella. Los relatos cinematográficos proponen, a través de estereotipos como el de la Bruja, modelos de comportamiento e ideales que, en general, son difícilmente asumibles en la vida real.

Según Anna Caballé (2006), cualquier creación artística constituye un instrumento simbólico imprescindible para la concepción y el afianzamiento de valores culturales. En este mismo sentido, se observa que los medios de comunicación fomentan lo jerárquico de las diferencias de género y debido a los intereses de los sistemas ideológicos del patriarcado y el capitalismo. Intuimos entonces que no existe la no-intervención en la creación, y que aquello que las cámaras captan y presentan como natural es la realidad, sí, pero la de la ideología dominante.

La vigencia de la bruja ficticia en el ámbito audiovisual es incuestionable. Prácticamente en todos los años del siglo XXI se han estrenado una o varias películas con o sobre Brujas, hasta tal punto que algunas investigadoras han definido este grupo de películas como un subgénero en sí mismo.

Aunque mi tesis recoge únicamente producciones estrenadas entre 2000 y 2019, es relativamente sencillo afirmar que la tendencia continúa. Así lo atestiguan los estrenos de series y películas como *Cruella* (Craig Gillespie, 2021), *Las brujas de Roald Dahl* (Robert Zemeckis, 2020), *Ofrenda a la tormenta* (Fernando González Molina, 2020), *Gretel y Hansel: un oscuro cuento de hadas* (Oz Perkins, 2020), *Akelarre* (Pablo Agüero, 2020) o *Luna Nera* (VV.AA., 2020).

En *Halloween* de 2022 llega la secuela de *El retorno de las brujas* (Kenny Ortega, 1993), película de culto para mi generación. Y digo «película de culto», aunque todavía hoy sorprenda el éxito televisivo que ha tenido esta cinta, emitida en nuestro país el 31 de octubre de cada año. Ahora, el *akelarre* compuesto por las actrices Bette Midler, Sarah Jessica Parker y Kathy Najimy, estará dirigido por la cineasta estadounidense Anne Fletcher.

Más allá de casos concretos, las películas actuales con o sobre Brujas son heterogéneas: contamos con revisiones de procesos históricos ampliamente conocidos, reinterpretaciones de cuentos y cintas infantiles, interesantes producciones de terror... La explosión de contenidos audiovisuales brujescos coincide con el actual boom de las series televisivas.

Lamentablemente, y a pesar de la amplitud de este catálogo audiovisual, las ficciones mantienen patrones de feminidad y masculinidad limitados (Arranz Lozano 2020). En el caso de la Bruja, se aprecia un curioso tránsito como sujeto femenino únicamente contracultural —en tanto que ajena a lo culturalmente establecido— hasta su constitución como objeto de consumo.

Mientras las artes visuales, en general, recuperan a la Bruja para transmitir mensajes político-feministas, el cine y la televisión tienden a utilizar el personaje brujesco con fines menos comprometidos.

Uno de los motivos más probables para esta ausencia de compromiso político o perpetuación del estereotipo femenino tradicional es el contexto económico en el que surgen las películas. La producción audiovisual nacida dentro de la industria del cine y de la televisión está regida por una serie de cuestiones intrínsecas a esa condición industrial; esto es, se encuentra, en principio, más dominada por una lógica económica que las artes plásticas.

Parece evidente que los productos audiovisuales no están exentos de las presiones ideológicas del sistema en el que se originan. En su texto sobre la dominación masculina, el sociólogo Pierre Bourdieu habla de violencia simbólica para referirse a esa estructura social controladora que forman las representaciones (Castejón Leorza 2014: 49) y que busca mantener «el régimen de representación patriarcal».

Por todas estas razones surgen argumentos vacíos de contenido o cuidadosamente situados dentro de los parámetros establecidos por el sistema patriarcal. Las contadas excepciones bordean esa norma general, contagiándose más o menos de los manidos estereotipos. Películas como *La bruja* (Robert Eggers, 2015) o *The love witch* (Anna Biller, 2016) tratan de huir de lo normativo y presentan cuestiones que difieren de lo común, a veces explotando exageradamente el cliché para terminar socavándolo.

### 3. 1. El curioso caso del *remake* fílmico de relatos clásicos

En los últimos años, Walt Disney Pictures —igual que otras productoras— ha estrenado numerosos *remakes* de sus clásicos más recordados, por lo que hemos vuelto a ver en pantalla las aventuras de *Dumbo* (Tim Burton, 2019), *El Rey León* (Jon Favreau, 2019) o *Aladdin* (Alan Menken, 2019). De esta recuperación de los clásicos surgen las brujas de *Cenicienta* (Kenneth Branagh, 2015) o la de *La bella y la bestia* (Bill Condon, 2017).

En la versión francesa de esta última, dirigida por Christophe Gans en 2014, desaparecía la figura brujesca, presente tanto en la cinta de 1991 como en la de 2017. En la producción gala, la maldición que cae sobre Bestia es lanzada por un Dios tras el asesinato de su hija, la ninfa del bosque: «por

matar a mi hija te convierto en una bestia, (...) te maldigo para toda la eternidad». Comparemos estas palabras con las que inician la versión original de Disney, dirigida por Gary Trousdale y Kirk Wise en los años noventa:

El príncipe era egoísta, déspota y consentido. Pero una noche de invierno, llegó al castillo una anciana mendiga y le ofreció una simple rosa a cambio de cobijarse del horrible frío. Repugnado por su desagradable aspecto, el príncipe despreció el regalo y expulsó de allí a la anciana. Pero ella le advirtió que no se dejara engañar por las apariencias porque la belleza se encuentra en el interior. Y cuando volvió a rechazarla, la fealdad de la anciana desapareció, dando paso a una bellísima hechicera. El príncipe trató de disculparse pero era demasiado tarde (...). Y como castigo, lo transformó en una horrible bestia.

Como exponía anteriormente, la creación cinematográfica tiene la capacidad de registrar nuevas configuraciones sociales, culturales y económicas. El interés del análisis de películas que retoman narraciones tradicionales reside, precisamente, en la posibilidad de transformación de estas apropiaciones; esto es, de que cuenten con características innovadoras. El guion de Christophe Gans y Sandra Vo-Anh, por ejemplo, borra la acción decisiva de la bruja, mientras que el propuesto por Condon es casi un calco del de 1991.



Fotogramas de la película *La bella y la bestia* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991).

Teniendo en cuenta la tendencia de los cuentos de hadas populares a la presentación de estereotipos y situaciones sexistas, la recuperación contemporánea de estos argumentos ofrece a los creadores la elección de romper con la tradición. Cuando Gans y Vo-Anh deciden eliminar lo brujesco, están haciendo desaparecer en el espectador la percepción de la hechicera como entidad malévolas. Porque, recordemos, el público empatiza con el dolor de Bestia y los habitantes del castillo —a pesar de que era él el malvado—, y desea un final feliz, el triunfo del amor.

Para convertir las características negativas de lo brujesco femenino en algo positivo, los guiones no deberían eliminar a las brujas, sino mantener sus acciones determinantes y, tal vez, señalar sus beneficios o incidir en los motivos que las han generado. En cierta manera, esto ocurre en *Maléfica* (Robert Stromberg, 2014), como veremos en las siguientes páginas.

### Historias de madrastras

Hace unos párrafos decía que en las narraciones tradicionales la relación entre la figura de la madrastra y la de la bruja es evidente. Frecuentemente, el personaje brujesco surge como metáfora de la mujer alejada de lo maternal —o es contenedor implícito de esta idea—, por lo que la perversidad de la madrastra de ficción, esto es, la sustituta corrompida de la madre original, parece ser el nexo principal entre ambos clichés.

No obstante, existe una diferencia esencial entre la configuración de la bruja y la de la madrastra. Mientras que la primera suele representarse como entidad ajena a la sociedad, la segunda tiende a estar perfectamente integrada en la misma.

Efectivamente, en el imaginario colectivo se asientan las madrastras de Blancanieves o Cenicienta, pero la contemporaneidad fílmica también nos ofrece ejemplos significativos de este modelo, personificados incluso en otros miembros de la familia: uno de los personajes más famosos de los últimos años, Harry Potter, tiene como cuidadora a su tía Petunia, que ejerce el papel de madrastra con todas sus características negativas.



Fotograma de *Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016). | Fotograma de *En el bosque* (Rob Marshall, 2014).

En *Un monstruo viene a verme* (J.A. Bayona, 2016) aparece el tipo de la abuelastra en una mujer que además es descrita y representada como bruja. La reina-bruja del guion de Patrick Ness es acusada de la muerte de su marido, pero el narrador de la historia lo desmiente, indicando que «a veces las brujas merecen ser salvadas».

La maldad de la bruja-madrastra se vuelve evidente en la película *En el bosque* (Rob Marshall, 2014), película que aglutina diversos argumen-

tos de los hermanos Grimm. Así, Rapunzel llama *madre* a una mujer que, interpretada por Meryl Streep, la mantiene encerrada en una torre en el medio del bosque. Para Siri Hustvedt (2017: 96), la larga trenza de Rapunzel refleja la presencia y ausencia de la madre, pues funciona como «vehículo por el cual va y viene la figura de la madre-bruja».

La factoría Disney estrenaba en 2010 su versión animada de Rapunzel. *Enredados* (Nathan Greno y Byron Howard) está inspirada en la narración de los Grimm, pero dibuja a la princesa protagonista como una mujer valiente y decidida, rasgos que la diferencian de Gothel, su secuestradora. Aunque destinada a un público infantil, nos parece importante mencionar el guion de Dan Fogelman por su planteamiento activo de la princesa y por la trama propuesta alrededor de la bruja: Gothel secuestra a la niña por su deseo de alcanzar la belleza eterna, cualidad mágica que la joven posee en su cabello.

Frente a lo novedoso del argumento anterior, *Cenicienta* (Kenneth Branagh, 2015) consiste en una reelaboración rigurosa del cuento de Charles Perrault. Tanto es así que en la construcción de los personajes femeninos se mantienen los roles originalmente asignados a Ella —Cenicienta—, Lady Tremaine —su madrastra—, las hermanastras y el Hada Madrina. Las aportaciones conceptuales de esta pieza cinematográfica para las historias anteriores son mínimas, y en el plano visual destaca casi únicamente el diseño de vestuario llevado a cabo por Sandy Powell, una de las profesionales más prestigiosas en cuanto a vestuario cinematográfico se refiere.

Por su parte, *Una Cenicienta moderna* (Mark Rosman, 2004) se convierte, como indica el título, en un intento de modernizar el cuento, aunque la única renovación que consigue Rosman es geográfica y temporal: los personajes conservan sus estereotipos pero viven en Los Ángeles a principios del siglo XXI.

El argumento planteado por Chris Weitz y Kenneth Branagh establece una dicotomía entre el bien y el mal, personificados en Ella y el Hada Madrina, por un lado; y en la madrastra y sus hijas, Drizella y Anastasia, por otro. El modelo femenino expuesto se mueve entre la virtud de Cenicienta y los vicios y las maldades de Lady Tremaine, Drizella y Anastasia.

El príncipe conserva también sus cuestionables características originales. Dos momentos son clave para su definición en contraste con Ella, la Cenicienta. El primer encuentro entre los dos jóvenes tiene lugar en el bosque: él se entretiene en una cacería, ella escapa a caballo de sus nuevas e indeseadas familiares. El animal de Cenicienta galopa demasiado deprisa y, casualmente, es el príncipe el que debe salvarla de una caída potencial. Tiempo después, tras la escena del baile organizado en palacio, el joven de-

cide buscarla, pues es la mujer con la que ansía casarse, y afirma lo siguiente: «aunque ella no desee ser encontrada, he de volver a verla».

La Bruja de Kenneth Branagh, interpretada por Cate Blanchett, está tratada desde una estricta perspectiva literaria. No hay renovaciones significativas en el personaje de la madrastra, ya que los creadores no han tratado de alejarla del estereotipo tradicional. Tal vez, su única evolución es su juventud —ausente en la versión de Disney, del año 1950—, cuestión que la acerca a la *femme fatale* y que sí apunta determinadas modificaciones en las preferencias de la sociedad actual.

En este mismo sentido, la madrastra de Blancanieves pregunta en el cuento de los hermanos Grimm (1979: 250): «Espejito, espejito que me ves, la más hermosa de todo el reino, dime, ¿quién es?». La aparición fílmica de este símbolo de la maternidad degenerada es recurrente en los primeros años del siglo XXI, con el estreno de más de seis películas y series televisivas con este personaje.

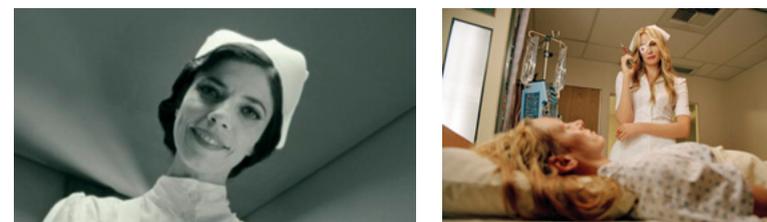


Fotograma de *La Cenicienta* (Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1950). | Fotograma de *La Cenicienta* (Kenneth Branagh, 2015).

*Blancanieves y la leyenda del cazador* (Rupert Sanders, 2012) se yergue como una versión interesante de la historia primigenia. La heroína es valiente, lucha por su tierra y termina con el poder de la bruja. El final sitúa a Blancanieves reinando en solitario, sin necesidad de un rey, lo que supone un avance significativo respecto a otras interpretaciones del cuento. Otro estreno de 2012, *Mirror, Mirror* (Tarsem Singh), presenta un desenlace más habitual: la boda del príncipe y la princesa.

Manteniendo la fatalidad de la villana de Blancanieves, el cineasta Pablo Berger sitúa la historia en una España profunda, religiosa y folclórica. Estrenada en 2012 y ganadora de diez premios Goya, la obra, muda y en blanco y negro, está ambientada en la Sevilla de los años 20. La originalidad de la producción —más allá de lo éticamente oportuno o conveniente— radica en la asociación entre la historia de Blancanieves y los motivos del flamenco y la tauromaquia.

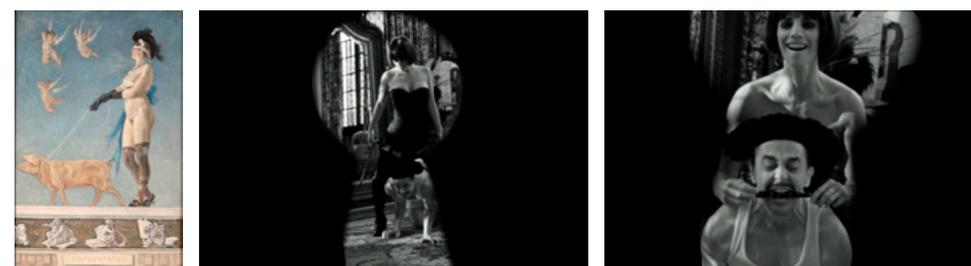
Esta suerte de españolada conjuga tópicos nacionales con elementos menos tradicionales y de otras culturas, y arguye que se trata de un trabajo que huye de la «atemporalidad universalizante» del cuento de los hermanos Grimm. Siguiendo la estela del relato original, Maribel Verdú interpreta a Encarna, una Bruja dominada por la necesidad enfermiza de belleza.



Fotograma de *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012). | Fotograma de *Kill Bill: Volumen 1* (Quentin Tarantino, 2003).

Y como buena *femme fatale*, seduce a Antonio Villalta —el padre de Carmencita, nuestra Blancanieves— con el objetivo de adueñarse de sus propiedades y su fortuna. El plano de esta mujer ataviada de enfermera y mirando a cámara con gesto maligno remite a otra enfermera malévola del ámbito cinematográfico, la Elle Driver creada por Quentin Tarantino en *Kill Bill: Volumen 1*.

Las escenas sexuales de la madrastra y su chófer beben de imágenes pictóricas relacionadas con la fatalidad femenina. Pensemos, por ejemplo, en *Pornócrates* (1878), obra del belga Félicien Rops. Como una gran Circe, la protagonista de este cuadro es una mujer desnuda que pasea un cerdo con una correa.



*Pornócrates*, Félicien Rops (1878). | Fotogramas de *Blancanieves*, Pablo Berger (2012).

Conviene añadir un apunte sobre la muerte de la madrastra en todas estas películas. Mientras que en *Blancanieves y los siete enanitos* (David Hand, 1937) la villana fallecía en un precipicio perseguida por los enani-

tos y los animales del bosque, en todos los filmes comentados en este capítulo es asesinada, directa o indirectamente, por Blancanieves. Tanto en *Blancanieves y la leyenda del cazador* como en *Mirror, Mirror*, la muerte llega a una reina sin poderes, con visibles marcas de ancianidad.

El guion escrito por Pablo Berger elimina la idea del príncipe azul, pero recupera la manzana envenenada del cuento original. Encarna le regala esta fruta a Carmen tras su éxito en el ruedo, dibujando un final extraño en el que, en esa eterna lucha entre el bien y el mal, no hay vencedores ni vencidos: la joven Carmen fallece emponzoñada, y la villana es asesinada por un toro —símbolo de la heroína y de su padre—, curiosamente llamado Lucifer.

Lo insólito del desenlace de la historia se vuelve siniestro cuando vemos que el cuerpo sin vida de Blancanieves es propiedad de un circo que la expone en un ataúd de cristal y permite que la besen, que «prueben suerte». La última imagen del filme es ciertamente reveladora: uno de los compañeros de Carmen, enamorado, abraza y besa su cadáver, y un *zoom* de la cámara nos enseña una lágrima en el rostro de la joven torera.

### Brujas vengativas

El cineasta Arturo Ripstein asegura que filma «por odio, por revancha, por vengarse de la realidad, que es espantosa» (Martínez Ahrens 2016). De ese espanto surge *Así es la vida...* (2000), película que actualiza la tragedia clásica de Medea. La protagonista de la cinta es Julia, una curandera mexicana que, llena de rabia por la traición amorosa de Nicolás, su marido, decide vengarse asesinando a sus propios hijos.

Tras la muerte de los niños, Nicolás se dirige al casero de Julia —un hombre manipulador y malvado— y afirma: «¡mira lo que has hecho, mira lo que he hecho!». Aun sabiendo que la asesina es Julia, las palabras que pronuncia señalan como culpables a los dos hombres de la película: al casero y a él mismo. Paz Alicia Garciadiego construye un guion que, de algún modo, disculpa la terrible acción de Medea, que finalmente huye de toda represalia.

De hecho, en la historia de Julia se vislumbran ciertos rasgos del naturalismo literario, como la influencia de la filosofía determinista. Recordemos que las acciones llevadas a cabo por los personajes de las obras naturalistas se encuentran determinadas por su entorno social y económico.

Como en el caso de Ripstein, otros cineastas han buscado reinventar parte de las historias tradicionales para acabar justificando la maldad de sus conocidas brujas. Una de las estrategias más utilizadas es el cambio del punto de vista del narrador, cuestión que favorece la explicación de los antecedentes y los motivos de la vileza brujesca. Ya Anjelica Huston en *La fa-*

*milia Addams* (Barry Sonnenfeld, 1991) planteaba la inocencia de las brujas cuando comentaba que «Hansel empujó a la pobre bruja indefensa dentro del horrible horno, donde se quemó viva, entre gritos de agonía».

En la actualidad, participan de esta tendencia películas como *Maléfica* (2014) o series como *Érase una vez* (Adam Horowitz y Edward Kitsis, 2011), donde las protagonistas —la propia Maléfica, en la primera; Regina, en la segunda— no buscan el enfrentamiento por la belleza o el poder de Aurora y Blancanieves, respectivamente, sino que el origen de su obsesión malvada es el daño causado por un hombre y el amor.



Fotogramas de *Maléfica* (Robert Stromberg, 2014).

En el trabajo firmado por Stromberg se aprecia un enfoque innovador que consigue emplazar a la bruja como protagonista, mientras que el verdadero villano, el desencadenante del resentimiento del hada, es el hombre que le corta las alas: el rey Stefan, denominado por Maléfica como «el ser malvado». La metamorfosis de la hechicera revela un proceso de empoderamiento significativo, visible en la escena en la que, tras perder cruelmente sus alas, sube una cuesta apoyada sobre un bastón, entre terribles dolores.

Enlazando la historia con la original, vemos que Maléfica sí lanza su horrible maldición sobre la pequeña Aurora. Sin embargo, conforme la niña va creciendo, es nuestra bruja —junto a Diaval el cuervo, posible alusión a los espíritus familiares— la que la educa y cuida, ante la ineptitud de las tres hadas buenas del cuento. Como en la original, solo un beso de amor verdadero puede romper el hechizo, pero la trama de Stromberg sorprende cuando demuestra que es el beso de Maléfica el que devuelve la vida a Aurora: «estaba ofuscada, llena de odio y resentimiento», afirma el hada.

En cualquier caso, los autores de estas historias, centrados en explicar el porqué de sus actos, no terminan de eliminar el carácter malvado de las mujeres brujas. De hecho, en *Maléfica: maestra del mal* (Joachim Rønning, 2019) se desmonta todo rasgo brujesco positivo presentado en la primera parte.

Mientras el trabajo de Stromberg lograba modificar la historia de *La bella durmiente* y justificar la perversidad de un personaje protagonista

fuerte, la dirigida por Rønning se pierde en argumentos vacuos e insiste en duelos femeninos innecesarios. Y es que la rivalidad entre Maléfica y la reina, dos madrastras, no hace sino incidir en tramas estereotipadas y fielmente arraigadas en la cultura patriarcal.

Pero regresando a la idea del resarcimiento, percibimos que también dirige el argumento de *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* (Tommy Wirkola, 2013), una película que retoma el argumento del cuento clásico y expone la historia de los dos niños quince años después. Los hermanos continúan la labor que empezaron con la dueña de la casita de dulces y, deseosos de vengar la muerte de sus padres, son ahora cazadores profesionales de brujas.

Del guion de la cinta, escrito por Wirkola, destaca la modificación argumental en torno a la madre de Hansel y Gretel. Recordamos que en el cuento original, los hermanos Grimm culpan a la madrastra, manipuladora, del abandono de los niños, y presentan de esta forma dos elementos femeninos perversos: la bruja y la madrastra. Por su parte, esta revisión cinematográfica revela que la madre biológica de los protagonistas era en realidad una poderosa bruja blanca que, junto a su marido, decide llevar a los niños al bosque para salvarlos de una muerte segura.

A pesar de este giro de guion, donde sí vemos una renovación que elimina la perversidad de brujas y madrastras, *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* perpetúa los estereotipos brujescos tradicionales al caracterizar a las hechiceras antagonistas con palidez, ojeras, piel cuarteada, pelo encrespado... Además, una de las primeras acusadas de brujería es una joven hermosa, con una larga melena pelirroja, con todas sus implicaciones.

Respecto a las versiones de *Hansel y Gretel*, son muchos los guionistas que tratan de modificar el argumento original. *Érase una vez* (2011) sorprende al espectador cuando muestra que es la madrastra de Blancanieves, Regina, la que obliga a los pequeños a entrar en la casa de dulces para recuperar algo que le pertenecía. De todos modos, la denominada Bruja Ciega no es asesinada por los niños que, para lograr escapar, únicamente la encierran en un horno apagado.

Por su parte, Stephen King creaba en 1986 una de las versiones más interesantes de la casa de chocolate. En un pasaje de la novela *It*, Beverly Marsh, una de las protagonistas, visita el hogar de una anciana. La película *It: capítulo 2* (Andy Muschietti, 2019) hace visible este encuentro con la bruja de Hansel y Gretel, aunque la idea de la casita de dulces desaparece.

Por primera vez comprendía que esa pequeña mesa de comedor no era de roble sino de cobertura de chocolate. (...) Las tazas eran de barquillo blanco, cuidadosamente rodeado con cobertura teñida de azul. Los cuadros de

Jesús y de John Kennedy eran creaciones de azúcar casi transparente. (...) Vio que sus zapatos estaban dejando huellas en las tablas del suelo, que no eran tablas sino barras de chocolate. El olor a dulce era sofocante. (...) El vestíbulo hedía a azúcar, chocolate y dulce de café, a horribles fresas sintéticas. (King 2017: 754-755)

Lo que observamos es que el *remake* es una estrategia cinematográfica muy empleada en la actualidad. La vigencia de personajes brujescos como Maléfica o la madrastra de Blancanieves corroboran la tendencia de las y los cineastas a desarrollar argumentos basados en películas previas y cuentos tradicionales.



Fotograma de *It: capítulo 2* (Andy Muschietti, 2019)

En todo caso, esta inclinación por el *remake* va más allá de los relatos clásicos, y así aparecen películas como *Akelarre* (2020), *Las brujas de Roald Dahl* (2020) o *The craft: legacy* (Zoe Lister Jones), adaptaciones de *Akelarre* (Pedro Olea, 1984), *La maldición de las brujas* (Nicolas Roeg, 1990) y *Jóvenes y brujas* (Andrew Fleming, 1996), respectivamente.

