

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

“LA BRUJA: SUJETA EN LOS IMAGINARIOS CINEMATOGRAFICOS”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN ESTUDIOS CRÍTICOS DE GÉNERO

P r e s e n t a

JOSÉ ALBERTO ALAVEZ CASTELLANOS

Director:

Dr. Pablo Martínez Zárate

Comité:

Dra. Cecilia López Ridaura

Dra. Celia Arteaga Conde

Ciudad de México, 2024

Agradecimientos

Resulta una tarea muy difícil, si no imposible, el poder hacer un recuento de todas las vidas que, de muy distintas maneras, hicieron o han hecho posible que se dieran las condiciones necesarias para que pudiera realizar este trabajo que constituye la culminación de mis estudios doctorales.

Como en toda remembranza, inevitablemente, cometeré omisiones injustas, no por falta de gratitud, sino por fallas en la memoria, orgullo nefasto o, simplemente, por ausencia de pericia al escribir.

Agradezco a mi comité de tesis que me ha acompañado a lo largo de todo este proceso. Mi trabajo también es su trabajo. A mi director, el Dr. Pablo Martínez Zárate, quien, desde nuestros primeros encuentros, me transmitió la serenidad y templanza de su aura de monje Shaolin, así como la confianza para aventurarme a experimentar con nuevas maneras de investigar y de tratar de entretrejer saberes alentándome a caminar por derroteros poco transitados. A mi lectora, la Dra. Cecilia López Ridaura, quien cumple a cabalidad con los rasgos que debe de tener una bruja buena; sabia, amable, cordial y siempre dispuesta a socorrer a quienes recurrimos a su ayuda. A mi lectora, la Dra. Celia Arteaga Conde, quien posee el don de compaginar el rigor con la ternura, cualidad tantas veces ignorada, pero tan necesaria en los entornos académicos. En verdad, me siento afortunado por haber contado con el apoyo y acompañamiento de esta triada fantástica, cuya lucidez intelectual es sólo equiparable con su calidez y su valía como buenas personas.

Gracias a las profesoras y a los profesores que estuvieron presentes a lo largo de mi formación doctoral. Gracias al Dr. Edwin Culp Morando, que a través de sus clases y de los demás espacios que hemos compartido, se ha convertido para mí en un modelo a seguir como un académico comprometido, docto e incansable, pero, sobre todo, como una persona cercana y afable. A la Dra. Sandra P. González Santos, quien desde el día uno del doctorado, detonó en mí la chispa para pensar desde otros lugares, para observar con distintos lentes y para entender el valor de arriesgarse a tener un enfoque mucho más lúdico y menos acartonado, alejado de los convencionalismos aletargados de los procesos de investigación tradicionales. Gracias la Dra. Silvia L. Gil, que, con su erudición, abrió mi mente

hacia nuevos horizontes intelectuales y que, con la complejidad de sus clases, me hizo sentir como un verdadero doctorante. A la Dra. Gloria Prado Garduño, cuya humildad y gentileza son proporcionales a su trascendencia en la vida académica. A la Dra. Marilú Rojas Salazar, la monja-bruja incitadora de varios cuestionamientos y cavilaciones que enriquecieron muchos momentos de mi investigación. Gracias a la Dra. Carolina Armenta Hurtarte, a la Dra. Citlalin Ulloa Pizarro, a la Dra. Luz María Moreno Medrano y a la Dra. Helena Varela Guinot, todas ellas, importantes para mi formación, pero más importantes para el activismo, la lucha y la resistencia desde los espacios académicos.

Gracias a mis compañeras, compañeros y compañeres de generación que, con su presencia, enriquecieron e hicieron mucho más llevadero mi paso por el doctorado. Me llevo sus brillantísimos aportes durante las clases, su compañía que, en tiempos de pandemia, nunca me hizo sentir solo. Me llevo, también, los episodios de rebeldía y de cuestionamientos a la autoridad, producto de su inteligencia y de su compromiso con la justicia. Muchas gracias, Gaby, Zoha, Sorais, Iván, Bere, Nivardo, Enrique, Laura, Eli, Carlos, Jesica, Paul y Ceci.

Gracias al CONAHCYT y a la Universidad Iberoamericana, ya que sus becas fueron un apoyo fundamental para poder cursar y para lograr concluir mis estudios doctorales.