A pesar de la frecuencia con la que surgen estas adaptaciones, es evidente que no son muchas las cintas recientes que renuevan los argumentos originales. Hay guiones que prácticamente calcan los primigenios, sin ofrecer ninguna modificación de los estereotipos masculinos y femeninos. Teniendo en cuenta el tirón que tienen estas cintas, las y los creadores están desaprovechando una oportunidad enorme para desarticular discursos sexistas, manidos y perjudiciales para espectadoras y espectadores.

### 3. 2. Cintas «inspiradas en una historia real»

En el año 1610 un grupo de personas fue quemado en Logroño por, supuestamente, haber participado en asuntos relacionados con la bruje-

ría. Medio siglo después de este episodio, conocido como el de las brujas de Zugarramurdi, se producían los juicios de Salem, en Massachusetts. Aunque estos acontecimientos son los más conocidos, la influencia de todo el período histórico de la caza de brujas en el mundo audiovisual es enorme.



Por mover la lengua de otro modo, Francisco de Goya (1814-1823). | Fotograma de *El asesino de los caprichos* (Gerardo Herrero, 2019). | Fotograma de *Juego de tronos* (David Benioff y D.B. Weiss, 2011).

La hoguera inspira numerosas escenas, incluso en ficciones cuya trama no tienen que ver explícitamente con la brujería. Se distinguen claras alusiones visuales a estos asesinatos terribles de mujeres en la muerte de Shireen Baratheon o Mirri Maz Duur en *Juego de Tronos* (David Benioff y D.B. Weiss, 2011), por ejemplo. Otro elemento vinculado al castigo histórico es el de la coroza, presente en *El asesino de los caprichos* (Gerardo Herrero, 2019), un *thriller* policíaco cuya escenografía criminal se basa en la obra de Goya.

La película de Gerardo Herrero, con guion de Ángela Armero, emplea este gorro de penitente con intenciones puramente estéticas, pues el homicida del filme se inspira visualmente en los *Caprichos* de Goya para ambientar sus asesinatos. Por su parte, la artista contemporánea Georgia Hogan emplea la coroza como núcleo conceptual: más allá de lo estético, remite directamente a la caza de brujas y a sus consecuencias.

Observando el trabajo de Herrero —cuya estrategia me parece lícita, en cualquier caso—, nada nos hace pensar en lo brujesco, no existe ninguna conexión con el ámbito de la brujería histórica. Sí se percibe una gran cantidad de producciones de ficción en las que se presentan prácticas populares asociadas a parteras y curanderas. En ocasiones, esta actividad se relaciona con las ideas de chivo expiatorio o culpabilidad.

Incluso en series como *Mentes criminales* (Jeff Davis, 2005) surgen argumentos relacionados con la brujería. El capítulo 19 de la séptima temporada alude a una de las pruebas utilizadas históricamente para verificar si una mujer era o no bruja: «¿Y si esto es como en los juicios de

Salem, donde probaban a las mujeres tratando de ahogarlas? Si morían era porque eran, obviamente, inocentes; si sobrevivían, las consideraban brujas y las colgaban».

### Herbolarias en la ficción

Acercándome a la representación cinematográfica de las prácticas de curanderas y herbolarias, me gustaría comenzar hablando de *¡Bruja, más que bruja!*. Este musical «gamberro» se estrenaba en 1976, pero fue remasterizado en 2016, por su 40 aniversario. Y hablo de gamberrismo no solo por el tratamiento esperpéntico de los personajes, sino también por el contexto de producción del filme.

Recordemos que el estreno original tenía lugar un año después de la muerte del dictador Francisco Franco, por lo que el director quiso introducir temáticas novedosas y críticas a una sociedad negra y profundamente tradicional.

*¡Bruja, más que bruja!* refleja la represión sexual de la época en los desnudos de Emma Cohen, tenues ejemplos de la fase cinematográfica llamada «de destape». El gamberrismo de Fernán Gómez se percibe ya en los créditos: el encargado del diseño de vestuario se apunta sobre una imagen de Cohen desnuda, los nombres de los guionistas aparecen en un plano cuya protagonista es la orina y el texto que señala al director coincide con la escena en la que el propio cineasta está a punto de recibir un hachazo en la cabeza.



Créditos de *¡Bruja, más que bruja!* (Fernando Fernán Gómez, 1977).

En cualquier caso, la cinta dirigida por Fernando Fernán Gómez constituye una comedia negra cuya hechicera, Tía Larga —Mary Santpere—, es embaucadora y, según las palabras que siguen, mentirosa:

Yo, ¿qué coño de poder voy a tener? (...). Esos filtros y oraciones, ¿quién se los puede creer? Ni usted, ni yo, señor juez. Solo los bobalicones, si les va a favorecer. Son ellos los que me inventan, ¡ellos me nacen a mí! «Bruja, bruja, ¡ven aquí!», cuando de odio revientan no se cansan de decir.

Dentro de la trama destaca la idea de función social de la Bruja, es decir, su existencia como respuesta a todo tipo de problemas contextuales. Tía Larga pregunta «¿qué le pedís a la vida si no os ayudan los otros?», y el pueblo responde a coro, «¡brujería, brujería». Los «otros» a los que se refiere Santpere podrían ser las clases altas, los gobernantes, los que sí deberían buscar soluciones.



Fotogramas de la película *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957). | Fotograma de *En tiempo de brujas* (Dominic Sena, 2011).

Lo que sí subyace en el guion es una crítica a la España profunda, a una sociedad que prefiere culpar a sus vecinas de las desgracias antes que acusar a sus dirigentes. El argumento de *¡Bruja, más que bruja!* se vuelve contradictorio y humorístico cuando se hace patente que Tía Larga es, efectivamente, una farsante, y que los ungüentos y pócimas que elabora no sirven para nada.

La noción de chivo expiatorio es habitual y puede intuirse en otros relatos, como *En tiempo de brujas* (Dominic Sena, 2011), donde se culpa a una hechicera de la propagación de la peste negra, como ya ocurría en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, de 1957:

- ¡No debes hablar con ella!
- ¿Tan peligrosa es?
- No sé, pero dicen que ella tiene la culpa de la peste que nos está invadiendo.

Igual que Tía Larga, en *Así es la vida...* Julia recibe a personas que acuden a ella en busca de soluciones mágicas. Además, la película de Ripstein muestra que son muchos los que desconfían de sus prácticas y la acusan de «echar mal de ojo» o «secar el vientre». El siguiente diálogo —extraído de una serie española de sobremesa, *El secreto de Puente Viejo* (Aurora Guerra, 2011)— insiste en estas consideraciones:

- Dicen que esas parteras son en realidad brujas.
- ¡Supercherías del pueblo llano! (...) Con tal de que quiten dolores y curen humores, por mí, como si se creen hijas de Satanás.

La sabiduría botánica de las herbolarias populares se advierte en Joan Clayton, la curandera que instruye a la protagonista de *Penny Dreadful* (John Logan, 2014) en el ámbito brujesco. Todas estas ficciones tienen algo en común: presentan, simultáneamente, el interés de las y los clientes por los remedios naturales y el temor hacia las brujas que los elaboran.

La fabricación de pócimas adquiere un carácter macabro en la propuesta fílmica de Robert Eggers, que trabaja con el folclore más terrorífico. En *La bruja* (2015), una hechicera anciana secuestra y asesina a un bebé para, posteriormente, utilizar su cuerpo y su sangre para crear ungüentos mágicos. Lo cierto es que práctica está documentada en las relaciones de los autos de fe, y con ella —eso sí, con intereses diversos— trabajaron pintores como Francisco de Goya.

Si tratamos de brujerías resulta inevitable citar los conocidos trabajos que el pintor zaragozano realizó sobre este tema, pertenecientes a las series de los *Caprichos* y *las Pinturas negras*. En ellos, parece que lo brujesco es empleado por este artista para tratar aspectos negativos relacionados con su contexto vital. Julio Caro Baroja (1966) asegura que la brujería, y más concretamente la idea de aquelarre, sirven para representar una sociedad oscura caracterizada por lo violento y lo decadente.



*Disparate femenino*, Francisco de Goya (1815-1819). | *El conjuro*, Francisco de Goya. (1797-1798).

En las piezas de Goya se advierte esa misoginia que constituye la gran paradoja de los autores ilustrados. Autoras como Pilar Pedraza expresan que los rasgos misóginos de las piezas de este pintor guardan relación con su biografía y su temor a la mujer, un temor apreciable en *Disparate femenino*. En la imagen un grupo de mujeres —un aquelarre en potencia— mantea unos peles, mientras en la manta se acurrucan un asno y un hombre.

Hay que situar la misoginia de Goya en su contexto. Aunque pueda resultar paradójico, los grandes principios ilustrados no parecían tener en cuenta a las mujeres. Tratando sobre la Revolución francesa, la filósofa feminista Ana de Miguel, citada por Nuria Varela (2017), expone que el es-

tado revolucionario proclamaba igualdad universal mientras omitía los derechos civiles y políticos de las mujeres.

De gran interés dentro de la producción brujesca de Goya es la introducción de cuestiones autobiográficas. Goya y Josefa Bayeu tuvieron ocho hijos, y todos fallecieron en su nacimiento o a edad muy temprana, excepto Javier Goya y Bayeu. De esta realidad deriva la preocupación obsesiva del autor por la muerte infantil, que se puede apreciar en obras como *El conjuro*, donde la imagen del feto ocupa un lugar primordial. En este óleo un grupo de brujas practica un macabro ritual con los fetos humanos que una de ellas sostiene dentro de una cesta.

Sobre este vínculo entre la brujería y el asesinato de niños, algunos textos históricos especifican que la mayoría de mujeres castigadas fueron acusadas de infanticidio. Los documentos de los autos de fe de Cuenca en el siglo XVI hablan incluso de la elaboración de untos y brebajes con los cuerpos de los niños.

### Salem, Zugarramurdi y otros

Continuando con la cocina de brebajes mágicos, es esta práctica la que introduce *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013). Tres hechiceras —abuela, madre e hija— se reúnen en torno a un caldero enorme, mientras una de ellas lanza una extraña predicción, que resume la película en su totalidad:

Un oso... un oso y un árbol. Una esponja amarilla, un gato 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. Sol... mucho sol... ¡la gran obra, pintan oros! ¡El oro es la clave!

Es evidente que los procesos navarros, igual que los de Salem, han generado múltiples obras literarias y cinematográficas. Aunque menos conocidas, también ciertas producciones nórdicas han retomado los casos acaecidos en aquel contexto geográfico. En la localidad noruega de Vardø cuentan incluso con monumentos como *Steilneset*, una colaboración entre Louise Bourgeois y el arquitecto Peter Zumthor. Este proyecto homenajea a las 91 brujas asesinadas allí en el siglo XVII, momento en el que también se sitúa la película *La prometida del diablo* (Saara Cantell, 2016), que centra su acción en una población rural de Finlandia.

El proyecto de Cantell destaca porque presenta a un magistrado que descubre que las mujeres asesinadas son simplemente mujeres; es decir, inocentes de brujería. Además, una de las supuestas brujas interrogadas le pregunta al juez qué debería inventar, aludiendo a la *brujomanía* de la época.



Fotograma de *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013). *Steilneset*, monumento creado por Louise Bourgeois y Peter Zumthor.

En este mismo sentido se construye el argumento de *Akelarre* (2020), un filme que merece una mención por su punto de vista de los sucesos vascos de brujería: el guion escrito por Agüero y Katell Guillou incide en la imaginación de las acusadas que, para evitar la muerte, inventan su descripción del *sabbat*. También la anciana de *La prometida del diablo*, entre irónica y temerosa, decide inventar su propio aquelarre:

A veces veo pequeños gatos negros. Una vez, vi un gran perro negro, alto como un niño, pero solo he hecho el viaje una vez. La primera vez que estuve allí sola... el hombre negro, créanme, ¡era grande en todos los sentidos! La segunda vez había comida... ¡realmente pude comer hasta hartarme!

Dado el creciente interés de los autores gallegos por su propia cultura, me gustaría acudir a aquellas películas que centran su atención en nuestro contexto. El mundo audiovisual autóctono no se mantiene indiferente a este resurgir fílmico de la Bruja. Entre las últimas cintas se encuentran *A paixón de María Soliña* (2012) y *María Solinha* (2020). El primer trabajo se enmarca en esa suerte de grupo temático de brujería histórica, ya que nace como un relato con forma documental sobre la biografía de esta supuesta bruja canguesa.

A través de ficciones de época, las referencias históricas son constantes, y así se reseñan el desembarco de piratas en la villa de Cangas, los autos de fe y elementos de castigo inquisitorial, etc. El influjo de la realidad gallega es notable, especialmente la importancia del paisaje en los asuntos mágicos y legendarios.

Al final, es el historiador entrevistado, un hombre, el que define a la canguesa como «personaje legendario» por el carácter misterioso de su muerte. En el texto que introduce el filme, la voz de una mujer afirma que Soliña «[funciona como] símbolo de todas las mujeres víctimas del poder», siendo esta una de las pocas menciones reivindicativas del discurso.

*María Solinha*, la cinta de Ignacio Vilar, da visibilidad a esta mujer silenciada y castigada en el pasado. El director de *A esmorga* (2014) y *Pradolongo* (2008) indaga en la figura brujesca como entidad femenina luchadora y libre. Lo más relevante de su propuesta es la delimitación temporal de la historia y la analogía que crea entre una mujer actual y la *meiga* María Soliña. Y es que para algunos autores, Soliña es el ejemplo perfecto del concepto de chivo expiatorio.



Fotograma de *A paixão de María Soliña* (Emilio J. Fernandez y Alfonso Castaño, 2012). | Fotograma de *María Solinha* (Ignacio Vilar, 2020).

Unas páginas atrás comentaba la leyenda de Mary Medio Colgada, a quien Margaret Atwood dedicaba su cuento distópico. *Mitos y leyendas* (2017) recoge esta historia en el quinto capítulo de su segunda temporada, titulado *Mary Webster: la bruja de Hadley*, que empieza así:

Se dice que Mary Webster nació en Inglaterra, pero yo creo que salió arrastrándose del mismo infierno. Llevo escuchando historias desde que era pequeña acerca de su alianza con el diablo. Maldice a todos los que la rodean, incluso a mi querida madre, a quien me arrebató. Ahora, ha vuelto a Hadley. Mary Webster, la bruja, ha vuelto.

En el párrafo anterior, la narradora es la mujer que acusa a nuestra bruja, pero también la que la ayuda cuando esta sobrevive a la horca. Es más, el final de esta ficción muestra a la joven como sucesora de su maestra mágica, en un proceso que recuerda al propuesto por Alfredo García Pinal y Carlos A. López Piñeiro en uno de los filmes fundacionales del audiovisual gallego, *Urxax* (1989)<sup>7</sup>. Con la muerte de Urxa, su pupila sufre una transformación y, visualmente, se convierte en la maestra.

Por su parte, Simon y Braga se inspiran en los juicios de Salem para la realización de su serie homónima: en un pueblo dominado por el puri-

<sup>7</sup> La Universidade de Vigo publicaba en 2020 un pequeño texto propio sobre esta película, titulado «O que teña que ser, será. *Urxax*: unha visión sobre a meiga galega».

tanismo, la caza es ejercida por el reverendo Cotton Mather y un consejo de aristócratas. *Salem* desarrolla principalmente la historia de amor entre Mary Sibley y John Alden, un romance determinado por la locura persecutoria. La producción sobresale porque, a pesar de poner sobre la mesa el puritanismo como problema, sugiere la existencia real de brujas en esta localidad de Massachusetts.

Con la situación del siglo XVII en Salem iniciaba Rob Zombie su película *The lords of Salem*, en el año 2012. El director y guionista planteaba una maldición sobre los descendientes del culpable de los famosos asesinatos históricos. La *vendetta* de las mujeres ejecutadas en Massachusetts se vuelve todavía más salvaje en *La autopsia de Jane Doe* (André Øvredal, 2016), donde la protagonista, un cadáver, asesina a todo aquel que la rodea.

Pero volviendo a Rob Zombie, las semejanzas de su guion con el de *Me casé con una bruja* (René Clair, 1942) son palpables, al menos respecto a la cuestión de la maldición o venganza. Me gustaría detenerme un momento en el filme de Clair, junto a *Me enamoré de una bruja* (1958), una cinta de Richard Quine. Bajo la apariencia de comedia clásica americana, en las cintas de Clair y Quine sobresalen una serie de motivos que enlazan con la literatura brujesca y con los atributos tradicionalmente asociados a la Bruja: metamorfosis, viajes en escoba, encantamientos de amor, fieles amigos felinos, etc.



Fotogramas de *Urxax* (Alfredo García Pinal y Carlos A. López Piñeiro, 1989) en los que se muestra la transmisión de los saberes brujescos de una mujer anciana a una joven.

Tanto Jennifer —Veronica Lake— en la primera, como Gillian —Kim Novak— en la segunda, se yerguen como brujas clásicas, perfectamente construidas. Sí es cierto que, a pesar de que es incuestionable la caracterización de estas dos mujeres como hechiceras, nada tienen que ver con las propiedades brujescas de personajes como la bruja del Oeste, interpretada por Margaret Hamilton solo tres años antes del estreno de la película de René Clair.

La acción de *Me casé con una bruja* está localizada temporalmente en el siglo XX, pero deriva del siglo XVII y de los terribles juicios de Salem,

Massachusetts: «Hace mucho, mucho tiempo, cuando la gente aún creía en las brujas...». De ahí que entronque directamente con el planteamiento de *Zombie en The lords of Salem*. En la película de Clair, Jennifer muere — seamos claras, es asesinada— en las llamas y renace de las llamas, pero lo que verdaderamente preocupa a nuestra bruja romántica es su aspecto: tras revivir, busca desesperadamente un espejo.

Este guion es relevante porque de sus diálogos se deducen una serie de cuestiones que caracterizan a estas mujeres que hemos venido denominando brujas románticas. Por ejemplo, el padre de la protagonista le pregunta «¿quién te crees que eres? ¿una bruja o una mujer?», estableciendo una curiosa y reveladora diferencia entre la mujer —sumisa, dependiente— y la bruja —rebelde, autónoma, resolutiva—. A esta cuestión es a la que me refiero cuando digo que los personajes brujescos surgen cuando las características de la mujer en cuestión difieren de lo instaurado desde el sistema patriarcal.

Jennifer se enamora perdidamente de Wallace —Fredric March— tras tomar ella misma su poción de amor, y posteriormente afirma que debe «aprender a ser una buena ama de casa». Y parece que lo consigue, pues en uno de los planos finales vemos a Veronica Lake con su famoso cabello recogido, cosiendo y rodeada de hijos. Una de las niñas juega con escobas y en su actitud se aprecia un atisbo de la supervivencia de la magia y, por consiguiente, de la resistencia al patriarcado.

Asimismo, el final de *Me enamoré de una bruja* es significativamente esclarecedor. Cuando Gillian, la protagonista, le confiesa a Sheperd —James Stewart— que está enamorada de él, rápidamente afirma que está dispuesta a renunciar a sus poderes mágicos por amor. Es curioso que la joven bruja vista de negro en esta escena, tal vez en señal de luto por su propio carácter brujesco. Equiparando la magia a la personalidad, el guion de la película parece estar apoyado por las palabras de Gregorio Marañón, que afirma que

la mujer que lo es verdaderamente, por definida que sea su personalidad espiritual, tiende, cuando se enamora, a renunciar a ella. Digan lo que digan los feministas, en dicha ofrenda voluntaria y continua de la propia personalidad se cifra y cifrará siempre una gran parte de la esencia característica del amor de la mujer. (Caballé 2006: 360)

El desenlace de *Me enamoré de una bruja* obedece a las pautas del final feliz *hollywoodiense*, pues la reunión de los amantes culmina con un beso, símbolo del triunfo del amor. Dentro de esta conclusión, resulta significativa la escena con la que termina la película: el gato de la protagonista,

Pyewacket, aparece maullando sobre una farola. Una posible interpretación de esta imagen sería la ruptura potencial del argumento, es decir, la de la futura victoria de la magia sobre el amor.

No obstante, la ambigüedad de este final no impide que la lectura de todo el metraje obedezca a los parámetros patriarcales del amor romántico. Parece que, al igual que *Me casé con una bruja*, el conjunto de la película de Richard Quine es una metáfora de la renuncia de la mujer a su autonomía y a su empoderamiento; esto es, a la magia. A esta situación responden las palabras de dos personajes de películas brujescas más recientes, Daryl Van Horne —*Las brujas de Eastwick* (George Miller, 1987)— y Barbara —*The love witch* (Anna Biller, 2016)—, respectivamente:

Cuando se enfrentan con mujeres fuertes no se les levanta y, ¿qué hacen? Decir que son brujas, quemarlas, torturarlas, hasta que todas tienen miedo... de ellas mismas.

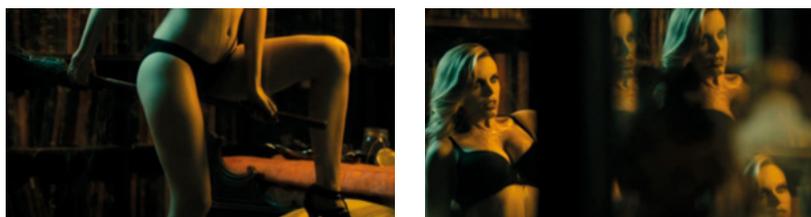
Toda la historia de la brujería está entrelazada con el temor a la sexualidad femenina. Nos quemaban en la hoguera porque temían los sentimientos eróticos que ocasionábamos en ellos. Después, se casaron con nosotras para mantenernos como esclavas.

Como Jennifer, Heidi, la protagonista de *Zombie* es descrita como una heredera de las ajusticiadas en Salem, un argumento similar al pensado por Ryan Murphy y Brad Falchuk para la serie *Coven*. Las brujas de la tercera temporada de *American horror story* se encuentran en peligro de extinción, inmersas en un *revival* contemporáneo de la caza de brujas. Ambientados en la Nueva Orleans actual —aunque con *flashbacks* de la década de los setenta y de principios del siglo XIX—, los trece episodios presentan diversos núcleos temáticos, entre los que se puede mencionar la misoginia, la problemática racista o la peligrosa rivalidad femenina enfrentada a la sororidad del aquelarre.

Tal vez como consecuencia de los terribles hechos históricos acaecidos en Salem, está prohibido que las brujas sean castigadas o quemadas por personas externas a la comunidad. De hecho, el fuego ejecutor debe ser encendido por una de las hechiceras, y son varias las ocasiones en las que —justa o injustamente— determinadas brujas arden en la ficción: «pido permiso para quemar una bruja», manifiesta Madison Montgomery en *Apocalypse then*, el último capítulo de la octava temporada, incidiendo en el carácter irónico de la serie.

Entre los relatos fílmicos centrados en la región navarra, sobresale el firmado por Álex de la Iglesia en el año 2013, repleto de incoherencias y,

por ello, difícil de calificar. «Lo que pasa es que a mí me gusta todo lo que me da miedo, y las mujeres me gustan mucho y me dan mucho miedo», afirma el cineasta vasco, incidiendo en lo confuso —si no cuestionable— de su cinta. En antropólogo Mikel Azurmendi se pregunta sobre la sensatez de «hacer aparecer en su film a una septuagenaria muerta entre sufrimientos horribles en las mazmorras de Logroño solazándose en rituales libertarios demoníaco-lúbricos» (Barnés 2014).



Carolina Bang en *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013).

Desde una comedia que define los aquelarres como botellones medievales, De la Iglesia propone una guerra de sexos que enfrenta masculinidades y feminidades estereotipadas. Los personajes masculinos de *Las brujas de Zugarramurdi* son frágiles e inseguros, atemorizados por unas mujeres manipuladoras, malvadas e interesadas. Se trata de un filme extremadamente contradictorio porque mientras la trama y los diálogos de Jose y Tony perpetúan clichés sexistas, dos de las brujas Barrenechea —Carmen Maura y Terele Pávez— representan mujeres libres y empoderadas.



Terele Pávez con una dentadura de metal en *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013).

Respecto a los nombres de las protagonistas de De la Iglesia, en la *Relación del Auto de Fe de Logroño* se menciona a Graciana Barrenechea, y Gustav Henningsen (2010: 139) la describe como bruja principal de un aquelarre con jerarquía matriarcal:

Y sobre una mesa que tienden en el campo con unos manteles sucios y negros, se lo comen asado, crudo y cocido, comiendo el demonio el corazón, y sus criados la parte que les cabe (...). Y la dicha Graciana Barrene-

chea declara que por ser ella la más preeminente de todos los brujos y reina del aquelarre, le pertenecía toda la carne, pan y vino que sobraba en los dichos banquetes.

Pero son tres. La más joven de las hechiceras, Eva —Carolina Bang—, adopta los estereotipos más rancios y trillados. Ante la atenta mirada de los protagonistas masculinos, Bang, en ropa interior, exprime los jugos internos de un sapo sobre el palo de una escoba y lo restriega sensualmente contra sus genitales. También en los documentos de Logroño aparecen registradas prácticas similares a las ejercidas por Eva en *Las brujas de Zugarramurdi*:

El sapo (...) era el secreto [para] realizar el vuelo al aquelarre. [La bruja] pisaba el animal con el pie izquierdo y apretaba hasta que los excrementos le salían por ambos extremos. Recogía ese líquido en un cacharro, ya que se trataba del ungüento con el que era necesario untarse para volar. (Henningsen 2010: 126)

Graciana, una Carmen Maura elegante y autoritaria, gobierna el aquelarre final e introduce la idea de la Diosa Madre, una *monstrua* cuya morfología remite a las figuras de fertilidad prehistóricas: «Dios creó a la mujer a su imagen y semejanza. (...) Ha llegado el momento de la verdad, ella va a volver y se hará justicia».

Maritxu, la anciana a la que da vida Terele Pávez, se vuelve particularmente interesante por cuestiones diversas. Primero, porque se aproxima a la antropofagia o canibalismo, una costumbre brujesca documentada en textos históricos y antropológicos.

La matriarca vasca, con un cabello larguísimo y canoso, asegura: «a mí las brujas no me dan miedo, a mí lo que me da miedo son los hijos de puta»<sup>8</sup>. En una frase, Terele recoge la tradición literaria a la par que niega todos los rasgos peyorativos asociados al término *bruja*, todo aquello que provoca temor. Con sus palabras provoca un terror mayor, el de una mujer astuta que ya no es pasiva, que decide hablar y, con una actitud contestataria, se rebela.

Pese a sus notas sexistas, hay que reconocer que el final de la película de Álex de la Iglesia no sentencia a las brujas a muerte. La última escena muestra las carcajadas vencedoras de las Barrenechea y de la exmujer de Jose que, desde una postura casi contracultural, comentan: «míralos, la familia feliz, tienen dinero, coche, adosado, perro, jardín... y todo eso les destruirá, poco a poco».

<sup>8</sup> Esta frase dio título a mi Trabajo Fin de Máster (TFG), que en 2016 obtuvo uno de los premios Ernestina Otero (Concello de Pontevedra) por la inclusión de la perspectiva de género.

### 3. 3. Cuando el amor se enfrenta al poder femenino...

El escritor mexicano Octavio Paz decía que no hay pueblo que no tenga productos culturales cuyo argumento consista en el encuentro amoroso de dos personas. Asumiendo como cierto este pensamiento, la escritora Coral Herrera Gómez (2016) añade que el amor romántico es, además de un elemento cultural, un dispositivo político. En la serie *Salem* (2014), todos los brujos comienzan a desconfiar de la autoridad de Mary Sibley solo porque descubren que está enamorada.

Sabemos además que, paralelamente al enamoramiento, la soledad y la soltería son temáticas recurrentes en el medio audiovisual. La crítica de cine Mireia Mullor (2020) exclama «¿qué es lo que Hollywood desprecia tanto de la soltería femenina?». Continúa explicando que para responder a esta pregunta debemos remontarnos a otros tiempos, a estructuras de valores patriarcales y católicos que todavía, «con menos intensidad», nos dominan. Entre estos valores destaca el del amor romántico, eje vertebrador de incontables producciones de cine y televisión, también aquellas con características brujescas.

«Atrapada entre dos mundos, pero completamente feliz». Así se encuentra Isabel Bigelow en el final de *Embruja* (Nora Ephron, 2005), una película que retoma y homenajea la serie de televisión homónima de los sesenta. Y es que algunas comedias recientes se aproximan a lo que he apodado *brujería romántica*; esto es, desarrollan tramas basadas en brujas enamoradas. Generalmente, se trata de cintas que presentan a hechiceras jóvenes, bellas, modernas y bondadosas.

Sentada en un salón de té, la *bruja del amor* de Anna Biller (2016) admira las fantasías románticas y afirma estar esperando a su príncipe azul. Su interlocutora se revela reacia a aceptar dichos planteamientos, llegando a afirmar, ingeniosamente, que Elaine es «víctima de un lavado de cerebro del patriarcado». Herrera Gómez (2019) equipara el amor romántico a la religión, observando que ambos mantienen a las mujeres «arrodilladas frente al Señor». Irónica pero sagazmente añade que

así es como nos tienen rezando para que llegue el Príncipe Azul, soñando con encontrar a la media naranja, sufriendo mientras atravesamos el Valle de Lágrimas, con instantes de gloria en los que podemos tocar el cielo con nuestras manos.

Las producciones audiovisuales nos enseñan que, cuando nos domina el desamor, nos convertimos en brujas despiadadas. Autoras como Zecchi (2018) señalan que, para mayor escarnio, los cineastas suelen identificar con la locura la reacción de las mujeres al desamor y al maltrato. En el mo-

mento en que Oz traiciona a Theodora en *Oz, un mundo de fantasía* (Sam Raimi, 2013), el cuerpo de esta se transforma: su piel se vuelve verde, como la de Margaret Hamilton en la obra de Victor Fleming (1939), y su atuendo, con sombrero negro picudo, se ajusta perfectamente al de las brujas de la tradición literaria.

«¡Quiero que sepa que ha sido él quien me ha convertido en esto!», dice la mujer. La película presenta visualmente esta causa-efecto en la escena de transfiguración de la hechicera, pues sobre su figura retorciéndose aparecen diversas imágenes del mago riendo a carcajadas.

La risa funciona como un elemento principal en esta producción cinematográfica. Además de ser relevante en el proceso de transformación de Theodora, destaca en las apariciones de esta bruja a partir de ese momento: sus risotadas inundan cada uno de sus planos, incidiendo en su maldad.



Fotograma de *Piratas del Caribe: en el fin del mundo* (Gore Verbinski, 2007). | Fotograma de *Embruja* (Nora Ephron, 2005).

Similar a la de Theodora es la metamorfosis de Calypso, la diosa del mar de *Piratas del Caribe*. Como espectadoras, conocemos primero a Tía Dalma, la forma humana en la que confinaron a esta deidad tras la traición de su enamorado, Davy Jones. Calypso no se vuelve de color verde, pero pierde parte de sus poderes y su tamaño se ve reducido. En *El cofre del hombre muerto* (Gore Verbinski, 2006), Tía Dalma aparece con marcas en la piel y dientes ennegrecidos, vestida con harapos y con el pelo encrespado y sucio. El guion de *En el fin del mundo* (Gore Verbinski, 2007) libera a la diosa y le devuelve su aspecto original, agigantado.

A pesar de que en el guion de *Embruja* encontramos diálogos cuestionables y una apuesta desmedida por el amor romántico, el desenlace es favorable para la bruja protagonista. Sobre los diálogos, debo recordar que el asesor del protagonista pronuncia frases que evidencian una ideología sexista y homófoba: «estás amariconado», «te harán alcalde de Maricolandia» u «oye reina, vete a tu caravana hasta que se te pase la regla».

Fijándonos ya en el argumento, si comparamos la trayectoria de Isabel con la de Jennifer —*Me casé con una bruja* (1942)— o Gillian —*Me enamo-*

*ré de una bruja* (1958)—, el avance es significativo: mientras las dibujadas en el siglo XX rechazaban sus poderes mágicos para mantener sus relaciones amorosas, Isabel consigue conjugar los dos planos. De hecho, lo novedoso de *Embrujada* es que la decisión de Isabel de abandonar la vida mágica sucede antes de conocer a su enamorado, y la retoma en el momento que comienza su relación.

Esto mismo ocurre en otras ficciones actuales, como *El descubrimiento de las brujas* (Sarah Walker, Alice Troughton y Juan Carlos Medina, 2018). Diana Bishop se yergue como una mujer independiente y poderosa cuya apariencia se encuentra bastante alejada tanto de la bruja anciana y perversa de los relatos populares, como del cliché de la mujer fatal.

Dice Isabel Bigelow que es, como Diana, «una persona normal». Las diferencias con la serie original son notables: en el primer capítulo, emitido en el año 1964, Samantha —la protagonista— le confesaba a Darrin —su marido— que era bruja y, tras un periodo de aceptación, él afirmaba que no era un detalle importante, siempre que aprendiera a ser un ama de casa normal, a cocinar y a llevar el hogar. Introduciendo lo negativo del concepto *bruja*, Darrin añadía: «¿qué ocurre si mi mujer es bruja? Hay muchos hombres que tienen brujas por esposas».

Pese a ser una cinta cuyo propósito principal es entretener, la nueva *Embrujada* supera el trasfondo de las anteriores, que, entre la guasa y la seriedad, sí reflejaban una visión tradicional y patriarcal acerca de las relaciones amorosas y de la posición social de las mujeres. Se trata de argumentos que, equiparando la magia con la autonomía, potenciaban la idea perversa del amor romántico, un sentimiento que fuerza a las mujeres a abandonar su inteligencia, autoridad, independencia, sexualidad...

Muchas ficciones actuales intentan dar la vuelta a los supuestos patriarcales del amor romántico —posesión, sometimiento...— y apuestan por un sentimiento más sano, transformador y poderoso. Este tipo de relaciones es el que apoya bell hooks (2017: 133) cuando afirma que «elegir la política feminista es elegir el amor».

Recordemos que iniciaba este epígrafe con las palabras con las que Octavio Paz se refería a la proliferación de relatos amorosos en todas las sociedades. Tratando estas evidencias, Herrera Gómez (2016: 237) habla de lo estremecedor de estos textos cuando surgen en contextos donde no existe libertad sexual: «ante la prohibición de su amor, los amantes se ven impulsados irremediabilmente hacia la transgresión». Y añade que, en estos casos, el amor es subversivo porque convierte a la mujer en un ser libre.

En cualquier caso, Herrera Gómez también cree que el amor romántico consiste en una lucha de poder basada en términos de triunfo y derrota.

Volviendo al argumento de *Embrujada* y tratando la «separación radical» entre las mujeres y el poder, la catedrática en literatura clásica Mary Beard (2018) recupera la ideología de la sociedad y la cultura grecorromana, una tradición de la que, a pesar de la distancia temporal, todavía bebemos en la actualidad.

Me interesa particularmente cómo Beard estudia la historia de Penélope, recogida en la *Odisea*. Con las palabras que pronuncia su hijo, el joven Telémaco, la autora critica el modo en que los sistemas patriarcales han silenciado los discursos públicos femeninos, ya desde los primeros escritos de la cultura occidental:

Madre mía, vete adentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar y de la rueca... El relato estará al cuidado de los hombres, y sobre todo al mío. Mío es, pues, el gobierno de la casa. (Beard 2018: 16)

Llama la atención cómo las ficciones audiovisuales reflejan este alejamiento entre el poder y la mujer; en nuestro caso, entre la bruja y su magia. En este punto conviene también reflexionar brevemente sobre la idea de poder y de empoderamiento. Veamos qué nos aportan las definiciones del sustantivo *poder* y del verbo *empoderar* ofrecidas por la Real Academia de la Lengua Española:

### **Poder**

1. m. Dominio, imperio, facultad y jurisdicción que alguien tiene para mandar o ejecutar algo.
2. m. Gobierno de algunas comunidades políticas.
3. m. Acto o instrumento en que consta la facultad que alguien da a otra persona para que en lugar suyo y representándolo pueda ejecutar algo. U. m. en pl.
4. m. Posesión actual o tenencia de algo. Los autos están en poder del relator.
5. m. Fuerza, vigor, capacidad, posibilidad, poderío.
6. m. Suprema potestad rectora y coactiva del Estado.

### **Empoderar**

De en- y poder.

1. tr. Hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido.
2. tr. Dar a alguien autoridad, influencia o conocimiento para hacer algo.
3. tr. desus. apoderar.

Son varias las teóricas que han cuestionado el uso feminista del verbo *empoderar*, puesto que el concepto de *poder* es ambiguo. Marta Sanz (2018) apuesta por revisar el poder y evitar sus compuestos y derivados lingüísticos. Para Beard (2018), la solución a la integración de las mujeres en las estructuras de poder pasa precisamente por la redefinición o transformación de ese poder, no por cambiar a las mujeres. Dicho de otra forma, no somos nosotras las que tenemos que empoderarnos, es el poder el que se tiene que convertir para acogernos.

Siguiendo estos argumentos, parece necesario que nos empoderemos, sí, pero sin utilizar mecanismos descalificativos o violentos, asociados a la misoginia patriarcal. Empoderarse, conseguir la autonomía, significa pasar de objeto a sujeto, adquirir un poder positivo y superar las relaciones —individuales y colectivas— de tipo dominante.

### Niñeras mágicas

En el año del estreno de la serie *Embrujada*, también salía a la luz *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), película que ha inspirado la reciente *El regreso de Mary Poppins* (Rob Marshall, 2018). Como la de Julie Andrews, la Mary interpretada por Emily Blunt positiviza la imagen de la Bruja: su forma de vestir, colorista y alegre, dista mucho de la de las brujas más típicas y estereotipadas.

Uno de los aspectos más interesantes de esta niñera —y de su prima Topsy, el otro personaje femenino brujesco del filme— es que es independiente económicamente y vive de forma autónoma, alejada del canon familiar tradicional.

La historia dirigida por Marshall no presenta en ningún momento la idea de la Bruja como problema para la familia Banks, los protagonistas, como sí ocurre en *Embrujada* (2005). No obstante, el guion tampoco ahonda en las vivencias personales de la nodriza, sino que la presenta como un complemento de la historia familiar. En la novela de Pamela Lyndon Travers (2017: 15) se puede leer que «nadie supo lo que pensaba Mary Poppins, pues a nadie se lo contó...».

Otro relato cinematográfico reciente en torno a cuidadoras de niños es el de Nanny McPhee, recogido en *La niñera mágica* (Kirk Jones, 2006) y *La niñera mágica y el Big Bang* (Susanna White, 2010). La mujer interpretada por Emma Thompson difiere visualmente de Mary Poppins, pues recoge todos los rasgos de la Bruja literaria: es una hechicera anciana, de pelo canoso y múltiples verrugas en la cara. McPhee porta un bastón siniestro y, además, viste de negro riguroso. Como curiosidad, cabe comentar que Thompson también da vida a la bruja Sybil Trelawney, profesora de adivinación de la saga Harry Potter.



Emily Blunt como Mary Poppins, Emma Thompson como Nanny McPhee.

Esta cinta muestra un argumento recurrente en las ficciones brujescas, el de la transformación de la vieja en joven, y viceversa. Vemos que, a medida que los niños aprenden sus lecciones —no pelear, compartir, ayudar, ser valiente y tener esperanza—, las características repulsivas de la niñera van desapareciendo. El concepto Bruja se asocia directamente a Nanny McPhee, pero también a otros personajes vinculados con la maldad materna. Uno de los niños explica que la mujer con la que se case su padre «será malvada y nos tratará como esclavos. Existen muchos antecedentes, no hay una sola madrastra que sea ni siquiera pasable. Son una raza cruel. ¿A quién le gustan los niños de los demás?».

Siendo de las temáticas más explotadas por los *mass media*, el amor y la familia no podían faltar en el recorrido audiovisual trazado. Esta reflexión nos lleva a pensar que la representación femenina de la Bruja enamorada se mueve entre lo que podríamos denominar sumisión absoluta y la locura vengativa.



Meryl Streep como Topsy.

Respecto a lo familiar, la mayoría de nuestras hechiceras fílmicas viven solas, no tienen ascendencia ni descendencia. Es cierto que, en casos concretos, las protagonistas mágicas encuentran aprendices, mujeres que heredan sus poderes. Esta realidad puede observarse en *Penny dreadful* (2014), *La bruja* (2015) o *Mitos y leyendas* (2017), pero lo más habitual es que la aparición de brujas en familias normativas —esto es, en el ‘grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas’ (RAE)— tenga que ver con la idea de la niñera.

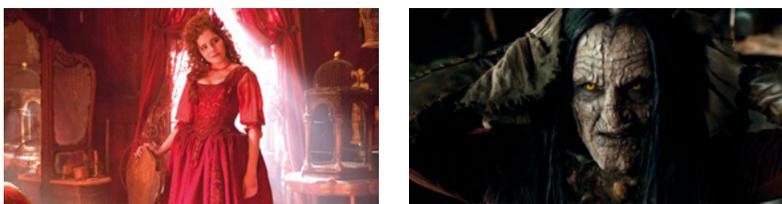
Este último supuesto, el de la niñera, es el que da vida a Mary Poppins y Nanny McPhee. Lo más destacable de este cliché es que, a pesar de proponer rasgos brujescos benévolos, construye a la Bruja como un anexo del núcleo familiar protagonista. En estas historias no conocemos la biografía de las institutrices y nada sabemos de sus sentimientos.

### 3. 4. Maldad, belleza y glamur

Dentro de las heterogéneas caracterizaciones brujescas actuales, existen algunos atributos a destacar: juventud, hermosura y un vestuario cuidadosamente seleccionado. Y es que muchas de las hechiceras mantienen su carácter dañino pero suelen escapar del estereotipo tradicional de la decrepitud.

Está claro que las sociedades evolucionan y, paralelamente, las representaciones de la Bruja varían, se ajustan a la demanda del público actual y responden a los cánones de belleza establecidos. Ahora ellas son elegantes, sofisticadas y, evidentemente, bellas y jóvenes. La crítica feminista Barbara Zecchi (2018: 266) respalda este argumento cuando afirma que nuestra obsesión por la perfección física y la juventud hace que «la representación cinematográfica del cuerpo de la mujer madura corresponda a un desafío temático y estético».

Revisando el texto teatral de *Las brujas de Salem*, leemos cómo Arthur Miller (1958: 29) describe a Mercy Lewis como «una muchacha de dieciocho años, gorda, taimada y despiadada»; nada que ver con la joven que interpreta a Mercy en la serie televisiva *Salem*, esbelta, hermosa y con un cuerpo normativo.



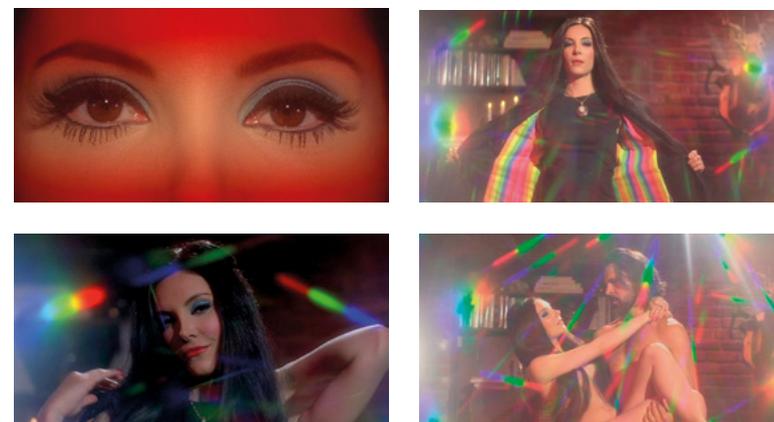
Aspecto de Mercy Lewis en *Salem* (Adam Simon y Brannon Braga, 2014) | Aparición de Muriel en *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* (Tommy Wirkola, 2013).

Por su parte, los relatos fílmicos que sí muestran la vejez brujesca tienden a asociar visualmente la fealdad con la perversidad y la belleza con la bondad. Atendiendo a películas que presentan brujas buenas y malas, la diferencia estética entre ambos estereotipos es notable. Muriel, la villana de *Hansel y Gretel: cazadores de brujas*, tiene la piel repleta de grietas y el pelo encrespado. Por su parte, las brujas blancas de esta misma cinta se amoldan al canon: cuerpos estilizados, rostros brillantes y cabellos cuidados.

### Brujas malas y elegantes

Las Brujas de las pantallas contemporáneas tienen estilo. Aunque pueda parecer una afirmación demasiado básica, basta con revisar el aspecto de las protagonistas de ficciones como *The love witch*, *Salem* o *Penny dreadful* para corroborarla. Mención especial tiene el vestuario de esta última serie, perteneciente a Gabriella Pescucci y caracterizado por un marcado acento victoriano.

Como buena *femme fatale*, Elaine Parks se preocupa por su aspecto exageradamente. En un momento del filme descubrimos que utiliza peluca, es decir, que los cabellos largos y oscuros que luce en toda la cinta no son reales. El hecho de colocarse una peluca para lograr una mayor seducción puede relacionarse con el estereotipo de la mujer fatal originaria, pues a finales del siglo XIX son numerosos los pintores que trabajan en representaciones de este cliché con melenas frondosas y oscuras.



Samantha Robinson interpreta a Elaine Parks en *The love witch* (Anna Biller, 2016).

La fatalidad de Elaine se advierte en los sucesivos «hechizos visuales» que realiza para engatusar a sus víctimas masculinas. En este punto se vuelve casi imposible no relacionar estos planos con la bellísima imagen de los ojos de Gillian Holroyd y su amigo felino en *Me enamoré de una bruja*. Y es que esta famosa escena de finales de los cincuenta también se correspondía con la realización de un encantamiento amoroso.

En los asesinatos de *la bruja del amor* percibimos la importancia de una prenda, un abrigo negro cuyo estampado interior es de rayas multicolores. Cuando Elaine se quita la chaqueta desata una serie de planos sexuales en los que domina la psicodelia: las víctimas son envenenadas y cautivadas a través de la danza, siguiendo, de algún modo, la alargada influencia del relato de Salomé.



Frances Conroy en dos fotogramas de *American horror story: coven* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2013).

Si algo singulariza a las hechiceras de *American horror story: coven* (2013) es su enorme interés por la moda. El espectro de la recién asesinada Nan —Jamie Brewer— se pregunta si ha de llevar la ropa que viste para toda la eternidad, Myrtle —Frances Conroy— espeta a una bruja del consejo que es aburrída y que su mal gusto en moda le provoca pesadillas, mientras que Fiona Goode afirma haber vivido una vida poco respetable, pero se enorgullece de haberlo hecho con estilo.

El caso más evidente —además del hecho de que Madison, una de las mujeres del aquelarre, sea modelo— es el de Myrtle Snow, la bruja que muere gritando «¡Balenciaga!» vestida de Carolina Herrera. El personaje de Snow manifiesta frecuentemente su amor por la alta costura, pero la referencia a este ámbito es palpable, como decíamos, en los diseños de todas las brujas, firmados por Alexander McQueen, Valentino y, por supuesto, Saint Laurent (Zárate 2015). La caracterización de Conroy evidencia además el influjo de personajes relevantes del mundo de la moda, como Grace Coddington y su copiosa cabellera rojiza.



Fotografía de Grace Coddington.

La relevancia del pelo en los arquetipos femeninos de la Bruja y de la *femme fatale* es enorme. He aludido también a las connotaciones sexuales y diabólicas del cabello, especialmente del encarnado, algo que aparece incluso en producciones cuyo núcleo conceptual nada tiene que ver con la brujería. Dos personajes —masculinos, por cierto— de la miniserie española *Inés del*

*alma mía* (Nicolás Acuña y Alejandro Bazzano, 2020) señalan lo demoníaco de la protagonista, Inés, con dos frases reveladoras: «Mujer de pelo bermejo, ¡mala carne y peor pellejo!» y «esos cabellos rojos del demonio...».

Pero regresando a *Coven* y al proceso de retroalimentación entre disciplinas artísticas, parece que la selección de diseños de McQueen para vestir al aquelarre protagonista no es aleatoria. Recordemos que la recuperación del concepto brujesco en la colección del año 2007 de este diseñador tenía que ver con la puesta en valor del empoderamiento femenino y que los estilismos se nutrían de datos autobiográficos.

### Belleza eterna

Y si con sus creaciones McQueen pretendía hacer temibles a las mujeres, Murphy y Falchuk concentran el estereotipo de la mujer temible en Fiona Goode, el personaje interpretado por Jessica Lange. Fiona retoma el cliché de la mujer fatal, mientras que la joven bruja Zoe Benson encarna una ligera renovación del mismo: ella asesina a los hombres con los que mantiene relaciones sexuales, sí, pero lo hace sin desearlo.

El ejemplo de Zoe nos recuerda a la imagen de la *vagina dentata*, tan utilizada por los surrealistas para manifestar su terror a lo femenino. El mitólogo Joseph Campbell, citado por Creed (2007: 27), explica que el de la «vagina que castra» es un motivo recurrente, y añade que «su contraparte es lo que se denomina ‘madre fálica’ y aparece ilustrado a la perfección en los largos dedos y narices de las brujas». Como ejemplo de la recurrencia de este mito, en 2006 se estrenaba *Vagina dentata* (Mitchell Lichtenstein), una mezcla entre lo gore y la comedia adolescente que centra su trama en la idea de mantener la virginidad de su protagonista.