Agradezco, también, al Dr. Alejandro Ocampo Almazán, quien me apoyó con la realización del ciclo de conversatorios “All of them witches” en el Tec de Monterrey. Ese espacio se convirtió en una suerte de laboratorio en el que pude externar y compartir algunos de los hallazgos más incipientes de esta investigación. La presencia, la participación, los comentarios y las dudas de las y los asistentes a esos conversatorios, fueron clave para encaminar varios de los contenidos definitivos de mi tesis, para *all of them*, muchísimas gracias.

En este recuento de agradecimientos no puedo pasar por alto a mis docentes del pasado. Aunque la presencia de algunas y algunos de ellos ya esté lejos, no demasiado lejos, sus enseñanzas resuenan en mí todos los días. Gracias a la Dra. Teresa del Conde, a la Dra. Elisa García Barragán, al Dr. Eduardo Baéz, al Dr. Oscar Flores Flores, al Dr. Carlos Molina, a la Dra. Daniella Blejer, a Bef, a la Dra. Sandra

Zetina Ocaña y a todas esas personas que, con su labor docente, dejaron en mí mucho más que un eco de su experiencia y de sus vastos conocimientos.

Gracias a las ausencias... presentes aún, al menos, en los recuerdos y en la definición de mi tema de investigación y en los momentos germinales de este trabajo.

A mis padres, Bissouti y Moe, todos mis agradecimientos. Sin ellos, no soy. Las palabras nunca serán suficientes para retribuirles por su apoyo incondicional y su siempre cercana compañía a lo largo de toda mi existencia. Definitivamente, como ha sido a lo largo de toda mi vida académica y, en general, a lo largo de toda mi vida, este logro y los que vengan, también les pertenecen por completo.

Gracias a Masha, por su dulce presencia y por ver conmigo varias de las películas mencionadas en este trabajo, aunque casi todas le hayan parecido terribles. Gracias por iluminar estos años y por darme tantas y tantas alegrías, espero que compartamos muchos lustros más.

Gracias a las minibestias Daria y Kiddy y, sobre todo, al “Rey de reyes”, el pequeño Fausto.

Ciudad de México, junio de 2024.

Anuncio

Esta investigación es un artefacto rizomático cuyo objetivo primordial radica en delinear un mapa multimedia de reflexión crítica en torno a las representaciones del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos.

La apuesta estructural de esta “tesis” consiste en la interconexión de todos los contenidos sin seguir un orden en particular y con la posibilidad abierta de lectura espaciada y no secuencial.

Además de este documento, el sitio web Akerlanda.com es el resultado y reflejo de este posicionamiento metodológico-epistemológico, con el cual, se busca expandir las posibilidades de generación y divulgación de los trabajos de investigación formativos fuera de los circuitos académicos e institucionales convencionales.

A ellas...



Contenido

I. Aspectos generales de la investigación 12

En este apartado se delimita y describe el objeto de estudio; se acotan las limitaciones y los alcances de la investigación; se puntualizan y definen las herramientas teóricas, metodológicas y epistemológicas a las que se ha recurrido para la realización de este documento; también, se plantea y justifica el modelo alternativo y experimental para presentar los hallazgos, resultados y planteamientos producto de este trabajo.

Finalmente, se propone una síntesis de toda la propuesta del modelo investigativo recurriendo metafóricamente al concepto del Cuerpo sin Órganos (CsO) propuesto por Deleuze y Guattari.

Preguntas de investigación 13

Objetivos de la investigación 13

Posicionamiento ético 14

Coordenadas conceptuales de la investigación 16

Las teorías cinematográficas feministas 16

Las brujas en el cine 17

Las brujas como símbolo de las luchas feministas 18

Feminismo cine y brujas 18

¿Por qué hablar de sujetas y no de sujetos? 20

La noción de desontologización a partir del concepto del Cuerpo sin Órganos (CsO) de Deleuze y Guattari 22

El montaje como método – AKERLANADA.COM 25

Los atlas como técnicas e instrumentos 32

Paneles a partir de una imagen fílmica concreta 34

Paneles llanos 35

Síntesis de la investigación a manera de esquematización como huevo aviar 37

II. Catálogo 39

Esta sección muestra una visión panorámica de las representaciones del arquetipo de la bruja dentro de una selección de producciones cinematográficas estrenadas entre 1922 y 2022.