La cuestión es que, frente a esta «inocencia» de Benson, Lange actualiza los rasgos malignos de la madrastra clásica de Blancanieves, incluyendo el de la antropofagia. Asimismo, el deseo exacerbado de la eterna juventud aparece en el personaje de Delphine LaLaurie, inspirado en la llamada Condesa Sangrienta, la húngara Isabel Bathory, fabricante de ungüentos con la sangre de sus esclavos negros.

Uno de los capítulos de *Mitos y leyendas* (2017) —hábilmente titulado *Espejito, espejito*— refleja la terrible historia de este personaje, que también protagoniza cintas como *La Condesa* (Julie Delpy, 2019). Igualmente, la poeta argentina Alejandra Pizarnik publicaba en 1966 un relato titulado *La condesa sangrienta*.

El caso es que esta idea de esquivar el paso del tiempo sobresale con frecuencia en los argumentos de múltiples ficciones audiovisuales. En *Juego de Tronos*, una de las series televisivas más exitosas de los últimos años, este proceso se hace patente en el caso de Melisandre de Asshai. El primer



La condesa Bathory en *Mitos y leyendas* (Aaron Mahnke, 2017). | Delphine LaLaurie en *American horror story: coven* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2013). | La madrastra de *Mirror, mirror* (Tarsem Singh, 2012) también busca la belleza eterna con diferentes tratamientos.

capítulo de la sexta temporada, titulado *La mujer roja*, muestra a la sacerdotisa desvestiéndose y retirándose un collar que porta habitualmente. En el momento en que la joya deja de estar en contacto con su cuerpo, Melisandre pierde su juventud y su largo pelo rojizo y se convierte en una anciana taciturna, encorvada, con cabellos canos, escasos y con piel flácida.

Curiosamente, también en *Mirror, Mirror* (2012) y *Oz, un mundo de fantasía* (2013), la ancianidad domina a las hechiceras cuando desaparecen los colgantes que suelen llevar en el cuello. De estas mutaciones se deduce una posibilidad perversa: la de la ancianidad como descubridora de la crueldad inherente a las mujeres.

Recordemos la correspondencia que se supone tradicionalmente entre la Bruja, la mujer malvada y la de aspecto desagradable. Incluso en las obras de animación infantil se introducen este tipo de cuestiones, propiciando pensamientos conservadores y estereotipados. Así, cuando la princesa Mérida descubre que el encantamiento que había solicitado no funciona como debería, afirma: «¡Esa bruja horrenda me ha dado un hechizo inútil! Esa arpía con ojos de huevo...» — *Brave* (Mark Andrews, Brenda Chapman y Steve Purcell, 2012) —.

Por su parte, *Enredados* (2010) relaciona el anhelo de no envejecer de Gothel, la bruja, con el secuestro de Rapunzel. Cuando la melena de la princesa pierde su poder, la maga revela, simultáneamente, su vileza y senectud. Por el contrario, el guion de *La bella y la bestia* (2017) trata de criticar este nexo o, por lo menos, reprende al personaje que lo establece. Vemos que, cuando el príncipe evita ayudar a una anciana por su aspecto, la mujer se convierte en una joven y hermosa hechicera que lo maldice, transformándolo en una bestia enorme.

Continuando con los ejemplos, las protagonistas de *Salem* y *Penny dreadful* apuntan en la misma dirección que Melisandre. Mary Sibley se yergue como la mujer más hermosa y poderosa de esta población de Massachusetts pero, en realidad, es la bruja más influyente del aquelarre. Cuando nuestra hechicera visita a sus víctimas, la decrepitud domina su cuerpo.

La trama de *Sombras tenebrosas* (Tim Burton, 2012) muestra la misma evolución en Angelique Bouchard, una mujer hermosa adorada por el pueblo que, cuando descubre sus planes malvados, revela una piel craquelada, aporcelanada. El protagonista de *Sombras tenebrosas*, Barnabas, representa el caso contrario. Convertido en vampiro por Angelique, se somete a diversos tratamientos para abandonar la vida eterna. Curiosamente, la doctora que le realiza las intervenciones está utilizando su sangre para conseguir la inmortalidad y, por supuesto, mantener su juventud.

En *Blancanieves y la leyenda del cazador* (2012), Charlize Theron interpreta a Ravenna, una reina vil y glamurosa. Persiguiendo la belleza eterna, absorbe la juventud de las mujeres que asesina, táctica de la que también se sirve Fiona Goode en *Coven*. Aunque la trama de *Coven* no guarda relación alguna con la escrita por los Grimm (1979: 250), el personaje de Goode funciona como actualización de la madrastra de Blancanieves, «(...) una mujer hermosa aunque arrogante y presumida, que no podía soportar que alguien la superase en belleza».

Ya en el primer capítulo, Fiona revela sus intenciones tratando de encontrar tratamientos médicos que restauren su juventud. Ante la negativa de uno de los doctores, nuestra bruja decide alimentarse de la energía del hombre en un proceso que recuerda al empleado por Theron: ambas ingieren la vitalidad de sus víctimas como si de un alimento se tratase.



Aspecto de Melisandre de Asshai, de *Juego de tronos* (David Benioff y D.B. Weiss, 2011), tras retirarse el collar mágico. | Hechiceras de *Sombras tenebrosas* (Tim Burton, 2012). | *Penny dreadful* (John Logan, 2014) revelando su verdadera apariencia.

La antropofagia de las brujas como camino hacia la belleza no es exclusiva de la producción cinematográfica del siglo XXI, ni de la madrastra de Blancanieves. Basta recordar a las hermanas Sanderson de *Hocus Pocus* (Kenny Ortega, 1993), que trataban de comerse a cientos de niños para recuperar su juventud.

Esta trama de transformación de la juventud en ancianidad y viceversa aparece también en el musical *En el bosque* (2014), que presenta como protagonista malvada a una bruja, sin nombre. Su aspecto inicial es normativo, sigue los estereotipos planteados por la literatura tradicional: se trata

de una anciana de dientes estropeados, con pelo largo, encrespado y grisáceo. Cuando logra cumplir sus planes, recupera su verdadera apariencia, la de una mujer más joven, hermosa, peinada y limpia.

El final de *En el bosque* devuelve a la hechicera la vejez mientras canta «soy la bruja, soy el problema, soy en la que nadie cree. Ustedes son todos mentirosos y solo harán lo que siempre hacen: oh, ¡podrán culpar a otra bruja!». Las palabras entonadas por Meryl Streep apuntan a la idea de la Bruja como chivo expiatorio, como entidad sobre la que recaen todas las culpas. Frente a las protagonistas de otras creaciones audiovisuales actuales en las que esta madrastra clásica busca la venganza con sus actos, Fiona Goode trata de competir por la juventud, belleza y poder de las nuevas Brujas. Es la envidia lo que mueve a la jefa del aquelarre, como lo hacía en el cuento de los hermanos Grimm.

Teniendo en cuenta la elección de guionistas y directores, se constata la existencia fílmica de clichés femeninos poco asumibles por una audiencia heterogénea. Gran parte de los cuerpos de las Brujas cinematográficas se ajusta a los cánones establecidos, son cuerpos normativos con los que un gran número de espectadoras no consiguen identificarse.

Como consecuencia de esta obsesión y normatividad de los cuerpos, ancianidad y fealdad son poco empleadas en la caracterización brujesca. Aun peor, la mayoría de hechiceras maduras o «desagradables» físicamente suele asociarse con la maldad y la envidia, del mismo modo que lo hace el estereotipo de la *femme fatale*. La preocupación contemporánea por la belleza provoca la reaparición constante de la madrastra de Blancanieves y otros mitos femeninos de asesinas, como el de la condesa sangrienta. En todo caso, la diversidad de tipos brujescos de este capítulo apunta mi apreciación del concepto *bruja* como un elemento contradictorio.

### 3. 5. Otro terror es posible

Según el redactor cultural Pedro Torrijos, el miedo difiere del susto porque proviene de nuestra capacidad para imaginar, para proyectar una amenaza potencial. Por su parte, el susto es una respuesta física a un estímulo determinado. Todo parece indicar que en esta divergencia radica la especificidad de los medios audiovisuales, pues se vuelve casi imposible que otra creación —una novela, por ejemplo— pueda generar un sobresalto real en el receptor. En las primeras páginas de *It*, Stephen King (2017: 17) nos cuenta cómo siente uno de sus personajes el miedo:

No le gustaba siquiera abrir la puerta para encender la luz, porque temía (era algo tan estúpido que no se atrevía a contárselo a nadie) que, mientras tanteaba en busca del interruptor, una garra espantosa se

posara sobre su muñeca... y lo arrebatara hacia esa oscuridad que olía a suciedad, humedad y hortalizas podridas. ¡Qué estupidez! No existían monstruos con garras peludas y llenos de furia asesina. (...) No obstante, la idea persistía.

Sabemos que la narración de terror —la buena narración de terror— no se basa únicamente en el encadenamiento de sustos, sino que se vale de mecanismos variados para generar un tono, una atmósfera. Entre estos mecanismos sobresale el uso de la banda sonora. Recordemos la música compuesta por Mike Olfield para *El exorcista* (William Friedkin, 1973) o de John Williams para *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975).



Fotograma de *It: capítulo 2* (Andy Muschietti, 2019)

Una vez introducido en ese ambiente terrorífico, las y los receptores —espectadores, lectores, oyentes— están expectantes, se mantienen a la espera, imaginan el peligro. Y ese peligro, en ocasiones, tiene forma de bruja.

De pie en el umbral, había una mujer que ya se acercaba a los ochenta años. Tenía el pelo largo y hermoso, casi completamente blanco, pero con vetas de oro purísimo. (...) Su rostro arrugado era bondadoso. (...) El tono de su vestido había cambiado. Se había convertido en un negro escabroso que se iba deshaciendo. (...) Algunos dientes se le habían puesto tan negros como el vestido. Las arrugas de su piel eran más profundas. Sus dedos eran garras. (...) Su pelo era más ralo; aquí y allá dejaba ver el cuero cabelludo. (...) Ahora era una vieja con cara de manzana marchita que reía con una voz aguda y chillona, meciéndose. (King 2017: 747).

### *Scream queens versus final girls*

Observamos que, cuando la Bruja aparece en el cine, suele manifestar representaciones polarizadas: la de la hechicera anciana y espantosa o la de la joven erótica —‘que excita el deseo sexual’—. Esta polarización de la

Bruja era evidente en *La máscara del demonio* (Mario Bava, 1960), donde la actriz Barbara Steele interpretaba simultáneamente los personajes de la hechicera Asa y la princesa Katia; esto es, las dos caras de la moneda.

Esta orientación en dos direcciones contrapuestas sucede en todas las representaciones femeninas del cine de terror, donde las mujeres son víctimas —reinas del grito, durante el filme; *final girls* traumatizadas, si sobreviven— o villanas crueles y culpables. Cuando el crítico Ignasi Franch (2016) apunta que el cine de terror cuenta con sus convenciones acumuladas, destaca el empleo de desnudos femeninos como reclamo.

Las supervivientes acostumbran a ser personas recatadas, vírgenes, y por ello se entiende que su «victoria» constituye un premio moral. Esta situación se recoge en *The final girls* (Todd Strauss-Schulson, 2015), historia en la que solamente son asesinados aquellos personajes que mantienen relaciones sexuales. Por el contrario, *It follows* (David Robert Mitchell, 2014) sobresale por la alteración de esta realidad: las que resisten son, justamente, las personas que tienen sexo.

Contrarrestando las teorías de la polarización de los personajes femeninos, el autor de una tesis reciente sobre el trabajo del cineasta Jess Franco opina que no todas las películas de terror «pecan de machistas y conservadoras». Hábilmente, Alejandro Mendíbil Blanco (2019: 196) introduce dos citas interesantes. Una, de Pam Cook, ensalza la inversión de roles sexuales y el papel activo de las mujeres en una película *exploitation* concreta, *La isla sin retorno* (Stephanie Rothman, 1973). La otra, sobre el cine *slasher*, es de Carol Clover, que cree que cualquier espectador —mujer u hombre— puede identificarse con la *final girl*, la protagonista que sobrevive, se enfrenta al asesino psicópata y lo elimina.

Mendíbil Blanco cita también a Barbara Creed, afirmando que el hecho de situar en pantalla a un «monstruo femenino activo» desarticula inmediatamente el discurso machista. Esta sentencia es cuando menos curiosa, puesto que es posible realizar una lectura de Creed completamente opuesta. Y es que Creed, experta en cine, habla de lo «monstruoso femenino», entendiendo que, a la hora de definir al monstruo, el género es, de hecho, un componente más determinante que la monstruosidad.

Podría estar de acuerdo con Mendíbil Blanco en que, en la totalidad de películas de terror existentes, algunas se alejan de la tendencia más conservadora. No obstante, creo que esto no ocurre en la mayor parte de los casos y, cuando sí sucede, suele ser gracias a la participación de cineastas mujeres. La directora de *Crudo* (2016), Julia Ducournau, resalta la importancia de que existan historias terroríficas contadas por mujeres porque debemos reconocer que nosotras, como ellos, también podemos experimentar emociones como la violencia o la ira.

Si reparamos en películas taquilleras recientes —*La abuela* (Paco Plaza, 2021), *La llorona* (Michael Chaves, 2019), *Annabelle vuelve a casa* (Gary Dauberman, 2019), *La monja* (Corin Hardy, 2018)—, es evidente que tanto sus tramas como sus *monstruos* son estereotipadas y conservadoras.

Las villanas mencionadas contrastan con la protagonista de *Una chica vuelve a casa sola de noche* (Ana Lily Amirpour, 2014), por ejemplo. Como vampira vengativa, esta última retoma el argumento de *La reina de los condenados* (Michael Rymer, 2002), cuya protagonista —Akasha— ha sido considerada ejemplo de monstruosidad feminista.

Orientando nuestra mirada hacia el tema que nos ocupa, destaca la cantidad de relatos cinematográficos en los que la Bruja se asocia con el género de terror —prácticamente todos ellos dirigidos por un director hombre, por cierto—. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española describe el término *terror* como ‘miedo muy intenso’, mientras que *miedo* es la ‘angustia por un riesgo o daño real o imaginario’. Dentro de este maravilloso campo semántico, la definición más interesante es probablemente la de *horror*, que especifica lo siguiente:

1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso.
2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo.
3. m. Atrocidad, monstruosidad, enormidad.

El miedo puede proceder de algo verídico o inventado. Recordemos que la Bruja antropológica presentaba ambas circunstancias: existía en el plano de lo real como curandera —cargada de poderes relacionados con la naturaleza y la herbología—, pero provocaba un sentimiento de recelo en sus vecinos que, en sus derivas imaginadas, la asociaron con lo diabólico.

Sin embargo, son las perspectivas social y feminista las que nos ofrecen una lectura más significativa del miedo a lo brujesco femenino. Cuando se sucedieron las persecuciones inquisitoriales, o cuando en el siglo XIX surgió el estereotipo artístico de la *femme fatale*, los perseguidores y los creadores manifestaron un miedo agudo a la mujer independiente. Vamos a tratar de analizar si estos temores masculinos siguen vigentes en la actualidad.

### Un terror con forma brujesca

Observando los matices de cada una de las palabras anteriores y, abordando sobre todo el horror, es justo mencionar los trabajos teóricos de Julia Kristeva. En la mezcla entre las acepciones dos y tres se encuentra una idea cercana a la abyección *kristeviana*. Agregando a esa «aversión profunda» la idea del borde, Kristeva (2006: 11) afirma que lo abyecto es «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que

no respeta los límites, los lugares, las reglas». La Bruja, como entidad ajena a todo lo estructurado —sociedad, familia, canon, etc.—, parece el ejemplo idóneo de esta abyección.

En cuanto a lo terrorífico en el medio cinematográfico, la asiduidad del motivo brujesco femenino en los filmes de este género tal vez se debe al hecho de que el horror subraya lo diferente, lo ajeno y la Bruja puede ser entendida como ese Otro monstruoso y temible. Es decir, la asociación de la mujer con la Otredad es lo que hace que la Bruja se convierta en el estereotipo terrorífico ideal según las normas del patriarcado. Esta Otredad no deja de constituir un recurso masculino para la demostración de su superioridad.

En este mismo sentido, la semióloga Elizabeth Bronfen, citada por Pilar Pedraza (2004), explica que los sentimientos de atracción y repulsión que sentimos ante la representación de la Mujer muerta tienen que ver con nuestro encuentro inesperado con la muerte. Añade que se trata de un placer proveniente del careo del espectador con la muerte del Otro, un placer acentuado, precisamente, cuando el Otro es la Mujer.

Por su parte, el cineasta Álex de la Iglesia opina que el villano siempre es lo monstruoso, lo diferente. Apunta además un mayor interés del personaje del villano, que sobrevive precisamente por esa monstruosidad visible. Según investigadoras como Giulia Colaizzi, el monstruo cinematográfico femenino se define por la abyección. Aunque la RAE explica la *abyección* como 'envilecimiento extremo', prefiero inclinarme por la ya mencionada teoría de Kristeva.



Fotogramas de *Expediente Warren: the conjuring* (James Wan, 2013).

Entre todos los productos cinematográficos emergen ejemplos visuales significativos, como la perversa hechicera creada por James Wan en *Expediente Warren: the conjuring* (2013). Lorraine Warren explica que Bathsheba, esta maga malévola, es pariente de Mary Towne Eastey, una de las mujeres asesinadas por brujería en el Salem del siglo XVII. Estéticamente, las apariciones físicas del personaje brujesco son normativas y seguidoras de los clásicos estereotipos literarios.

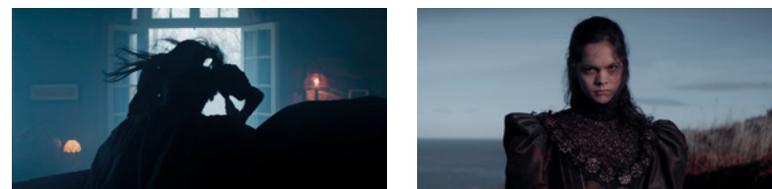
Como curiosidad, es un hombre el que da vida al personaje brujesco femenino de *The conjuring*. Se trata de Joseph Bishara, que en realidad es

el compositor de múltiples bandas sonoras de películas de terror y ha trabajado con James Wan en otros proyectos, como *Insidious* (2011), cinta en la que también interpreta al personaje diabólico.

Ataviada únicamente con un camisón de color claro y con el pelo enredado y sucio, el rostro de la bruja encarnada por Bishara es el de una anciana con signos de putrefacción y violencia. En el plano que muestra cómo Lorraine la ve colgada de la rama de un árbol solo se advierten sus pies, descalzos y notablemente sucios. Como es sabido, el arquetipo de la mujer descuidada, greñuda y vestida con una tela blanca es frecuente en este tipo de películas, y así se dibuja también a la vengativa Annabel Foster en *La noche de la bruja* (Alex Merkin, 2017), bajo una maraña de harapos y sábanas de color blanco.

La marcada ancianidad de estas dos hechiceras, deudora de los estereotipos creados por Perrault, Andersen y los hermanos Grimm, me permite hallar una correspondencia visual clara entre el cuerpo brujesco y el de la vieja. Ambos se entienden como algo horroroso, como algo que genera miedo únicamente por su apariencia desagradable.

La suciedad inherente a Bathsheba y Annabel Foster domina los rostros de las perversas brujas de *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* (2013), película cuya trama no es en esencia terrorífica pero que, probablemente, lograría resultados más aterradores con una construcción distinta de los personajes brujescos femeninos. El propio Hansel explica el terrible aspecto de las hechiceras afirmando que las brujas no pueden disimular su crueldad, la podredumbre se apodera de sus cuerpos: son mujeres de



Representaciones brujescas en la serie *Marianne* (Samuel Bodin, 2019).

piel seca y agrietada, ojos amarillentos, grandes arrugas y ojeras, cabellos oscuros o canosos y dientes ennegrecidos.

Estos rasgos desaparecen cuando la bruja de *Marianne* (Samuel Bodin, 2019) hace su aparición. Aunque los creadores de esta serie han intentado superar las representaciones habituales de la Bruja, no se han alejado demasiado del monstruo del cine de terror. En el primer episodio, una mujer le espeta a la protagonista, Emma Larsimon: «tú has creado esto, Marianne existe solo por ti». La escritora responde que solo es ficción, «son cosas que me invento para ganar dinero».

De algún modo, *Marianne* habla del binomio ficción-realidad y plantea un argumento sugerente, el de la monstruosidad perversa nacida de la imaginación de una escritora. Otro aspecto relevante de esta miniserie es la importancia que otorgan al nombre del monstruo. Cuando nuestra bruja es apelada por su nombre, no puede mentir.

No se trata de la única cinta de terror en la que el guion destaca la importancia del nombre del monstruo. En *Nunca digas su nombre* (Stacy Title, 2017) y *Babadook* (Jennifer Kent, 2014), por ejemplo, los entes sobrenaturales comienzan a acosar a los protagonistas cuando estos pronuncian sus nombres.

Como punto de interés, cada uno de los ocho capítulos que conforman la producción francesa cuenta con una introducción literaria que sitúa temáticamente la historia y que incide en su carácter decididamente macabro y trágico. *Marianne* cita a autores como Poe o Lovecraft, pero transcribo dos fragmentos pertenecientes a Nathaniel Hawthorne y James Matthew Barrie, respectivamente:

¡Ayuda, ayuda! ¿Vendrás con nosotros esta noche? Habrá una fiesta en el bosque y le prometí al Hombre Negro que estarías con nosotros.

Ella dejó que sus manos jugasen con el pelo del chico trágico. No era una niña pequeña con el corazón roto por él; era una mujer adulta riéndose de todo, pero eran sonrisas con los ojos húmedos.

Pero los personajes monstruosos femeninos —las Brujas, en nuestro caso— no son atroces únicamente por su aspecto, sino por su ambigüedad, por su corrupción y por el desvío maligno de la norma. Aunque esperamos que lo espantoso derive de los monstruos más típicos, resulta que estos pueden tener cualquier aspecto.

Siguiendo estos rasgos, parece que lo brujesco en el ámbito audiovisual adquiere un carácter espectacular a través de una estrategia que podríamos denominar de pulimento formal. El monstruo se apropia en la contemporaneidad visual de una belleza extraña, se vuelve consumible y atrayente.

La imagen que recoge con claridad esta idea es la de Fiona Goode en *American horror story: coven* (2013), una Jessica Lange que encarna a la bruja mala tradicional desde una preocupación exagerada por la belleza y la apariencia física. La hechicera, igual que ciertas obras artísticas caracterizadas por la fealdad, se vuelve repulsiva por lo que implica, no por la forma en que se la muestra. La paradoja de este asunto es llamativa, pues las representaciones de seres feos y deformes pueden ser más bellas que aquellas protagonizadas por dioses.

Retomando el ejemplo de Fiona Goode, se trata de un personaje brujeril feo y temible, a pesar de su apariencia corriente y su indumentaria elegante. Esto mismo ocurre con los protagonistas de otras producciones, como la versión en miniserie de *La semilla del diablo* (Agnieszka Holland, 2014) o el *remake* más reciente de *Carrie* (Kimberly Peirce, 2013).



Jessica Lange interpreta a Fiona Goode en *American horror story: coven* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2013).

*La semilla del diablo* es una novela de Ira Levin publicada en 1967 que inspiró el estreno en 1968 de la película homónima de Roman Polanski. Por su parte, *Carrie* es un libro de Stephen King cuya fecha original de publicación es 1974. El texto del 74 generó la creación de la película *Carrie* (Brian De Palma, 1976), así como de la secuela *La ira* (Katt Shea, 1999), con menos éxito que la primera.

Las variaciones argumentales propuestas por Holland y sus guionistas —Scott Abbott y James Wong— son mínimas, pero una de las frases de su diálogo es reveladora y alude a las prácticas de Bathory y LaLaurie. Tras sus investigaciones, Rosemary deduce que las brujas, sus vecinas apuestas y elegantes, «necesitan sangre inocente para seguir siendo jóvenes».

La juventud identifica a Carrie —interpretada por Chloë Grace Moretz en 2014 y por Sissy Spacek en la setentera versión de Brian de Palma—, una estudiante cuya apariencia no hace sospechar sobre sus vínculos con lo brujesco. No obstante, este personaje creado por Stephen King hiere a las personas que le hacen daño, además de contar con el poder de la telequinesia.

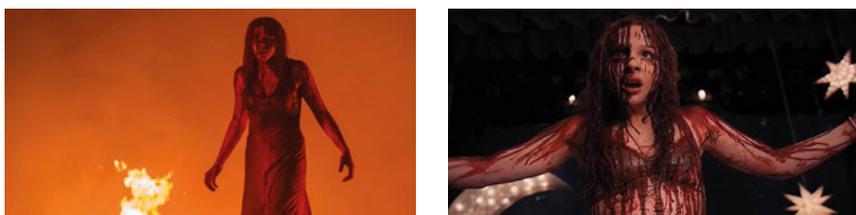
Aunque la historia de 2014 nos sitúa en un escenario tecnológico, la trama original se mantiene: las burlas constantes a las que la adolescente es sometida la conducen a un final dramático, el de una bruja que lleva a cabo su venganza y, posteriormente, es castigada.

El final de *Carrie* es simbólicamente interesante. Tras asesinar a su madre, parece que la culpa se adueña de la joven, que destruye la casa donde se encuentra y fallece entre los desprendimientos. El desenlace propuesto por Brian de Palma añadía el elemento del fuego, mientras Pierce solo hace

alusión a la hoguera brujesca a través de una pintada en la tumba de la protagonista: «*Carrie White burns in hell*».

Se vuelve importante comentar también que en este *remake* una de las compañeras que se burlaba de Carrie, Sue, muestra un arrepentimiento más evidente que en la de Brian de Palma.

Con *El exorcista* (1973) y *Carrie* (1976), el cine americano de los 70 comenzaba a mostrar nuevos aspectos del cuerpo femenino —un cuerpo con orificios que orina, vomita y menstrúa delante la cámara—, así como el momento de la pubertad y la relación de las adolescentes con sus madres. En *Carrie* se mezclan la sangre femenina y la del cerdo para hablar de vergüenza y humillación.



Fotogramas de *Carrie* (Kimberly Peirce, 2013).

Como ocurría en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), la madre de la joven funciona como el otro monstruo femenino, la personificación del fanatismo religioso y la contención de la sexualidad. En la cinta de Kimberly Pierce, es la madre la que inculca a Carrie que la menstruación es pecado, igual que la diversión y la sexualidad: «el hombre o la mujer diabólico morirá sin remedio, lo lapidarán».

En el asunto de lo terrorífico surge una transformación similar a la existente entre la bruja contracultural y la protagonista de ficciones audiovisuales. El miedo, cuestión intrínseca al fenómeno de la brujería histórica, pasa de ser un mecanismo de control empleado por los perseguidores a funcionar como un reclamo argumental para un público concreto. La Bruja es, en este sentido, un personaje fílmico que aterriza y entretiene a partes iguales.

Lo terrorífico se convierte en diversión de igual modo que el castigo deviene en espectáculo en los llamados Autos de Fe. El fenómeno teatral del Auto de Fe encuentra representación cinematográfica en una escena de la película *Me casé con una bruja* (1942), donde los asistentes a una ejecución colectiva por brujería deciden comer palomitas; es la muerte concebida como espectáculo fílmico.

Dirigiéndose a su superior en el aquelarre y a la posibilidad de que esta sea quemada por asesinato, también un personaje de *Coven* afirma:

«me llevaré las palomitas para disfrutar del espectáculo». Vinculando lo espectacular con la muerte, estas palabras aluden a las ideas de algunas filósofas y filósofos, que encuentran rasgos de belleza en el caos, el desastre y la muerte.

### **Sin rastro visual del referente terrorífico brujesco**

En un contexto audiovisual caracterizado por el exceso y el abuso figurativo, funcionan mejor aquellas películas terroríficas en las que el elemento monstruoso no se muestra físicamente ante los ojos del espectador. Frente a las representaciones cinematográficas normativas, la no presentación de la bruja favorece en la contemporaneidad audiovisual a los objetivos de las películas de terror.

Uno de los paradigmas de la invisibilidad brujesca audiovisual y literaria es el personaje de Rebeca. Curiosamente, la mujer que da nombre al conocido filme dirigido por Alfred Hitchcock en 1940 no aparece en ningún momento del metraje y, aun así, es capaz de atemorizar cruelmente a la joven esposa de Max de Winter.

Irónicamente, el personaje de la nueva señora de Winter —a diferencia de la primera, que titula el libro de Daphne du Maurier y sus versiones cinematográficas— no tiene nombre. Podría entenderse que el poder de esa Rebeca invisible se materializa en su perversa ama de llaves, la señora Danvers, pero lo cierto es que el miedo que siente el personaje interpretado por Joan Fontaine es principalmente producido por el fantasma de Rebeca y sus recuerdos.

Tras la no-imagen de la aterradora Rebeca, el caso más recordado es el de Elly Kedward. La primera película relacionada con esta hechicera es *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), un producto que nació paralelamente a una gran campaña de *marketing* publicitario: los espectadores podían visitar una página web con material diverso, visualizar un documental emitido en televisión o toparse con carteles ilustrados con fotografías de los jóvenes supuestamente desaparecidos.

Todo este contexto extracinematográfico de la obra determinaba el punto de vista del receptor, esto es, condicionaba su lectura de la creación. De este modo, la historia es comprendida como real, lo que significa que el público asimila que la bruja de Blair existe. Son los títulos de crédito finales los que, a pesar de la espontaneidad que define diálogos y actores, señalan lo ficticio del argumento. Se trata de una cinta de ficción con aspecto documental cuya secuela, *Blair witch* (Adam Wingard, 2016) presenta una factura formal y conceptual similar a la primera.

Atendiendo ya al personaje brujesco, en la primera película, Elly Kedward, como Rebeca, no se presenta en pantalla en ningún momento de la



Fotogramas de *Blair witch* (Adam Wingard, 2016).

cinta. Con todo, el miedo que perciben receptoras y receptores es indudable, tal vez incrementado por la ya comentada carga extra cinematográfica. La amenaza se manifiesta en el método de grabación y en la angustia de los personajes, así como en determinadas claves que nutren la leyenda de Kedward: montones de piedras, formas satánicas construidas con ramas, etc. Una de las descripciones de la hechicera es aportada por una anciana en el inicio de la cinta:

Era como una mujer. Sin embargo, los brazos y las manos hasta los nudillos estaban cubiertos de un pelo oscuro, casi negro, como la crin de un caballo, y llevaba alrededor de los hombros un chal. No dijo nada, únicamente me miraba y luego abrió el chal. Conseguí ver la piel de su cuerpo, era muy peluda, y también las piernas. Tenía un aspecto muy extraño.

La única diferencia entre la cinta de 1999 y la de 2016 es el hecho de que en la última sí se ve a la bruja, representada como una silueta desdibujada, oscura y alargada. La extraña morfología de Elly Kedward encuentra un cierto sentido en el guion de Simon Barrett, pues uno de los personajes detalla la muerte de la hechicera: colgada con piedras en las piernas para estirla, «como un potro improvisado».

### Otro terror es posible

Entre la total invisibilidad y la representación literal del estereotipo brujo, algunos cineastas proponen soluciones intermedias. Es cierto que la última obra sobre la bruja de Blair muestra a Elly Kedward durante unos segundos, pero lo hace como una silueta amorfa, alargada y entre sombras. Asimismo, en este punto es posible mencionar los retratos brujos ofrecidos en *La autopsia de Jane Doe* (2016) y *La bruja* (2015).

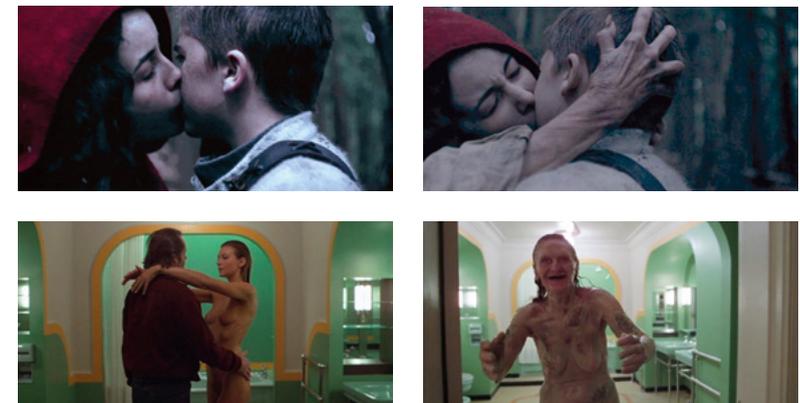
La peculiaridad de estas creaciones radica en que, a pesar de que la presencia en pantalla del elemento brujo femenino es constante, el peso del cliché es considerablemente menor. Ambas cintas presentan a la hechicera principal en el cuerpo de una mujer joven y acorde a la belleza normativa. Aunque la escena del aquelarre final está dominada por mujeres

jóvenes, cabe añadir que la película de Robert Eggers cuenta también con el modelo de la vieja infame.

De hecho, una de las escenas más evocadoras es la que protagoniza esta anciana hábilmente disfrazada de una joven muchacha. Remitiendo a la idea de la mujer fatal y a la máscara empleada por la perversa madrastra de Blancanieves, la bruja del bosque seduce a Caleb, uno de los niños de la familia protagonista, y cuando lo tiene bajo su poder sexual, desvela su verdadera apariencia.

Esta imagen invoca —y casi homenajea— otra escena clásica de terror. Recordemos cómo en una conocida escena de *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980) Jack Nicholson entraba en el baño de la habitación 237, topándose con una joven hermosa en la bañera. Cuando se abrazan, la belleza da paso a la decrepitud y Nicholson observa en el reflejo del espejo cómo la carne de la muchacha se ha arrugado y podrido.

Aprovechando la mención a la madrastra, es sorprendente su capacidad para encarnar un peligro primigenio y esencial, un peligro que se encuentra «en nuestro propio hogar, generalmente en las figuras femeninas que nos rodean» (Torres Begines 2015: 44). Precisamente a todo lo incluido dentro del hogar —y abarcando con amplitud este término— se refiere la expresión «lo familiar extraño», que engloba los objetos y sujetos cotidianos que «nos dan sobresaltos» (De Diego 1999: 13).



Fotogramas de *La bruja* (Robert Eggers, 2015) y *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980).

Este itinerario cinematográfico muestra que existen diferentes grados de visibilidad del elemento brujo femenino. Esta situación es evidente si confrontamos la bruja transparente protagonista del filme *El proyecto de la bruja de Blair* y la de la putrefacta anciana de *The conjuring*. En general, cuanto menos explícita es la imagen brujo, más carga terrorífica implica.

En resumen, la invisibilidad de la imagen brujesca favorece el terror fílmico por diversos motivos. Primero, porque evita representaciones estereotipadas, manidas y sexistas, que son, a su vez, repeticiones visuales para un receptor mínimamente especializado. Segundo, porque la exagerada caracterización de las brujas provoca en el espectador un alejamiento de la trama y del ambiente cinematográfico, impide el efecto catártico y supone una ruptura del sentimiento terrorífico.

Y tercero, porque el hecho de que el agente peligroso sea imperceptible a la mirada permite que el público complete o construya su propia imagen. Este último fundamento nos parece el primordial, pues enlaza con la idea de lo abyecto y de la Otredad, de lo que Estrella de Diego definía como «lo familiar extraño». Si gracias a la invisibilidad es el espectador el que termina de construir la *monstrua* brujesca, la llevará a su terreno, a su experiencia, y será capaz de infundirle su temor más profundo.



Fotograma de *Suspiria* (Dario Argento, 1977).

Algunos relatos de terror actuales se desvían de la pauta general e introducen materias o hechuras divergentes. Yendo más allá del «terror por el terror» —estrategia totalmente lícita, en cualquier caso—, películas como *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018) incluyen tramas políticas, sociales y feministas. Por su parte, Robert Eggers consigue provocar en *La bruja* una perturbación singular, un miedo alejado del habitual en las cintas de este tipo.

El *remake* de la película estrenada en los años setenta por Dario Argento añade temáticas innovadoras, por lo que se distancia de las convenciones del género fílmico de la primera, el *giallo*. Los *gialli* son películas que incluyen tramas criminales, a veces con forma policíaca, y que priorizan lo sensorial.

Según algunas críticas, la apuesta de Guadagnino ha ganado interés conceptual a la par que derribado los aspectos misóginos del filme de Argento, especialmente las escenas de sufrimiento extremo de sus víctimas femeninas. Recordemos la muerte de Sarah en la cinta de 1977, casi cinco minutos de metraje de gritos y dolor en los que la joven queda atrapada en una maraña de alambre de espino. Visualmente es una imagen magis-

tral, pero muchas y muchos autores cuestionan la necesidad de esa idealización de la violencia hacia las mujeres.

Dario Argento —también autor de *Inferno* (1980) y *La madre del mal* (2007)— asumió el *giallo* iniciado por el maestro Mario Bava y lo renovó. Muchas críticas coinciden en que *El pájaro de las plumas de cristal* (1969), ópera prima de Argento, es el trabajo más reseñable del género. El efectismo y la idealización de la violencia se mantienen en su *Suspiria*, que destaca por la música, de Goblin, y los tonos, producto del interés del director por recuperar la esencia del *technicolor* de los años 30 y 40. En cualquier caso, la *Suspiria* de Guadagnino ofrece a espectadoras y espectadores una secuencia de cuatro minutos bastante más perturbadora que la de Sarah.

La acción sucede en dos escenarios diferentes, dentro de la escuela de danza de Helena Markos. Por un lado, Susie, la protagonista, baila delante de su maestra, Madame Blanc, que la observa admirada. Por otro, Olga, compañera de Susie, está encerrada en una siniestra sala cubierta de espejos. Los movimientos de baile de Susie se transfieren al cuerpo de Olga, lo descomponen, rompen cada uno de sus huesos y provocan alaridos y expresiones de dolor.

Obviando las inclinaciones hacia lo violento, hay múltiples similitudes entre las dos versiones, pero también diferencias importantes. Jessica Harper, actriz que interpretaba a la ingenua protagonista en la cinta original, reaparece en el proyecto de Guadagnino para dar vida a Anke, la mujer fallecida de Josef Klemperer, un psiquiatra que investiga el aquelarre. La subtrama del psiquiatra y su mujer ahonda en las raíces históricas de esta nueva *Suspiria*, que da mucha más importancia al contexto político de una Alemania dividida y azotada por el terrorismo revolucionario de la Baader-Meinhof.



Fotogramas de *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018).

La biografía de la protagonista también es diferente. Susie Bannion llega a Berlín desde Ohio, donde se crió como parte de una familia de tradición *amish*. Durante los 152 minutos de la película, Susie tiene sueños macabros en los que aparece, una y otra vez, la imagen moribunda de su madre. En

una de esas apariciones, la mujer revela a un cura que su hija tiene algo demoníaco en su interior, cuestión que identifica a Susie con lo brujesco.

Poco queda ya en 2018 de los colores del *giallo* italiano. Luca Guadagnino opta por tonalidades menos saturadas, por grises, marrones y negros. Además, se aprecia una importancia mayor del personaje de Madame Blanc —Tilda Swinton—, la coreógrafa de la academia. A medida que avanza la trama, descubrimos que el prestigio de la escuela es gracias a su modo de actuar, y que fue ella la que levantó la compañía tras la Segunda Guerra Mundial.

Asimismo, hay un paralelismo entre la trama de Blanc y el contexto histórico del relato. Dentro de la compañía hay una lucha entre lo antiguo y lo nuevo, entre Markos y Blanc, mientras en el exterior la división también es notable. Berlín se encuentra enfrentado por el recuerdo del Holocausto y la actividad de la Fracción del Ejército Rojo (RAF), que en el año 1977 secuestraba a Hans Martin Schleyer, miembro de las SS.



Fotograma de *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018).

Las referencias a este secuestro son constantes en el filme, así como las continuas alusiones al autoritarismo y a la necesidad de renovación: en una de sus clases de baile, Madame Blanc afirma «quiero empezar a trabajar en algo nuevo, una pieza sobre renacimientos [que] se titulará *Abrir de nuevo*».

El final de la cinta es especialmente significativo. En la televisión aparecen imágenes de la liberación de los secuestrados del vuelo de Lufthansa, mientras el locutor afirma que «la era Baader-Meinhof ha terminado». Simultáneamente, la compañía estrena el baile *Volk*, y se desencadena el desenlace mágico de la historia. Estéticamente, Guadagnino recupera los colores primarios del *giallo*, y el rojo inunda las escenas de aquelarre.

Mientras que la historia de los años setenta presentaba un final brusco —el incendio de la academia con el aquelarre en su interior y la salvación de Susie—, la actual propone un avance significativo: resulta que la

supuesta jefa de las brujas, Helena Markos, es una impostora y la verdadera *Mater Suspiriorum* es Susie. De ahí el interés de Blanc por despertar su instinto.

De la representación de la Bruja de *Suspiria* se infieren varias cuestiones. En primer lugar, debo subrayar la triple aparición de Tilda Swinton, que interpreta a Madame Blanc, al psiquiatra y a Helena Markos. Resulta que el único personaje masculino y relevante es, en realidad, una mujer. Por otro lado, la caracterización de Markos es terrible y recoge el estereotipo de la bruja decrepita y mugrienta. Susie Bannion, la verdadera Madre, es pelirroja, joven y hermosa; es una hechicera terrorífica cuya imagen se ajusta más a los cánones de belleza actuales, sin perder el carácter demoníaco del pelo rojo.

Por su parte, el interés de *La bruja* radica principalmente en su distanciamiento de los sobresaltos generados en posproducción y de las imágenes monstruosas prototípicas. El miedo emerge en este filme gracias a una austeridad visual que potencia lo inquietante de la interpretación y de los paisajes.

A partir de relatos folclóricos, Eggers trata un horror primigenio nacido en la frontera, en el límite entre lo conocido y lo oculto. De acuerdo con el vínculo entre el paisaje agreste y el miedo, Pedro Torrijos (2016) apunta acertadamente que «tiene perfecto sentido que sea en Galicia, el interior de Alemania o los bosques de Nueva Inglaterra de donde han surgido la mayoría de las criaturas míticas del folclore occidental».

Dado que la bruja de la *opera prima* de Eggers se concibe como entidad real, su imagen es como la del resto de personajes. En esta producción no hay rostros estereotipados, maquillajes excesivos o construcciones monstruosas exageradas. De hecho, frente a lo que sucede en cantidad de películas de terror recientes, el ente maligno se presenta en los primeros minutos del desarrollo de la trama: es un aviso, una clave que indica que el peligro existe, tiene forma reconocible y no pretende sobresaltar al espectador con efectos especiales deslumbrantes ni giros de cámara repentinos.

Aunque el influjo del cliché brujesco tradicional es palmario, resulta llamativa la aparición de patrones brujeriles diversos. Siguiendo el camino marcado por la villana del cuento de Hansel y Gretel, la bruja del bosque se yergue como una anciana de pelo canoso y cuerpo arrugado. Esta influencia de la literatura tradicional se advierte también en el plano en que la vieja brujesca se disfraza de mujer joven y hermosa para engañar a uno de los niños protagonistas, recorriendo el camino inverso al transitado por la madrastra de Blancanieves.

El desenlace de la película difiere de lo común, pues la hechicera —la causa última del mal— no es castigada. La bruja del bosque vence a los per-

sonajes principales, y Thomasin encuentra en el aquelarre su espacio, el contexto mágico favorable para su empoderamiento.

Con la muerte de todos los miembros de su familia y ante una soledad evidente, este parece el único camino posible. Sin embargo, ciertas críticas han cuestionado esta interpretación en base a la idea del diablo como sujeto dominador y, consecuentemente, pernicioso para las mujeres.



Fotogramas de *La bruja* (Robert Eggers, 2015).

Recapitulando, se puede decir que las representaciones femeninas del cine de terror funcionan en base a una polarización; esto es, se mueven entre el arquetipo de víctima y el de villana. Respecto al segundo, son muchas las películas que nos demuestran que el monstruo femenino funciona, y no cabe duda de que una de estas *monstruas* es la Bruja. La Bruja terrorífica adopta diversos tipos —volviéndose visualmente repugnante, atractiva o invisible— y que, entre todos ellos, el que mejor funciona en el discurso del terror es el de la invisibilidad.

### 3. 6. Brujas y brujos

Ya se ha comentado que existen diferencias a la hora de definir a la *bruja*, en femenino, y al *brujo*, en masculino. Respecto a la representación fílmica de ambos modelos, en algunos relatos las disimilitudes son considerables, y en otros se observa una suerte de igualdad.

Mientras producciones como *American horror story* (AHS) defienden una clara superioridad de la mujer bruja, en trabajos como *Embrujada*, *Salem* o *Grimm*, las inclinaciones no son tan evidentes. Además de presentar brujas buenas y malas, en AHS: *coven* (2013) no hay brujos hombres, mientras que en AHS: *apocalypse* (2018), los hechiceros masculinos son el verdadero enemigo. Por su parte, en *Embrujada*, el padre de la joven Isabel Bigelow es, como ella, brujo, y en la sociedad puritana del *Salem* creado por Simon y Braga son varios los hombres hechiceros.

Me gustaría destacar el caso de *Oz, un mundo de fantasía*. La producción de Sam Raimi muestra como héroes a los hechiceros Oz y Glinda; el primero de ellos, mentiroso y falso. La trama se vuelve extraña cuando los esbirros de Theodora y Evanora los atacan, ya que es él el que ejerce de salva-

dor con un simple truco de mago aficionado. Es decir, aunque es Glinda la que tiene poderes mágicos, no son suficientes para acabar con las villanas.

Entre los personajes principales de la serie televisiva *Grimm* existen tres que pueden encajar en el estereotipo brujesco: dos mujeres —Adalind y Juliette— y un hombre —Sean Renard—. Bajo el nombre de *Hexenbiest* —‘bestia bruja’—, las mujeres poseen poderes mágicos diversos, mientras los hombres carecen de dichas características, aunque cuentan con una fuerza extraordinaria.

### *Harry Potter*, una igualdad cuestionable

Veamos ahora lo que ocurre en el universo de *Harry Potter*. Esta serie cinematográfica consta de ocho películas inspiradas en siete libros escritos por Joanne Rowling, autora que —más allá de la reciente polémica sobre su postura transfóbica— tuvo que emplear sus iniciales para ocultar que la escritora era una mujer: los editores, seguros de que un hombre tendría más éxito que una mujer, ocultaron el género de la autora. Curiosamente, tras el éxito mundial de Potter, Rowling volvía a emplear un seudónimo —Robert Galbraith— para la serie detectivesca de *Cormoran Strike*, tal vez para evitar comparaciones entre ambos textos.

Si bien varias teóricas han señalado rasgos sexistas en la construcción de determinadas situaciones de Harry Potter, parece que dichas características no tienen que ver directamente con la representación femenina de la Bruja. Es decir, no es la diferenciación entre brujas y brujos lo que provoca la existencia de estereotipos sexistas en la saga.

En el mundo fantástico de Potter, tanto ellas como ellos poseen los mismos poderes mágicos y pueden, en principio, alcanzar objetivos idénticos. A esto se refiere la escritora Sarah Zettel cuando habla de «sociedad mágica igualitaria» y defiende la visión equilibrada de estas películas (Bassham 2016). El relato ofrece una variedad considerable de brujas: mujeres fuertes como Nymphadora Tonks, madres como Molly Weasley y Narcissa Malfoy, madrastras como Petunia Dursley, periodistas irritantes como Rita Skeeter, profesoras con grandes conocimientos como McGonagall...

Son muchas las acciones determinantes llevadas a cabo por brujas: Hermione descubre el «monstruo» que habita la cámara secreta; Bellatrix asesina al padrino de Harry, Sirius Black; Narcissa Malfoy engaña a lord Voldemort y, gracias a ello, es vencido. Sin embargo, si atendemos a la caracterización de algunos argumentos y personajes, descubrimos brechas en este tejido a primera vista igualitario. Más allá del hecho indiscutible de que el protagonista es masculino, es importante recordar que son dos magos hombres los que destacan como los mejores de la historia del mundo mágico: Voldemort y Dumbledore.

Asumiendo este protagonismo masculino de Harry, ¿no habría sido interesante proponer una villana femenina? Me refiero a la posibilidad de que, en vez de lord Voldemort, la archienemiga de Potter fuera una mujer. Claro que esta posibilidad incidiría en la clásica y cuestionable asociación de lo perverso con lo femenino, materializada precisamente en las grandes y malvadas villanas de ficción.

Por esta razón creo que en el caso de *Harry Potter* la lectura del personaje brujo femenino debe ser diferente de la habitual. En primer lugar porque, como se ha dicho, las brujas ocupan ambos lados de la magia, con lo que se pierde la esencia patriarcal del vínculo entre la Bruja y la mujer malvada. En segundo lugar, porque es evidente la importancia argumental de personajes femeninos malignos —Bellatrix Lestrange o Dolores Umbridge— y honrados —Hermione Granger o Luna Lovegood—. Según este análisis, parece que la elección de un héroe y un villano masculinos no tiene que ver con motivaciones perversas.

En cualquier caso, el retrato de los personajes femeninos es mayoritariamente negativo. Su argumento indica, por ejemplo, la curiosa actuación de Fleur Delacour en el Torneo de los Tres Magos —*Harry Potter y el cáliz de fuego* (2005)—, donde es la única mujer en la competición y, de hecho, la que se sitúa en el peor puesto de la clasificación.



Fotograma de *Harry Potter y el misterio del príncipe* (David Yates, 2009). | Fotograma de *The love witch* (Anna Biller, 2016).

Siguiendo en el ámbito competitivo, y aunque pueda parecer que existe una situación equilibrada en los equipos mixtos de *quidditch*, debe puntualizarse que los partidos de este deporte terminan cuando el buscador consigue la *snitch* dorada. Esto es, el equipo que consigue la pelota gana y, casualmente, solo hay una buscadora mujer en todas las películas de la saga —Cho Chang—: la victoria deportiva está mayoritariamente en manos masculinas. En todo caso, en *Harry Potter y la cámara secreta* (2002), el equipo de Gryffindor cuenta con tres jugadoras y cuatro jugadores, mientras que en el de Slytherin no participa ninguna mujer. Este hecho puede ser el reflejo de las intenciones de Rowling de presentar a la casa Slytherin como ejemplo de lo amoral.

Tampoco podemos obviar que Hermione Granger, pese a ser a menudo descrita como el gran icono feminista del mundo de *Harry Potter*, muestra en ocasiones un temor ausente en sus compañeros masculinos. En *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001), una Hermione asustada por un trol es rescatada por Harry y Ron, y ahí, bajo el amparo del tema de «la damisela en peligro», empieza su amistad.

Este tipo de argumento es habitual en la historia de la literatura —fijémonos en las princesas de los cuentos de hadas, rescatadas por príncipes—, pero también del cine. Pensemos en la mujer atrapada por el gigantesco King Kong en sus diversas versiones: las de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack (1933), John Guillermin (1976) y Peter Jackson (2005), entre otras.

En otro momento, Granger, igual que el resto de alumnas de la clase de pociones del profesor Slughorn, se muestra tentada por los brebajes de amor. Parece que en el mundo creado por Rowling, esta pócima es una de las más potentes y, según los relatos, es algo que solo afecta a hombres; es decir, solo la preparan las mujeres para seducir —o engañar— a sus víctimas masculinas. Como ejemplo, podemos comentar que en *Animales fantásticos: los crímenes de Grindelwald* (David Yates, 2018), Queenie, uno de los personajes principales, mantiene engañado a Jacob con un filtro de amor.

Slughorn afirma que «la amortentia no crea amor real, eso sería imposible, pero sí produce un poderoso encaprichamiento u obsesión, y por esa razón es posiblemente la poción más poderosa en esta sala». En este recorrido audiovisual, la idea del enamoramiento obsesivo es recurrente. El ejemplo más evidente es el de Elaine Parks, protagonista de *The love witch* (2016), que cocina bebedizos de este tipo. El efecto sobre sus amantes es devastador, tanto que llega a convertir a Parks en una eficaz asesina en serie.

Volviendo a Hermione, es necesario recordar que son múltiples los momentos en que es ella la salvadora de sus amigos. Se trata, en cualquier caso, de un personaje cuya inteligencia funciona para ayudar a Harry en sus misiones, pero que no contribuye de modo alguno a cumplir sus propios objetivos o a crear su historia personal. Rowling ha remediado parcialmente este problema en *Harry Potter y el legado maldito* (2016), pero todavía no existe versión cinematográfica.

En todas las películas de *Harry Potter*, las mujeres ocupan un segundo plano en el ámbito político. Son cuatro hombres los que lideran el Ministerio de magia en el tiempo que duran las aventuras del joven mago, si bien en *El legado maldito* leemos que Hermione Granger es ministra de Magia. Además, sabemos que en la dirección de Hogwarts las mujeres tampoco juegan un papel especialmente relevante.

El respeto y la devoción hacia la familia es mayor en las brujas que en los brujos. Un caso paradigmático es el de Molly Weasley, representante del estereotipo de madre y ama de casa. Las hechiceras comprenden mejor las relaciones y tienen una mayor madurez emocional.

Cuando en el año 2016 se estrenaba la cinta *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* (David Yates, 2016), con guion de Joanne Rowling, la dominación de los protagonistas masculinos podría haber finalizado. Teniendo en cuenta que no se trata exactamente de una adaptación cinematográfica de una historia ya escrita, Rowling tuvo la oportunidad de elegir una heroína femenina que combatiese al temible Geller Grindelwald —mago sí existente en la anterior saga de Harry Potter—. Sin embargo, el héroe de la nueva trilogía de David Yates es Newt Scamander —Eddie Redmayne—, el autor ficticio de la publicación escrita *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* (2001).



Argus Filch con la Señora Norris en las películas de Harry Potter. | Tres *matagot* custodiando el Ministerio de Magia en *Animales fantásticos: los crímenes de Grindelwald* (David Yates, 2018).

Una de las mejoras existentes en *Animales fantásticos* es la elección de una mujer, Seraphina Picquery, como presidenta del MACUSA; es decir, como líder del gobierno mágico de Estados Unidos. Aunque situar a una mujer en un espacio de poder es una decisión importante, debo señalar que en todas las ocasiones en las que los humanos acusan a alguien de sus problemas, aluden a las brujas, en femenino: «están sucediendo cosas extrañas en la ciudad (...) por brujería... las brujas viven entre nosotros, tenemos que luchar juntos por el bien de nuestros hijos».

Algunas opiniones han cuestionado también el desarrollo de la historia de Nagini, serpiente que acompañaba —servía, obedecía— a Lord Voldemort en las películas de Harry Potter. La cinta de Yates, *Animales fantásticos: Los crímenes de Grindelwald* (2018), revelaba que Nagini era en realidad una joven asiática afectada por una maldición que, afectando solo a mujeres, la condenaba a metamorfosearse en reptil. Las críticas se preguntan si es verdaderamente necesaria esta trama que, con ciertos tintes racistas, retoma la idea de la *femme fatale*.

*Los crímenes de Grindelwald* muestra también una actualización del espíritu familiar, los *matagot*. La escena en la que aparecen estos enormes felinos es significativa porque se muestran como sirvientes de una bruja anciana que remite, de algún modo, a la imagen de Hécate, cuya imagen legendaria es acompañada de tres bestias —generalmente perros—.

Ya en el mundo de *Harry Potter* la figura del animal familiar estaba muy presente, cuestión que manifiesta los conocimientos mágicos de Rowling. Pensemos en las lechuzas, gatos, sapos y ratas que acompañan a los jóvenes alumnos de Hogwarts, así como en la Señora Norris, fiel mascota del vigilante y celador del colegio, Argus Filch.

El caso de las historias de Harry Potter es importante porque sirve para tratar cuestiones diversas. Como ya se ha planteado, la diferenciación entre brujas y brujos no parece esencialmente sexista. Además, las películas protagonizadas por el joven mago muestran una actualización de elementos característicos de la brujería, como los animales familiares, el atuendo, los hechizos y pociones, etc.

### 3.7. ¿Y si el demonio significara la autonomía?

La mayoría de los relatos ficticios con brujas —esto es, con mujeres poderosas o que ostentan el poder— terminan con su anulación, física y mental. En estas situaciones, el castigo ejercido sobre ellas supone la eliminación de su empoderamiento pero, afortunadamente, existen excepciones.

Ya en el siglo XX veían la luz proyectos fílmicos con los que se asociaba el término *bruja* con la tendencia feminista, aunque la trama no incluyera hechiceras de forma explícita. Este es el caso de *Brujas*, estrenada en España en el año 1996. Álvaro Fernández Armero —director y guionista de comedias recientes relativamente taquilleras, como *Si yo fuera rico* (2019)— dirigía a Penélope Cruz, Beatriz Carvajal y Ana Álvarez en un relato sobre el encuentro casual de tres mujeres de generaciones distintas.

Cada vez son más las ficciones cinematográficas que dan cabida a cuestiones como la sororidad o la complicidad entre mujeres, a la par que presentan personajes femeninos no estereotipados y alejados de la lógica patriarcal tradicional. Entre las brujas de *American horror story*, por ejemplo, hay una cierta diversidad: mujeres negras y blancas, cuerpos obesos y normativos, actrices con síndrome de Down, intérpretes que superan los sesenta años...

Una de las primeras producciones con puntos de vista realmente novedosos en el personaje brujuco femenino fue *Buffy, cazavampiros*, una serie de televisión de siete temporadas que, estrenada en 1997, llegaba a su fin en el año 2003. La heroína de esta serie rompía con la tradición cinematográfica de la víctima femenina: los monstruos a los que se enfrentaba la

cazavampiros jamás cuestionaron su poder por ser mujer, sino que la respetaban y le tenían pavor. Desde *Buffy*, son varias las Brujas que, en menor o mayor medida, siguen —o persiguen— la causa feminista.

En este punto quiero retomar las lecturas del aquelarre que realizan autoras como Silvia Federici. La investigadora italiana encuentra en la práctica de la reunión de brujas un fenómeno reivindicativo y transgresor, por lo que su representación fílmica podría funcionar en este mismo sentido, más aun teniendo en cuenta el auge del movimiento feminista en los últimos años.

Sumergiéndonos ya en estas fiestas mágicas, en la última escena de *La bruja*, Thomasin —Anya Taylor-Joy— encuentra su lugar en un aquelarre nocturno en el medio del bosque. Esto ocurre tras una conversación sugerente con el demonio, encarnado en Philip el negro, un macho cabrío:

- ¿Qué es lo que quieres? ¿Quieres probar el sabor de la mantequilla? ¿Un bonito vestido? ¿Te gustaría vivir exquisitamente?
- Sí.
- ¿Y te gustaría ver el mundo?
- ¿Qué quieres tú de mí?
- ¿Puedes ver un libro frente a ti? Quitate el camisón. Yo guiaré tu mano.

La transcripción del diálogo anterior apunta en varias direcciones. Primero, habla del diablo entendido como elemento liberador, cuestión que también figura en *The lords of Salem*, aunque mediante el concepto de maternidad, de tener un hijo con el diablo. En torno a esta asociación, Mona Chollet (2019) se pregunta si, en los casos de brujería históricos, lo demoníaco podría equipararse realmente con la autonomía.

Por otra parte, la charla entre la bruja interpretada por Anya Taylor-Joy y el diablo recuerda a los testimonios de Tituba o los de las brujas de Zugarramurdi que, recapitulemos, buscaban recursos en la magia para vivir mejor: «la brujería [nos] ofrecía salir de la pobreza, bailar, comer y beber bien» (Fernández Juárez 2016: 239). A pesar de la risa de Thomasin en el desenlace del proyecto de Eggers —es, por cierto, la primera vez que vemos reír con sinceridad a la protagonista del filme—, algunos autores han encontrado una idea perversa en su comportamiento, pues identifican al maligno como sujeto dominador de las mujeres.

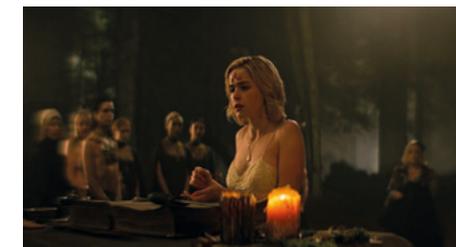
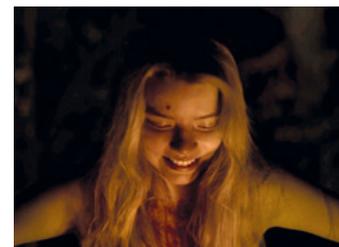
Ignasi Franch (2016), por ejemplo, expone que el itinerario seguido por Thomasin es en realidad el delimitado por una personalidad masculina manipuladora cuyo objetivo es reprimirla. Con sarcasmo crítico, una de las frases del diálogo de la serie televisiva *Las escalofriantes aventuras de Sabrina* (Roberto Aguirre-Sacasa, 2018) ilustra esta concepción: «el Señor

Oscuro no te va a conceder nunca poder y libertad, es un hombre». Asimismo, en la octava temporada de *American horror story: apocalypse* (2018), el Anticristo se convierte en el autor de la catástrofe planetaria que da nombre a la serie, forma parte de una institución de brujos que detesta a las hechiceras mujeres y desea su sumisión absoluta.

Precisamente la producción de Aguirre-Sacasa ha tratado hábilmente el carácter opresor del diablo. Este *remake* siniestro de la *Sabrina* de los años noventa revela su naturaleza feminista en varias cuestiones, entre las que destaca la rebelión de la protagonista a costumbres tradicionales anticuadas y sexistas. «¿Quién es el Señor Oscuro para decir qué puedo o no puedo hacer con mi cuerpo?», pregunta la joven bruja al negarse a dejar su rúbrica en el llamado Libro de la bestia, un contrato de subordinación.

Igual que Sabrina, en *Las brujas de Salem* (Joseph Sargent, 2002), Ann Putnam —personaje inspirado en una implicada en los juicios de Salem— también se niega a firmar el libro del demonio.

La idea del pacto diabólico y de la existencia de un contrato firmado en un libro es habitual en las películas de temática brujeril. Así se hace patente en el final de *La bruja*, donde Satanás, como macho cabrío, tienta a Thomasin con varias riquezas para conseguir su rúbrica.



Fotograma de *La bruja* (Robert Eggers, 2015). | Fotograma de *Las escalofriantes aventuras de Sabrina* (Roberto Aguirre-Sacasa, 2018).

En todo caso, tanto el desarrollo de la trama como la conversión mágica de Thomasin hablan de la opresión de la mujer en un entorno social puritano. Taylor-Joy es simultáneamente deseada por su hermano Caleb, envidiada por su madre, temida por su padre y agredida por los gemelos; encarna, indudablemente, las impresiones contradictorias suscitadas por la figura de la Bruja.

Más allá de la polémica en torno al demonio y sus funciones, las escenas de aquelarres suelen denotar simultáneamente poder, violencia y liberación. La risa constituye un factor importante en las reuniones brujescas de *The lords of Salem*, *La bruja*, *La madre del mal* o *Suspiria*. Recordemos que la artista María Cañas hablaba de *risastencia*, mientras Siri Hustvedt

(2017) identificaba el humor con una forma de venganza hacia la religión. Ya apuntaba en esta dirección en el segundo capítulo, cuando sostenía que la risa constituye un símbolo de revancha y un elemento de unión.

El *remake* de *Suspiria* se desvela como un complejo entramado en el que el tema principal parece ser el de la sororidad, la unión de mujeres. La historia dirigida por Luca Guadagnino consta de seis actos y un epílogo. El cineasta italiano crea paralelismos entre la situación del Berlín del 77 y el aquelarre brujesco.

Igual que ocurría con su antecesora en los setenta, la utilización de la Bruja *guadagniniana* genera opiniones contradictorias. Un artículo de *The Washington Post* (Rao 2018) cuestiona el supuesto feminismo de *Suspiria* por su uso de la temática brujesca —ejemplo, dicen, de la dominación masculina—, así como la aparición constante del desnudo femenino y la tortura hacia las mujeres. Sí es cierto que la nueva *Suspiria* abandona —o difumina— la subtrama de la rivalidad femenina, dado que nada queda de las discusiones constantes entre las alumnas de la academia en la película del siglo pasado.

Indagando en las posibles referencias de Guadagnino, una de las escenas de *Suspiria* entronca visual y conceptualmente con *La ciudad de las mujeres* (Federico Fellini, 1979). El protagonista de la obra de Fellini llegaba, siguiendo a una desconocida, a una conferencia feminista. El guion redactado por el propio Fellini y Bernardino Zapponi incidía en las cuestiones más sonadas de las reivindicaciones feministas, las exageraba y, en algunos casos, llegaba a ridiculizarlas.

Y es que en la reunión feminista planteada por el italiano hay un círculo de mujeres meditando, *performances* de amas de casa atareadas y novias encadenadas. Las asistentes defienden también la masturbación femenina, hablan de «falocracia» y opresión y gritan «¡matrimonio, manicomio!». A pesar de parodiar en exceso a los movimientos feministas, *La ciudad de las mujeres* ofrece escenas bastante interesantes que no hacen sino cuestionar el arquetipo del galán, del hombre caballeroso que solo tiene en cuenta a las mujeres como madres, objetos sexuales, seres a los que dominar.

En *Suspiria* no hay rastro de parodia ni exageración del feminismo, pero sí aparece un grupo de alumnas de Madame Blanc persiguiendo al psiquiatra. La semejanza con *La ciudad de las mujeres* es palpable si recordamos que el encuentro de Marcello Mastroianni con el cónclave feminista devenía en una persecución insistente.

La junta de brujas —*coven*, en inglés— da nombre a la tercera temporada de *American horror story*, que plantea un renacer de la histórica caza de brujas. La persecución es ejercida desde una organización compuesta úni-

camente por hombres que, según la Suprema de las brujas —la jefa, Fiona Goode—, «rezan a un dios verde y despiadado: el dinero».

Esta amenaza masculina externa es la que provoca que las hechiceras se asocien, formen un aquelarre con la protección colectiva como objetivo. En este caso, los paralelismos con el movimiento feminista son evidentes ya que, siguiendo los postulados de bell hooks (2017), sería posible equiparar el aquelarre brujesco con la alianza feminista.

La potencialidad de la Bruja como icono feminista queda desvirtuada cuando *Coven* muestra la existencia de grandes rivalidades entre las protagonistas, y es que la guerra entre Marie Laveau y Fiona Goode no solo esconde un enfrentamiento entre brujas blancas y negras, sino que manifiesta una hostilidad femenina salvaje instaurada desde el pensamiento patriarcal. Incluso dentro del aquelarre, los enfrentamientos son constantes, especialmente cuando las amenazas masculinas externas cesan, es decir, cuando no es esencial la unión mágica del grupo.

Fiona, en su deseo obcecado por mantener su supremacía, no duda en asesinar a las compañeras brujas que considera rivales en belleza y poder. De nuevo se vuelve necesario citar a bell hooks (2017) cuando postula la necesidad de terminar con el sexismo interiorizado antes de luchar contra el enemigo externo.

*Apocalypse* (2018), la octava temporada de *American horror story*, presenta una nueva línea argumental basada en una situación posapocalíptica. Los hombres no forman parte de un grupo de cazadores de brujas corriente, sino que esbozan una suerte de organización brujesca masculina sometida al gobierno de la nueva Suprema de las brujas, Cordelia.

Los miembros de este clan exteriorizan su insatisfacción y su deseo de recuperar el lugar que, bajo su percepción, merecen en la jerarquía. Uno de ellos afirma estar anhelante «por ver a esas brujas retorcerse bajo el poder de un hombre». Se trata esta última de una expresión que parece revertir la situación de opresión histórica hacia las mujeres, es decir, parece que en este nuevo contexto son los hombres los oprimidos. Sin embargo, el desarrollo del guion propicia una crítica hacia el sexismo y los supuestos del sistema patriarcal.

En un doble proceso de subversión del orden establecido, primeramente las mujeres dominan a los hombres, después ellos recuperan su poder y, finalmente, este poder masculino es utilizado para destruir a toda la humanidad. El posicionamiento crítico es palpable, e incluso podemos atisbarlo en determinados momentos del diálogo de los personajes. Los magos afirman al principio que ellas temen «el final de la dominación femenina» y, cuando insinúan la posibilidad de que uno de ellos sea Supremo, la disparatada e ingeniosa Myrtle Snow contesta irónicamente «¡pero si es un hombre!».

Igual que en otras creaciones audiovisuales recientes como *Harry Potter*, en el conjunto de *American horror story* se pierde la esencia patriarcal del vínculo entre la Bruja y la mujer malvada: las posibles características sexistas de la serie no parecen tener que ver únicamente con la representación femenina de la Bruja. Por otra parte, es evidente la importancia argumental de los personajes femeninos, tanto malignos como honrados.

En cualquier caso, la resignificación de la figura de la Bruja que sucede en *American horror story* no funciona todo lo bien que debería o, tal vez, lo que ocurre es que las contradicciones representadas revelan precisamente lo discordante del fenómeno brujesco. Un artículo escrito por Sarah Lyons (2017) para Vogue apoya esta teoría, afirmando que utilizar el icono de la Bruja como estandarte del feminismo comprende ciertos inconvenientes. Lyons apunta la diferencia que existe entre la bondad de las hechiceras jóvenes y la maldad de las ancianas, y subraya el caso de la bruja de Blair: «vuélvete lo suficientemente mala y dejarás de ser fea o vieja, simplemente te volverás invisible».

El término *bruja* esconde numerosos hechos semánticos, en ocasiones paradójicos. Lo más interesante sería convertir, a través de la creación, una idea nacida en el sistema patriarcal en algo positivo y constructivo para las mujeres; es decir, transformar en feminista lo que una vez fue perversamente sexista.



Fotogramas de *Juego de tronos* (David Benioff y D.B. Weiss, 2011).

En la octava temporada de la serie sí se lleva a cabo una mínima renovación del estereotipo. Cordelia recupera a «sus chicas» para la lucha, retoma la idea del aquelarre como entidad colectiva femenina y se enfrenta al poder masculino injusto y decadente. Cuando Michael, un hombre, le arrebató el poder a Cordelia, una mujer, la adversidad inunda el mundo. Apoya esta idea Myrtle cuando afirma que «la historia ha demostrado una y otra vez que (...) los hombres son líderes pésimos». Y continúa sarcásticamente «¿es que no hemos aprendido nada de Atila el Huno, Herodes el Grande o Mark Zuckerberg?».

Al contraponer la justicia de las brujas con la perversidad de los brujos, los creadores de *American horror story* se posicionan y, enarbolando el humor ácido como estrategia, ponen en valor la capacidad de las mujeres en todos los ámbitos. Transmiten, en definitiva, el mensaje de que sus brujas televisivas, como todas las brujas reales, deben aceptar el poder de la sororidad y de la resistencia; que las mujeres deben agruparse, defenderse y empoderarse para ocupar el espacio que merecen pues, en palabras de Zoe Benson, «nada es inmutable si una mujer fuerte se lo propone».

Y hablando de fortaleza, no puedo olvidarme de Daenerys Targaryen, uno de los personajes más importantes de *Juego de tronos* (2011). En varias ocasiones, Daenerys es calificada de bruja por su capacidad de rebelión y por tomar decisiones por su cuenta. No obstante, tal vez lo más brujesco es lo que ocurre en el décimo capítulo de la primera temporada de la serie.

Las diminutas llamas treparon por la madera como veloces ratones rojos, se deslizaron por el aceite y saltaron de la corteza a las ramas y a la hojarasca. (...) La madera crujió y crujió. Mirri Maz Duur empezó a entonar un cántico con voz aguda, ululante. Las llamas giraban y bailaban, extendiéndose por la plataforma. El ocaso se estremeció; el aire mismo pareció licuarse ante el calor. (...) El fuego reptó sobre Mirri Maz Duur. Su canción se hizo más alta, más aguda... y de pronto, la mujer jadeó una vez, dos, y el cántico se convirtió en un aullido angustioso, cargado de sufrimiento. (Martin 2012: 769)

Tras la situación descrita por Martin, Dany se introduce en el fuego en el que arden, conjuntamente, el cadáver de su esposo y la hechicera Mirri Maz Duur. Una vez extinguida la hoguera, Daenerys no solo sigue respirando, sino que ha dado la vida a tres pequeños dragones, sus hijos.

Este relato no tiene que ver con un aquelarre entendido como junta brujesca, pero es importante incluir la temática del fuego como entidad positiva o regeneradora. De algún modo, la hoguera en la que se introduce Daenerys no solo es inocua, sino que le sirve de puerta al empoderamiento.

### **Serial killers metafóricas y reales**

Reflexionando sobre el empoderamiento, observamos que las hechiceras de *Buffy, cazavampiros* (1997) no se ajustan a un único patrón, sino que son adolescentes góticas, mujeres rebeldes, gitanas, *wiccianas*, brujas oscuras... El personaje brujesco más relevante es el de Willow Rosenberg, una mujer cuyo poder aumenta según crece su protagonismo: la magia se convierte en su estrategia de empoderamiento.

El momento álgido de esta bruja es cuando, tras la muerte de su pareja, la oscuridad invade su cuerpo. Visualmente, la rabia vengativa de Willow se materializa en su extrema palidez, la aparición de venas marcadas en su rostro y la dominación del color negro sobre su pelo, ropa y ojos.

Como Willow, la Elaine Parks de *The love witch* encuentra en la brujería su método para adquirir poder y en las prácticas mágicas su *modus operandi* de asesina. La joven, encarnada por Samantha Robinson, sufre una transformación fundamental en el desarrollo del metraje. En una de las escenas iniciales, defiende encarnizadamente el placer masculino, así como la necesidad u obligación de las mujeres de dar a los hombres lo que desean, sin excepciones.



Willow en un fotograma de *Buffy, cazavampiros* (Joss Whedon, 1997).

A medida que avanza la cinta —y casi involuntariamente—, Parks asume un nuevo rol, emplea su sexualidad mágica para cautivar a los hombres y, en el momento en que ella decide que es suficiente, los mata. «Cuando hayáis vivido tanto como yo, no subestimaréis el poder del amor obsesivo», advertía el profesor Horace Slughorn en *Harry Potter y el misterio del príncipe* (Rowling 2006: 183).

Las y los espectadores pueden llegar a percibir a la *bruja del amor* como una gran vengadora histórica. Dadas sus circunstancias vitales, la respuesta sañuda de Elaine parece la única posible; cuando menos, la más razonable. Casi como una justificación de sus asesinatos, a lo largo de la cinta se escuchan las voces en *off* del exmarido y el padre de Elaine, con lo que descubrimos el maltrato al que ambos la sometían: mientras su padre la insulta llamándola loca y gorda, Jerry le dice que la ama pero que sea más cuidadosa con las tareas del hogar, y que se arregle más porque le da vergüenza.

Esta idea de «resarcimiento brujesco» constituye el hallazgo más interesante de la cinta, especialmente si consideramos la doble violencia generada: una, de una mujer contra los hombres, de Elaine contra sus víctimas; otra, de los hombres contra las mujeres, de los cazadores contra las brujas históricas.

Unas páginas atrás transcribía las palabras de Barbara, que afirmaba que la historia de la brujería se corresponde con el miedo a la sexualidad femenina. Pero en realidad esta mujer va más allá y ofrece a Elaine una recomendación: «usa sexo mágico para destruir el miedo que sienten y abrir su corazón a las puertas inundadas de amor. (...) Entonces, cuando su corazón se abra al amor, podrás hacer con él lo que se debe». Tras estas elocuentes palabras, la imagen se funde a negro y la cámara muestra a la protagonista en su casa, frente a una especie de altar cubierto con diferentes objetos, entre los que predomina una serie de marcos con fotografías de hombres: sus amantes muertos, su colección.

Parece evidente la similitud de esta escena con una de la película *No soy ningún ángel* (Wesley Ruggles, 1933), donde Mae West interpretaba, al igual que Samantha Robinson, a una coleccionista de hombres. En la mesita de Tira, el personaje de West, observamos fotografías de sus amantes junto a figuras de animales, como si los retratos fueran trofeos de caza.



Fotograma de *The love witch* (Anna Biller, 2016). | Fotograma de *No soy ningún ángel* (Wesley Ruggles, 1933).

La película de Anna Biller, cineasta multidisciplinar, es una rareza *kitsch* que interpreta cintas de serie B de la segunda mitad del siglo XX, recogiendo —y dinamitando— aspectos del *sexploitation*, el *giallo* italiano o el terror de los años setenta. Efectivamente, coincido con muchas de las críticas en que lo más destacado del filme es que recoge todas estas influencias extrayendo sus significados y construyendo un discurso que nunca encontraríamos en una película de la centuria anterior.

A pesar de los elementos que *a priori* puedan aparentar paradójicos en la construcción de Elaine, existen motivos que apuntalan el planteamiento feminista de Biller. Y es que, si en la protagonista y las demás brujas se aprecia un tono caricaturesco, los personajes masculinos de la cinta son también ejemplos de un «machismo represivo y acomplejado todavía latente en nuestra sociedad moderna» (Losilla 2017: 57).

Por último, no me gustaría dejar de hablar de *The love witch* sin comentar la importancia que la cinta otorga a la orina y a la menstruación, temas poco abordados en el panorama cinematográfico. En el territorio nacional sí contamos con dos antecedentes reseñables: en los años ochenta, Pedro Almodóvar nos mostraba a Alaska orinando sobre Eva Silva en *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*. Por su parte, Agustí Villaronga dirigía *99.9 La frecuencia del terror* (1997), una película en la que Terele Pávez daba vida a Dolores, una bruja psicópata que elaboraba ungüentos con la orina de su pupila.

Respecto a *The love witch*, destaca un momento en que Elaine recoge flores, desnuda, en un espacio natural. A continuación, orina en un bote de cristal, donde elabora un brebaje al que añade un tampón usado, y afirma: «Los tampones no son asquerosos. Las mujeres sangran y eso es hermoso. ¿Sabías que la mayoría de los hombres jamás han visto un tampón usado?».



Fotograma de *The love witch* (Anna Biller, 2016). | Fotograma de *Carrie* (Kimberly Peirce, 2013).

El tabú de la regla encontraba su máximo exponente fílmico con Brian de Palma en los setenta y, más recientemente, en la *Carrie* de Kimberly Peirce. La protagonista adolescente de Peirce es humillada, precisamente, por tener su primera menstruación en las duchas del instituto. Como en la cinta dirigida por Brian de Palma, los compañeros le gastan una broma pesada en la fiesta de graduación y, como venganza, Carrie desata un poder sobrenatural que mata a todos los asistentes al baile.

### Feminismos en las fronteras

Siguiendo el pensamiento de numerosas investigadoras feministas, hablo de lo fronterizo como espacio que permite el contagio y la conse-

cuente disolución de los límites. Cuando la activista feminista dominicana Ochy Curiel manifiesta que «el problema de la identidad es pensar que la opresión de género (...) se da en términos individuales y en términos de hombre o mujer» (Pequeño 2014), lo que está planteando es que hay otros factores a tener en cuenta, como la clase o la raza. La escritora negra bell hooks (2017) apuesta por una sororidad inclusiva en la que todas las realidades tengan cabida.



Fotograma de *I am not a witch* (Rungano Nyoni, 2017).

En *I am not a witch* (2017), la cineasta Rungano Nyoni narra la historia de Shula, una niña acusada de brujería en una aldea africana. Nyoni, nacida en Zambia, trabaja desde la ficción con una situación real, ya que parecer bruja en algunos países africanos supone el exilio o la muerte. En lugares como Ghana, miles de mujeres acusadas de brujería se encuentran recluidas en campamentos.

La película documental *The letter* (Christopher King y Maia Lekow, 2019) recoge la realidad de las mujeres acusadas de brujería en Kenia. Volviendo al terreno de la ficción, *I am not a witch* (2017) refleja, de una manera cruda pero sin violencia exacerbada, cómo son tratadas estas comunidades de mujeres: como una atracción turística.

Rungano Nyoni critica lo absurdo de estos comportamientos y presenta al colectivo brujesco como grupo explotado y utilizado por un sistema capitalista, machista y opresor. Aludiendo a la injusticia de las acusaciones, un personaje pregunta «¿y si solo es una niña?». El confinamiento de la pequeña en el campamento —una suerte campo de concentración— sucede tras determinar su esencia brujesca. Shula, como el resto de mujeres encerradas, es atada con una cinta blanca para evitar que vuele, que escape. La crítica de cine Mireia Mullor (2018) escribe en Fotogramas:

Todas tuvieron que enfrentarse a la pregunta: ¿prefieres vivir como atracción de feria y esclava del gobierno, atada a una cinta blanca y sin libertad ninguna durante el resto de tu vida, o negarte a la sumisión y convertirte en una cabra?

«Debería haber elegido ser una cabra». En uno de los momentos finales del filme, los «dueños» de Shula le piden un hechizo para que llueva y la niña comienza a bailar frenéticamente entre los árboles. No obstante, la lluvia no llega hasta su muerte, entre los cantos del resto de brujas. El plano final de la cinta muestra todos los hilos blancos cortados, cuestión de la que prefiero deducir una lectura optimista: todas las habitantes del poblado han elegido ser cabras; es decir, libres.

Como Mullor, considero que el discurso de Nyoni busca una reflexión con horizontes más amplios, y así nos invita a pensar acerca del papel de cualquier mujer en cualquier sociedad actual. De algún modo, la directora africana equipara la decisión de cortar o no la cinta con aquella otra que debemos hacer todas: aceptar las reglas de los sistemas patriarcales y entrar en un estado de sumisión total —permanecer en el poblado, atadas— o convertirnos en brujas —cabras— y ser independientes.



Fotogramas de *I am not a witch* (Rungano Nyoni, 2017).

A propósito de la posición de las mujeres en el ámbito cinematográfico, Rungano Nyoni explica las diferencias entre las mujeres y los hombres directores, añadiendo también la cuestión racial: «*so my partner, who's a white male, he's a director, and he noticed it a lot. He said, "You have to say things about ten times". That's exhausting. I'm exhausted. Saying things ten times, and even then people ignore it, or pretend they didn't understand you, or they pretend you're not articulate*» (Silverstein 2017).

En este mismo sentido habla Gerardo Fernández Juárez (2016) cuando afirma, pertinentemente, que la ecuación que rige la figura de Tituba —

mujer, esclava y negra— sigue vigente. Fernández Juárez asegura que actualmente, igual que en el Salem del siglo XVII, resulta más fácil inculpar al Otro —y especialmente a la Otra— de nuestros problemas.



Fotogramas de *American horror story: coven* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2013).

La problemática racial es uno de los temas tratados en *American horror story: coven* y *apocalypse*. Los creadores de la serie plantean una eterna guerra entre brujas blancas —autodenominadas «brujas de Salem»— y aquellas que practican el vudú. Asimismo, proponen el protagonismo de brujas negras como Queenie que, rebelándose contra la triple discriminación a la que es sometida —es mujer, negra y con un cuerpo no normativo—, manifiesta ser «tan bruja como las demás».

Lo cierto es que, salvo contadas alusiones puntuales, el problema racista desaparece en *Apocalypse*: uno de los personajes de esta octava temporada, Dinah Stevens —la nueva Reina del Vudú—, llega a asegurar que la importancia del dinero es superior a la del color de la piel.

Por otra parte, Queenie expresa su admiración por la esclava Tituba, a la que, según argumenta, deben todos sus conocimientos las brujas blancas de Salem. Resulta curioso cómo en una serie que equipara la brujería al empoderamiento, este personaje parece señalar otro itinerario. En torno a estos caminos divergentes de los feminismos Mercedes Jabardo (2012) declara que reivindicar la historia del feminismo negro conlleva cuestionar el pensamiento feminista hegemónico, basado en el «oscurecimiento, la ocultación y la negación».

Queenie continúa criticando el dominio blanco y afirma también haber crecido con series como *Sabrina*, *cosas de brujas* y *Embruajadas*, y exclama irónicamente «¡ni siquiera sabía que había brujas negras!». La joven establece así una asociación teórica con el peligro de la historia única, del mismo modo que la escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2018) narra la influencia que tuvo en su infancia la lectura de libros extranjeros: habiendo nacido en Nigeria, no era consciente de que una persona negra pudiera ser protagonista de una historia literaria. Tratando esta misma materia, hooks (2017) afirma que, consciente o inconscientemente, las mujeres

blancas conocen su posición social gracias a la invisibilidad de las mujeres negras en el ámbito televisivo.

Los matices cómicos de los diálogos son evidentes. No se puede obviar, sin embargo, la crítica profunda que caracteriza las frases y acciones de nuestras brujas. El humor irónico se observa, por ejemplo, cuando la demoníaca dama racista Madame LaLaurie rompe a llorar al descubrir que Barack Obama, un hombre negro, es presidente de Estados Unidos.

En las dos temporadas de *American horror story* se suceden planos de violencia extrema, si bien es cierto que en ocasiones ofrecen una mezcla visual magistral. Este es el caso del noveno capítulo de *Coven*, donde un cazador de brujas lleva a cabo una matanza en la peluquería de la Reina del Vudú, Marie Laveau. Esta secuencia es interesante porque se combina con diversas imágenes de violencia racista que Delphine LaLaurie –Kathy Bates– está viendo en un televisor, obligada por Queenie.

Las lágrimas de LaLaurie contrastan con el encadenamiento de violencias ficticias –las del asesinato múltiple perpetrado por Hank– y reales –las de polémicas cargas policiales contra personas negras–. La banda sonora, un *Oh, Freedom!* hábilmente seleccionado, complementa conceptualmente unos planos que, desde la repulsión, provocan la reflexión sobre la necesidad de todo tipo de violencias.

La octava temporada de *AHS* socava la tensión racial con un diálogo constructivo entre brujas blancas y negras y un aquelarre más unido. A esta situación dialógica se refieren las investigaciones que apuestan por la construcción de una *Herstory* que no se olvide de ningún colectivo, de ninguna realidad y, probablemente, su representación audiovisual más evidente es la que ocurre en *Las escalofriantes aventuras de Sabrina*.

Conviene recordar las palabras de Hazel Carby respecto a la historia androcentrista –la *HIStory*– y la historia de las mujeres –la *HERstory*–: «cuando ellas [las feministas blancas] escriben su *herstory* y la llaman historia de mujeres, e ignoran nuestras vidas y niegan su relación con nosotras, ese es el momento en que están actuando dentro de las relaciones racistas y escribiendo así historia» (Jabardo 2012: 15).

La producción estrenada en 2018 por *Netflix* apuesta por la inclusión de temáticas bastante alejadas de la serie protagonizada por Melissa Joan Heart en los noventa: acoso, sexo, racismo... Aguirre-Sacasa y su serie han recibido críticas por algunas contradicciones que el público ha hallado en este relato. Algunas espectadoras encuentran inexplicable, por ejemplo, la desnudez de la protagonista en ciertas situaciones o el uso rancio del cliché de la mujer fatal.

En el segundo capítulo de la primera temporada, Sabrina y las llamadas «Hermanas Extrañas» atraen con una suerte de trampa sexual a un

grupo de chicos acosadores para su posterior castigo. En el tercer episodio, aparece otra cuestión vinculada con la perspectiva social de la Bruja: cuando las tías de la protagonista desobedecen al jefe del aquelarre, el castigo que sufren es el envejecimiento de sus rostros.

En cualquier caso, debo mencionar la creación de Sabrina y sus amigas humanas de una asociación, la *WICCA* (*Women's Intersectional Cultural and Creative Association*), independiente del aquelarre general, regido por normas patriarcales y obsoletas. En *WICCA*, «un club para acabar con el patriarcado blanco», caben todas las identidades. Este colectivo es relevante porque, mientras en *Coven*, *Apocalypse* o *Suspiria*, es el *sabbat* el que une y teje redes basadas en la sororidad, Sabrina nos muestra que la rebelión femenina comienza cuando ella se aleja del aquelarre y rompe con sus leyes conservadoras.

Las inquietudes feministas han determinado numerosas producciones audiovisuales con o sobre Brujas, empezando por *Buffy*, *cazavampiros*, una de las primeras series televisivas con enfoque de género. Después de esta ficción, que se extendía hasta el año 2003, se han venido estrenando múltiples *reboots* feministas de creaciones anteriores, como las nuevas interpretaciones de *Sabrina*, *Embrujadas* o *Suspiria*.

Resulta relevante que los creadores –frente a lo que ocurría con las reinterpretaciones de relatos populares– sí han tratado de dar la vuelta al estereotipo brujesco femenino, aunque no siempre con los resultados óptimos. Por ejemplo, los desenlaces de *La bruja* o *The lords of Salem* planteaban el empoderamiento de sus protagonistas, pero lo hacían mediante la idea del «diablo liberador», cuestión no exenta de polémica.

Por su parte, en los argumentos de *American horror story* y *I am not a witch* se incluían problemáticas racistas, nutriendo las historias y generando reflexiones más amplias. Efectivamente, pese a lo contradictorio y controvertido de algunos relatos audiovisuales, lo más significativo es su capacidad de provocar a la espectadora, que le hagan cuestionar los valores tradicionales y considerar nuevas perspectivas. En palabras de Zoe Benson –*Coven*–, «nada es imposible si una mujer fuerte se lo propone».

## Capítulo 4. Colofón

## Capítulo 4. Colofón

Para finalizar, se puede decir que por medio de esta actualización de mi tesis doctoral he reafirmado la hipótesis planteada: el videoarte trabaja con la Bruja desde un punto de vista político o reivindicativo, mientras que en cine y televisión las motivaciones resultan vacías de contenido y regidas por un sistema de valores patriarcal.

En septiembre del año 2020 se publicaba un informe del Instituto de la Mujer que, además de subrayar la pertinencia de mi estudio, apuntalaba parte de mi argumento, sosteniendo que el *boom* de las producciones audiovisuales —en su caso, de las series televisivas españolas— no implica necesariamente el abandono de estereotipos y clichés sexistas (Arranz Lozano 2020).

Después de estudiar las películas y series brujescas de los primeros años de nuestro siglo, coincido con las observaciones del informe. He apuntado en varios puntos de este ensayo que las tramas brujeriles están de moda pero, desafortunadamente, esto no significa que las representaciones más recientes de la Bruja sean positivas.

Recapitulando la información expuesta, se ha constatado que la función pedagógica de los cuentos tradicionales exigía la transmisión de valores patriarcales. La Bruja funcionaba como el personaje femenino que debía ser castigado por su negativa a las normas sociales. Se han observado también diferencias notables entre brujas y brujos, algo que persiste en nuestro sistema lingüístico: la palabra *bruja* comprende una serie de consideraciones perversas que en su forma masculina, mágicamente, desaparecen.

Las divergencias lingüísticas introducían el análisis de la Bruja desde la perspectiva social, con el que se han descrito desemejanzas en la representación artística de la vejez. Recordemos que la mujer anciana —la Bruja— tiende a ser dibujada como algo repulsivo, mientras que el hombre anciano suele ser bello e inteligente.

En el cuarto apartado del primer capítulo se ha tratado la unión entre brujería y feminismos. Ahora sabemos que esta unión no es una elucubración, sino que las feministas de las décadas de los 60 y 70, como el grupo W.I.T.C.H., decidieron apropiarse de esta figura para fortalecer su lucha. Como nos recuerda el eslogan *Tremate, tremate, le stregue sono tornate* —‘temblad, temblad, las brujas han vuelto’—, las artistas y activistas feministas se adueñaron de la historia de las mujeres acusadas por brujería y de los poderes que se les atribuían, afianzando el poder subversivo de la brujería.

En este sentido, se ha definido el importantísimo papel que jugaron los movimientos feministas para modificar la consideración de la Bruja, que dejó de ser algo únicamente negativo y pasó a convertirse en símbolo de resistencia, rebelión y sororidad.

En cuanto al terreno antropológico, además de describir sucintamente el curanderismo y los procesos brujescos históricos, me he aproximado al contexto gallego y a sus Brujas más conocidas. La pertinencia de mencionar estas realidades o acontecimientos, como los sucedidos en Salem o Zugarramurdi, deriva de su aparición en múltiples creaciones artísticas.

Del *leitmotiv* de mi investigación —los modos de representación de la Bruja audiovisual— se han deducido los resultados y conclusiones principales. Teniendo en cuenta que en mi tesis abordo 80 casos de estudio en cine y series de televisión, lo más curioso es que solo 10 están creados por mujeres, lo que supone un 12,5 % del total. Un 5 % corresponde a la categoría mixta, con creadores hombres y mujeres. La presencia femenina en creación de contenido y dirección de películas y series televisivas con elementos brujescos es considerablemente menor que la masculina.

Este resultado es similar al expuesto en el informe del Instituto de la Mujer, que señala la existencia de «discriminación de género» en el ámbito de las ficciones televisivas nacionales (Arranz Lozano 2020: 74). De las 18 series españolas con más espectadores entre 2019 y 2020, solamente una — *Vida perfecta* (2019), creada y dirigida por Leticia Dolera— cuenta con una creadora mujer.

En el ámbito de las artes plásticas se analizaron 34 obras, de las que 28 tienen firma femenina (un 82,35 %), 4 masculina y 2 mixta. La diferencia con el medio cinematográfico es notable.

Aunque no creo que exista —ni que deba existir— una división tajante entre «audiovisual de mujeres» y «audiovisual de hombres», sí he corroborado que, cuando las mujeres toman las riendas, atienden a problemáticas poco tratadas por los creadores masculinos. Los planteamientos de Anna Biller o Rungano Nyoni, por ejemplo, son innovadores. Esta situación se hace evidente en el campo artístico, donde la superioridad numérica de artistas mujeres deviene en una mayor carga política y feminista.

En la mayoría de las películas y series de televisión de la centuria pasada estaba permitido el protagonismo de la Bruja siempre que su final fuera el castigo. En la actualidad, el final de este personaje no siempre es la represión. No siempre porque, generalmente, los *remakes* de cuentos tradicionales no hacen sino incidir en clichés y argumentos propuestos por sus predecesores: la eterna maldad de la madrastra de Blancanieves, por ejemplo, es siempre castigada con su muerte.

El monstruo, entendido como lo Otro, multiplica su Otridad cuando es femenino. Fijándonos en la abundancia de películas de terror protagonizadas por mujeres malévolas —vampiras, zombis, muertas, brujas, fantasmas, etc.—, parece que el género es un elemento decisivo en la construcción de lo monstruoso.

En el recorrido fílmico trazado empieza a verse una evolución lenta del modelo de la Bruja: los estereotipos se van difuminando y, en ocasiones, los personajes brujescos cuentan sus historias, son relevantes por sí mismos. Sin embargo, las brujas suelen conservar características negativas y sexistas, como ocurre con la generalidad de representaciones femeninas fílmicas.

Algo similar se expone en el informe del Instituto de la Mujer, que afirma que, aunque la variedad en los tipos de mujeres se ha incrementado, el aumento de su relevancia argumental es significativamente menor, constituyendo en muchos casos un apéndice del protagonista masculino (Arranz Lozano 2020).

La conversión de la Bruja —entidad contracultural—, en objeto de consumo es real y, observando la cantidad de proyectos cinematográficos que protagoniza, parece que funciona económicamente. De ahí que Mona Chollet (2019: 32) encuentre en la Bruja un «filón comercial». Según esta autora, lo que ha sucedido con esta figura constituye un ejemplo de un proceso capitalista habitual: la explotación de aquello que había comenzado destruyendo.

Las diferencias entre los proyectos artísticos y los cinematográficos son considerables. En gran parte de los trabajos analizados en el segundo capítulo, la Bruja sirve para representar subversión, posicionamiento político; los casos del tercer apartado cuentan con intenciones más heterogéneas.

Las contradicciones halladas en las creaciones audiovisuales me devuelven al inicio de este libro, donde me preguntaba «¿quién no es Bruja?». Ahora sabemos que, debido a la incoherencia inherente a la figura brujesca, todas podemos ser Brujas. Del mismo modo, la bruja como personaje de ficción tiene la capacidad de convertirse en prácticamente cualquier cosa, pero la elección está en manos de autoras y autores. En ese dilema, en decidir si preferimos perpetuar el estereotipo o abrir caminos positivos, reside nuestra responsabilidad como creadoras.

Vista general de la exposición *Vacas, cerdos, ferias y brujas*. Rebeca Lar, Ventura Pérez y Andrea Torres (2021).



## Referencias bibliográficas

- ALARIO TRIGUEROS, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- ALCÁZAR ZAMBRANO, F.; GIMENO RONDA X. y MARTÍN COELLO, A. 2022. *Diccionaria*. Barcelona: Libros Cúpula.
- ARAKISTAIN, J. (2007). *KISS, KISS, BANG, BANG. 45 años de arte y feminismo*. Catálogo de la exposición celebrada en Bilbao del 11 de junio de 2007 al 9 de septiembre de 2007. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- 2015. *GUERRILLA GIRLS 1985-2015* (guía de sala). Matadero Madrid, Alhóndiga Bilbao.
- ARCIPRESTE DE HITTA. 2013. *Libro de buen amor*. Castalia.
- ARGULLOL, R. 2006. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- ARRANZ LOZANO, F. (2020). *Estudio sobre estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*. CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales). Instituto de la mujer y para la igualdad de oportunidades. Subdirección general de estudios y cooperación. [https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Informe\\_Publicacion\\_Series\\_DEF.pdf](https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Informe_Publicacion_Series_DEF.pdf)
- BALLESTER BUIGUES, I. (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- BANDE, E. y FERNÁNDEZ J. (1998). *Posesos e endemoniados*. Ourense: Grafodos.
- BARNÉS HÉCTOR, G. (2014). La auténtica historia de Zugarramurdi (que da más miedo que la de ficción). *El Confidencial*, 22 de febrero. [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-02-22/la-autentica-historia-de-zugarramurdi-que-da-mas-miedo-que-la-de-ficcion\\_91964/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-02-22/la-autentica-historia-de-zugarramurdi-que-da-mas-miedo-que-la-de-ficcion_91964/)
- BASSHAM, G. (2016). *Harry Potter y la filosofía. Hogwarts para muggles*. Madrid: Alianza.
- BEARD, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Planeta.
- BETTELHEIM, B. (1980). *Los cuentos de Perrault*. Barcelona: Crítica.
- BREWER, G. (2020). *La bruja de Ravensworth*. Madrid: Siruela.
- CABALLÉ, A. (2006). *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica*. Barcelona: Lumen.
- CARAMÉS SALES, A. (2015). *Las prácticas curatoriales feministas en el estado español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.
- CARO BAROJA, J. (1966). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTEJÓN LEORZA, M. (2014). *Fotogramas de género: representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Logroño: Siníndice.
- CASTELAO. (1995). *Cousas*. Vigo: Galaxia.
- CHOLLET, M. (2019). *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona: Ediciones B.

- CREED, B. (2007). *The Monstruous-Feminine*. Routledge: Londres y Nueva York.  
<http://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2018/02/Barbara-Creed-The-Monstruous-Feminine-2007.pdf>
- DAHL, R. (2003). *As bruxas*. Vigo: Xerais.
- DE DIEGO, E. (1999). Procesiones íntimas. En *Annette Messagger. La procesión va por dentro*. 1999. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 9 de febrero al 3 de mayo de 1999).
- DOMÍNGUEZ TOURIÑO, G. y ESTÉVEZ SALAZAR, F. (2017). *Tres mulleres galegas de armas tomar: María Balteira, María Castaña, María Soliña*. A Coruña: BAÍA.
- EHRENREICH, B. y ENGLISH, D. (1988). *Brujas, comadronas y enfermeras (historia de las sanadoras) y Dolencias y trastornos (política sexual de la enfermedad)*. Barcelona: laSal.
- ESCOHOTADO, A. (1998). *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza.
- EXPÓSITO GARCÍA, M. (2016). *De la garçonnette a la pin-up: mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- FEDERICI, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- FERNÁNDEZ CERVIÑO, M. X.; ROZAS, M. y CONDE LOURIDO, D. (2015). *Galicia máxica. Reportaxe dun mundo desaparecido*. Catálogo de la exposición celebrada en Museo do Pobo Galego de 26 de noviembre de 2015 a 17 de enero de 2016. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. (2014). Comer en el aquelarre: entre lo sublime y lo repugnante. Una perspectiva trasatlántica. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXIX 1: 95-112.  
– (2016). «El legado de Tituba. Animismo y brujería caribeños en *El Crisol* (1996) de Nicholas Hytner». En Zamora Calvo, María Jesús. 2016. *Brujas de cine*. Madrid: Abada Editores.
- FINN GARNER, J. (2011). *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe Ediciones.
- FRANCH, I. (2016). ¿Es posible un cine de terror feminista?. *ElDiario.es*, 29 de marzo. Recuperado de [https://www.eldiario.es/cultura/cine/posible-terror-feminista-peliculas-debate\\_0\\_542095979.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/posible-terror-feminista-peliculas-debate_0_542095979.html)
- GAUTHIER, X. (1976). *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GIBLIN, T. (2017). *Jesse Jones: Tremble, tremble*. Catálogo de la muestra del Pabellón de Irlanda de la Bienal de Venecia expuesta de 15 de mayo a 26 de noviembre de 2017. Milán: Mousse Publishing.
- GÓMEZ CANSECO, L. M. (2004). *A otro perro con ese hueso: antropofagia literaria en el Siglo de Oro*. Etiópicas, Revista de Letras Renacentistas, 1. <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1599/b1550366.pdf?sequence=1>
- GRIMM, J. y WILHELM, K. (1979). *Cuentos*. Madrid: Alianza.
- HARRIS, M. (1998). *Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enemigos de la cultura*. Madrid: Alianza.
- HENDERSON GRETCHEN, E. (2018). *Fealdad: una historia cultural*. Madrid: Turner.
- HENNINGSEN, G. (2010). *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza.
- HERRERA GÓMEZ, C. (2016). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.  
– (2019). *Lo que he aprendido de las feministas sobre el amor*. Pikara Magazine, 18 de septiembre. <https://www.pikaramagazine.com/2019/09/amor-feminismo/>
- HOOKS, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- HUSTVEDT, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Planeta.
- JABARDO, M. (2012). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- JONES, J. (2018). *Why I'm Voting 'Yes' to Repeal the 8th in Ireland's Abortion Referendum*. Frieze, 24 de mayo. <https://www.frieze.com/article/why-im-voting-yes-repeal-8th-irelands-abortion-referendum>
- KING, S. (2017). *It*. Barcelona: Penguin Random House.
- KRAMER, H. y SPRENGER, J. (2005). *Malleus Maleficarum: el martillo de los brujos*. Barcelona: Círculo Latino.
- KRISTEVA, J. (2006). *Podere de la perversión*. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. México D.F.: Siglo XXI.
- LARA ALBEROLA, E. (2010). *Hacia donde la magia converge: Harry Potter y su papel en la literatura hechicera*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/>
- LIJTMAR, L. (2019). *Ofendidos. Sobre la criminalización de la protesta*. Barcelona: Anagrama.
- LISÓN TOLOSANA, C. (2004). *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ JIMENO, A. (2010). *Una figurita de plomo hallada en Paros y otras figuritas de magia maléfica*. MHNH. Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrología Antiguas 10: 101-118. [http://www.academia.edu/3311240/Una\\_figurita\\_de\\_plomo\\_hallada\\_en\\_Paros\\_y\\_otras\\_figuritas\\_de\\_magia\\_mal%C3%A9fica](http://www.academia.edu/3311240/Una_figurita_de_plomo_hallada_en_Paros_y_otras_figuritas_de_magia_mal%C3%A9fica)
- LYNDON TRAVERS, P. (2017). *Mary Poppins*. Barcelona: Editorial Juventud.
- LYONS, S. (2017). *Why using witches as pop cultural shorthand for «feminism» is problematic*. Teen Vogue, 13 de octubre. <https://www.teenvogue.com/story/witches-pop-culture-feminism-problematic>
- MAGÁN LAMPÓN, M. (2015). *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte* (Tesis doctoral). Universidade de Vigo.
- R. R. MARTIN, G. (2012). *Juego de Tronos. Canción de hielo y fuego/1*. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

- MARTÍNEZ, C. (2008). *A grande transformación. Arte e maxia táctica*. Catálogo de la exposición celebrada en el Frankfurter Kunstverein del 7 de junio al 7 de septiembre de 2008 y en el MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, del 19 de septiembre de 2008 al 11 de enero de 2009.
- MARTÍNEZ AHRENS, J. (2016). *Arturo Ripstein, el cineasta latinoamericano más directo*. El País, 4 de mayo. [https://elpais.com/elpais/2016/05/04/eps/1462312852\\_146231.html](https://elpais.com/elpais/2016/05/04/eps/1462312852_146231.html)
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Ad Hoc y Cendeac.
- MAYER, M. (1984). *Propuesta para un arte feminista en México*. FEM. *Publicación feminista* IX 33: 12-15.
- MENDÍBIL BLANCO, A. (2019). *Jess Franco: de los márgenes al cine de autor. Análisis del relato cinematográfico*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/51685/1/T40965.pdf>
- MILLER, A. (1958). *Las brujas de Salem*. Drama en cuatro actos. Buenos Aires: Compañía General Fabril.
- MIRAS, D. (1992). *Las brujas de Barahona*. Madrid: Espasa Calpe.
- MOURE-MARIÑO, L. (1992). *La Galicia prodigiosa. Las ánimas, las brujas, el demonio*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- MULLOR, M. (2018). *I am not a witch: la rebelión de las brujas que triunfó en los Bafta*. *Fotogramas*, 15 de marzo. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19461269/i-am-not-a-witch-estreno-movistar/>
- (2020). *¿Por qué el cine de Hollywood no nos deja acabar felizmente solteras?*. *Elle*, 14 de marzo. <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/a31209158/peliculas-romanticas-solteras-feminismo/>
- NAVARRETE, A. (2005). Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas. Sichel, Berta, y Virginia Villaplana. 2005. *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en el año 2005. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- OVIDIO. (2001). *Amores*. Madrid: Alianza.
- PEDRAZA, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- PEQUEÑO, I. (2014). *Yo ya no creo en una solidaridad feminista transnacional así por así*. *Pikara Magazine*, 8 de octubre. <https://www.pikaramagazine.com/2014/10/yo-ya-no-creo-en-una-solidaridad-feminista-transnacional-asi-por-asi/>
- QUINTÁNS SUÁREZ, M. (2006). *O Outro Mundo na cultura popular galega*. Santa Comba: tresCtres.
- RAO, S. (2018). *What exactly is 'Suspiria' trying to say about witches and feminism? We break it down for you*. *The Washington Post*, 2 de noviembre. <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2018/11/02/very-witchy-suspiria-is-supposed-be-radically-feminist-movie-how-so/>
- RIAÑO PEIO, H. (2018). *La RAE contesta a Irene Montero: sus «portavozas» son una «provocación inútil»*. *El Español*, 8 de febrero. [https://www.elespanol.com/cultura/20180208/portavozas-irene-montero-provocacion-inutil-rae/283472470\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/20180208/portavozas-irene-montero-provocacion-inutil-rae/283472470_0.html)
- DE ROJAS, F. (2004). *La Celestina*. Madrid: El País.
- ROMANO, V. (2007). *Sociogénesis de las brujas. El origen de la discriminación de la mujer*. Madrid: Editorial Popular.
- ROWLING, J. (1999). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (2006). *Harry Potter. Harry Potter y el misterio del príncipe*. Salamandra. Barcelona.
- SAINZ VARELA, J.A. y NAVAJAS TWISE, E. (2008). *¡Brujas! Sorginak! Los archivos de la Inquisición y Zugarramurdi*. Madrid: Gráficas Santamaría S.A.
- SANZ, M. (2018). *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- SEGURA GRAÍÑO, C. (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea.
- SILVERSTEIN, M. (2017). Cannes Interview: I Am Not a Witch Writer-Director Rungano Nyoni Talks Misogyny, Witches, and Shooting in Zambia. *Women and Hollywood*, 30 de mayo. <https://womenandhollywood.com/cannes-interview-i-am-not-a-witch-writer-director-rungano-nyoni-talks-misogyny-witches-and-2500317f6da6/>
- SIMONIS, A. (2012). *La diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la Segunda Ola*. *Feminismo/s* 20: 25-42.
- SOLANAS, V. (2002). *SCUM*. Madrid: Kira Edit.
- TORRENT ESCLAPÉS, R. (2017). *Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas?*. *Asparkia, Investigació Feminista, Universitat Jaume I*, 31: 99-111.
- TORRES BEGINES, C. (2015). *Soy mala porque el mundo me ha hecho así: la evolución de las malvadas brujas-madrastras de Blancanieves y La Bella Durmiente*. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. UCM. 2015, nº 55, 43-51.
- TORRIJOS, P. (2016). *La bruja: una película anómala*. *Jot Down, Contemporary Culture Mag*. <http://www.jotdown.es/2016/05/la-bruja-una-pelicula-anomala/>
- VARELA, N. (2017). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Zeta Bolsillo.
- VERDÚ DELGADO, A. D. (2012). La desaparición de las diosas como metáfora de la pérdida de autoridad de las mujeres. *Feminismo/s* 20: 25-42.
- VV. AA. (2005). *Galiza: a natureza*. Vigo: A Nosa Terra.
- VV. AA. (2015). *W.I.T.C.H (Conspiración terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno), COMUNICADOS Y HECHIZOS*. Madrid: La Felguera.
- WIGMAN, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.
- ZECCHI, B. (2018). *La pantalla sexualizada*. Madrid: Cátedra.

## Referencias audiovisuales

- ACUÑA, N. y BAZZANO, A. (2020). España. Serie televisiva. *Inés del alma mía*.
- AGÜERO, P. (2020). España. *Akelarre*.
- AGUIRRE-SACASA, R. (2018). Estados Unidos. Serie televisiva. *Chilling Adventures of Sabrina / Las escalofriantes aventuras de Sabrina*.
- ALMODÓVAR, P. (1980). España. *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*.
- AMENÁBAR, A. (2009). España. *Ágora*.
- AMIRPOUR, A. L. (2014). Estados Unidos. *A girl walks home alone at night / Una chica vuelve a casa sola de noche*.
- ANDREWS, M.; CHAPMAN, B. y PURCELL, S. (2013). Estados Unidos. *Brave / Indomable*.
- ARGENTO, D. (1977). Italia. *Suspiria*.
- (1980). Italia. *Inferno*
- (2007). Italia. *La terza madre (Mother of Tears: The Third Mother) / La madre del mal*.
- BADDOE, Y. (2011). Reino Unido/Ghana. *The witches of Gambaga*.
- BAVA, M. (1960). Italia. *La maschera del demonio (Black Sunday) / La máscara del demonio*.
- BAYONA, J. A. (2016). España. *Un monstruo viene a verme*.
- BENIOFF, D. y WEISS, D.B. (2011). Estados Unidos. Serie televisiva. *Game of thrones / Juego de tronos*.
- BERGER, P. (2012). España. *Blancanieves*.
- BERGMAN, I. (1957). Suecia. *Det sjunde inseglet / El séptimo sello*.
- BILLER, A. (2016). Estados Unidos. *The love witch*.
- BODIN, S. (2019). Francia. Serie televisiva. *Marianne*.
- BRANAGH, K. (2015). Estados Unidos. *Cinderella / Cenicienta*.
- BURGE CONSTANCE, M. (1998). Estados Unidos. Serie televisiva. *Charmed / Embrujadas*.
- BURTON, T. (2012). Estados Unidos. *Dark shadows / Sombras tenebrosas*.
- CANTELL, S. (2016). Finlandia. *Tulen morsian (Devil's Bride) / La prometida del diablo*.
- CHAVES, M. Estados Unidos. (2019). *The curse of La Llorona / La Llorona*.
- CHRISTENSEN, B. (1922). Dinamarca. *Häxan / Häxan. La brujería a través de los tiempos*.
- CLAIR, R. (1942). Estados Unidos. *I married a witch / Me casé con una bruja*.
- COLUMBUS, C. (2001). Reino Unido. *Harry Potter and the sorcerer's stone / Harry Potter y la piedra filosofal*.
- (2002). Reino Unido. *Harry Potter and the chamber of secrets / Harry Potter y la cámara secreta*.
- COMENCINI, F.; NICCHIARELLI, S. y RANDI, P. (2020). Italia. Serie televisiva. *Luna Nera*.
- CONDON, B. (2017). Estados Unidos. *Beauty and the Beast / La Bella y la Bestia*.
- CUARÓN, A. (2004). Reino Unido. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban / Harry Potter y el prisionero de Azkaban*.
- DAVIS, J. (2005). Estados Unidos. Serie televisiva. *Criminal minds / Mentas criminales*.
- DAUBERMAN, G. (2019). Estados Unidos. *Annabelle comes home / Annabelle vuelve a casa*.

- DE LA IGLESIA, Á. (2013). España. *Las brujas de Zugarramurdi*.
- DE PALMA, B. (1976). Estados Unidos. *Carrie*.
- DELPY, J. (2009). Alemania. *The countess (Die Gräfin) / La condesa*.
- EGGERS, R. (2015). Estados Unidos. *The witch / La bruja*.
- EPHRON, N. (2005). Estados Unidos. *Bewitched / Embrujada*.
- FELLINI, F. (1979). Italia. *La città delle donne / La ciudad de las mujeres*.
- FERNÁN GÓMEZ, F. (1977). España. *¡Bruja, más que bruja!*
- FERNÁNDEZ, E. y CASTAÑO A. (2012). España. *A paixão de María Soliña*.
- FERNÁNDEZ ARMERO, Á. (1996). España. *Brujas*.
- FLEMING, A. (1996). Estados Unidos. *The craft / Jóvenes y brujas*.
- FLEMING, V. (1939). Estados Unidos. *The wizard of Oz / El mago de Oz*.
- GANS, C. (2014). Francia. *La belle et la bête / La bella y la bestia*.
- GARCÍA PINAL, A. y LÓPEZ PIÑEIRO, C. A. (1989). España. *Urx*.
- GILLESPIE, C. (2021). Estados Unidos. *Cruella*.
- GONZÁLEZ MOLINA, F. (2017). España. *El guardián invisible*.
- (2019). España. *Legado en los huesos*.
  - (2020). España. *Ofrenda a la tormenta*.
- NATHAN, G. y HOWARD, B. (2010). Estados Unidos. *Tangled / Enredados*.
- GUADAGNINO, L. (2018). Italia. *Suspria*.
- GREENWALT, D. y KOUF, J. (2011). Estados Unidos. Serie de televisión. *Grimm*.
- GUERRA, A. (2011). España. Serie televisiva. *El secreto de Puente Viejo*.
- HAND, D. (1937). Estados Unidos. *Snow white and the seven dwarfs / Blancanieves y los siete enanitos*.
- HARDY, C. (2018). Estados Unidos. *The nun / La monja*.
- HARPER, D. y WIRKOLA, T. (2013). Estados Unidos. *Hansel and Gretel: witch hunters / Hansel & Gretel: cazadores de brujas*.
- HITCHCOCK, A. (1940). Estados Unidos. *Rebecca / Rebeca*.
- (1960). Estados Unidos. *Psycho / Psicosis*.
- HOLLAND, A. (2014). Estados Unidos. Serie televisiva. *Rosemary's baby / La semilla del diablo*.
- HOROWITZ, A. y KITSIS, E. (2011). Estados Unidos. Serie televisiva. *Once upon a time / Érase una vez*.
- HYTNER, N. (1996). Estados Unidos. *The crucible / El crisol*.
- JACKSON, P. (2001). Nueva Zelanda. *El señor de los anillos: la comunidad del anillo / The lord of the rings: the fellowship of the ring*.
- JONES, K. (2006). Reino Unido. *Nanny McPhee / La niñera mágica*.
- KENT, J. (2014). Australia. *The Babadook / Babadook*.
- KING, C. y LEKOW, M. (2019). Kenia. *The letter*.
- KUBRICK, S. (1980). Estados Unidos. *The shining / El resplandor*.
- LICHTENSTEIN, M. (2007). Estados Unidos. *Teeth / Vagina dentata*.
- LISTER-JONES, Z. (2020). Estados Unidos. *The craft: legacy*.
- LOGAN, J. (2014). Estados Unidos. Serie televisiva. *Penny dreadful*.
- MAHNKE, A. (2017). Estados Unidos. Serie televisiva. *Lore / Mitos y leyendas*.
- MARSHALL, R. (2014). Estados Unidos. *Into the woods / En el bosque*.
- (2018). Estados Unidos. *Mary Poppins returns / El regreso de Mary Poppins*.
- MERKIN, A. (2017). Estados Unidos. *House of the witch / La noche de la bruja*.
- MILLER, G. (1987). Estados Unidos. *The witches of Eastwick / Las brujas de Eastwick*.
- MITCHELL, D. R. (2014). Estados Unidos. *It follows*.
- MOORE RONALD D. (2014). Estados Unidos. Serie televisiva. *Outlander*.
- MURPHY, R. y FALCHUK, B. (2013). Estados Unidos. Serie televisiva. *American horror story: coven*.
- (2018). Estados Unidos. Serie televisiva. *American horror story: apocalypse*.
- MUSKER, J. y CLEMENTS, R. (1989). Estados Unidos. *The little mermaid / La sirenita*.
- MUSCHIETTI, A. (2019). Estados Unidos. *It. Chapter Two / It. Capítulo 2*.
- MYRICK, D. y SÁNCHEZ, E. (1999). Estados Unidos. *The Blair witch project / El proyecto de la bruja de Blair*.
- NEWELL, M. (2005). Reino Unido. *Harry Potter and the goblet of fire / Harry Potter y el cáliz de fuego*.
- NYONI, R. (2017). Reino Unido. *I am not a witch*.
- OLEA, P. (1984). España. *AKELARRE*.
- ORTEGA, K. (1993). Estados Unidos. *Hocus Pocus / El retorno de las brujas*.
- ØVREDAL, A. (2016). Reino Unido. *The autopsy of Jane Doe / La autopsia de Jane Doe*.
- PEIRCE, K. (2013). Estados Unidos. *Carrie*.
- PERKINS, O. (2020). Canadá. *Gretel & Hansel / Gretel y Hansel: un oscuro cuento de hadas*.
- PLAZA, P. (2021). España. *La abuela*.
- POLANSKI, R. (1968). Estados Unidos. *Rosemary's Baby / La semilla del diablo*.
- QUINE, R. (1958). Estados Unidos. *Bell, book and candle / Me enamoré de una bruja*.
- RAIMI, S. (2013). Estados Unidos. *Oz: The Great and Powerful / Oz: un mundo de fantasía*.
- REITHERMAN, W. (1963). Estados Unidos. *The Sword in the Stone / Merlín el encantador*.
- RIPSTEIN, A. (2013). México. *Así es la vida...*
- ROEG, N. (1990). Estados Unidos. *The witches / La maldición de las brujas*.
- ROSMAN, M. (2004). Estados Unidos. *A Cinderella story / Una Cenicienta moderna*.
- ROTHMAN, S. (1973). Estados Unidos. *Terminal island / La isla sin retorno*.
- RØNNING, J. (2019). Estados Unidos. *Maleficent: mistress of evil / Maléfica: maestra del mal*.
- RUGGLES, W. (1933). Estados Unidos. *I'm no angel / No soy ningún ángel*.
- RYMER, M. (2002). Estados Unidos. *Queen of the damned / La reina de los condenados*.
- SAKS, S. (1964). Estados Unidos. Serie televisiva. *Bewitched / Embrujada*.
- SANDERS, R. (2012). Estados Unidos. *Snow White and the huntsman / Blancanieves y la leyenda del cazador*.

SARGENT, J. (2002). Canadá. *Salem witch trials / Las brujas de Salem*.

SCOVELL, N. (1996). Estados Unidos. Serie televisiva. *Sabrina, the teenage witch / Sabrina, cosas de brujas*.

SENA, D. (2011). Estados Unidos. *Season of the witch / En tiempo de brujas*.

SHEA, K. (1999). *The rage: Carrie 2 / La ira*.

SIMON, A. y BRANNON, B. (2014). Estados Unidos. Serie televisiva. *Salem*.

SINGH, T. (2012). Estados Unidos. *Mirror, Mirror / Blancanieves (Mirror, Mirror)*.

SONNENFELD, B. (1991). Estados Unidos. *The Addams family / La familia Addams*.

STEVENSON, R. (1964). Estados Unidos. *Mary Poppins*.

STRAUSS-SCHULSON, T. (2015). Estados Unidos. *The final girls / Las últimas supervivientes*.

STROMBERG, R. (2014). Estados Unidos. *Maleficent / Maléfica*.

TARANTINO, Q. (2003). Estados Unidos. *Kill Bill: volume 1 / Kill Bill. Volumen 1*.

TITLE, S. (2017). Estados Unidos. *The Bye Bye man / Nunca digas su nombre*.

VERA, G. (1996). España. *La Celestina*.

VERBINSKI, G. (2006). *Pirates of the Caribbean: dead man's chest / Piratas del Caribe: el cofre del hombre muerto*.

VILAR, I. (2020). España. *María Solinha*.

VILLARONGA, A. (1997). España. 99. 9 *La frecuencia del terror*.

VV. AA. (2009). España. Serie televisiva. *Águila Roja*.

VV. AA. (2018). Estados Unidos. Serie televisiva. *Charmed / Embrujadas*.

WALKER, S.; TROUGHTON A. y MEDINA, J. (2018). Reino Unido. Serie televisiva. *A discovery of witches / El descubrimiento de las brujas*.

WAN, J. (2010). Estados Unidos. *Insidious*.

– (2013). Estados Unidos. *The conjuring (The Warren files) / Expediente Warren: the conjuring*.

WHEDON, J. (1997). Estados Unidos. Serie televisiva. *Buffy the vampire slayer / Buffy, cazavampiros*.

WHITE, S. (2010). Reino Unido. *Nanny McPhee and the Big Bang / La niñera mágica y el Big Bang*.

WINGARD, A. (2016). Estados Unidos. *Blair witch / La bruja de Blair*.

WIRKOLA, T. (2013). Estados Unidos. *Hansel and Gretel: witch hunters / Hansel y Gretel: cazadores de brujas*.

YATES, D. (2009). Reino Unido. *Harry Potter and the Half-Blood Prince / Harry Potter y el misterio del príncipe*.

– (2010). Reino Unido. *Harry Potter and the deathly hallows (part I) / Harry Potter y las reliquias de la muerte (parte I)*.

– (2016). Reino Unido. *Fantastic beasts and where to find them / Animales fantásticos y dónde encontrarlos*.

– (2018). Reino Unido. *Fantastic beasts: the crimes of Grindelwald / Animales fantásticos: los crímenes de Grindelwald*.

ZEMECKIS, R. (2020). Estados Unidos. *The witches / Las brujas (de Roald Dahl)*.

ZOMBIE, R. (2012). Estados Unidos. *The lords of Salem / The lords of Salem*.

Universida de Vigo



**DARDO**