Los textos [“Which Witches?”](#) e [“Histórico, terrorífico, emancipatorio y fantástico: Los 4 arquetipos cinematográficos de las brujas”](#) funcionan como anclaje y referencia para el emplazamiento de las categorías conceptuales, narrativas y temáticas establecidas en torno al objeto de estudio de la investigación. Entretanto, el texto [“100 películas a 100 años de Häxan: 1922–2022”](#) hace un sucinto recorrido cronológico por 100 años de producciones cinematográficas en torno al arquetipo de la bruja y, a su vez, opera como una antesala e introducción para el catálogo cronológico.

En el [catálogo cronológico](#) se presentan, una a una, las cien cintas seleccionadas como referenciales para la representación del arquetipo de la bruja. En cada película se presenta una ficha técnica en función de las categorías establecidas a partir de los textos desplegados en este mismo apartado y, posteriormente, se desarrolla una breve sinopsis comentada que se ve complementada con una valoración crítica.

Como complemento al catálogo cronológico, se incluye una [tabla general](#) en la que se sintetizan cuantitativamente los planteamientos de este apartado.

[Which witches? 40](#)

[Histórico, terrorífico, emancipatorio y fantástico: Los 4 arquetipos cinematográficos de las brujas 43](#)

[100 películas a 100 años de Häxan: 1922–2022 51](#)

[Catálogo cronológico 69](#)

[Tabla general: 100 películas a 100 años de Häxan: 1922–2022 213](#)

III. Textos y microensayos 219

En este apartado se realiza una compilación de textos breves que arrojan una serie de cuestionamientos y reflexiones a partir del entrecruzamiento de las [coordenadas conceptuales de esta investigación, es decir, feminismo, cine y brujas](#).

La mayoría de los textos, se articulan como pequeños ensayos en los que se recurre a conceptos y planteamientos provenientes de autorías como Sarah Ahmed, Teresa de Lauretis y Laura Mulvey, entre otras, con tal de provocar su confrontación con la problemática y la potencia que emerge en la recurrencia del arquetipo de la bruja, tanto en los imaginarios cinematográficos, como en las expresiones de resistencia feministas.

Como colofón de este apartado y de acuerdo con el tenor experimental que caracteriza a esta investigación, el texto, [*Del aquelarre al celuloide; del celuloide a las calles*](#), plantea a través de un relato ficcional, basado en testimonios reales, la vivencia directa del encuentro de las coordenadas conceptuales que guían el rumbo de este trabajo.

<i>El cine como espejo cultural: atómicos cómicos o monstruos gigantes</i>	220
<i>En torno a la representación de las mujeres en el cine</i>	222
<i>Acerca de Laura Mulvey y el placer visual</i>	224
<i>Emociones, lágrimas, pegajosidad y cicatrices a través de la pantalla</i>	228
<i>Las (im)posibilidades de identificación con el arquetipo de la bruja</i>	231
<i>La (auto) determinación del yo y las tecnologías de dominación en “Häxan”</i>	234
<i>“Kanashimi no beradonna” y el amor</i>	237
<i>El dolor, el odio y el miedo sobre el cuerpo de la bruja</i>	240
<i>La inocente repugnancia como gesto simbólico, de normatividad y poder</i>	243
<i>Del aquelarre al celuloide; del celuloide a las calles</i>	246
IV. Atlas	250

Esta sección toma como referencia y punto de partida la propuesta experimental de investigación con base en imágenes desarrollada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Con este ejercicio se despliega, a través de una suma de ensayos visuales, un conjunto de imágenes yuxtapuestas en función de una dialéctica simbólica significativa.

La información visual presentada a través de cada uno de los paneles que constituyen el atlas se ve acompañada por breves textos explicativos. Se evita transmitir un sentido único y acabado del contenido expuesto a través de las imágenes, más bien, el atlas se muestra como una “obra hipotética” abierta para distintas configuraciones y lecturas desde futuras miradas.

<i>Vista general del atlas</i>	251
<i>Panel “La piel como superficie de control”</i>	252
<i>Panel “La piel como superficie de resistencia”</i>	256

<u>Panel “<i>The Witch: A New England Folktale</i> (Eggers 2015):</u>	
<u>Deconstrucción de la secuencia final”</u>	<u>260</u>
<u>Panel “La potencia a partir de la simbiosis entre la corporalidad</u>	
<u>femenina y la naturaleza”</u>	<u>262</u>
<u>Panel “La danza en torno al fuego: expresión de sororidad</u>	
<u>y congregación de otredades”</u>	<u>264</u>
<u>Panel “La elevación por los aires: acto subversivo y</u>	
<u>triunfante contra la verticalidad (gesto del orden</u>	
<u>preestablecido)”</u>	<u>266</u>
<u>Panel “<i>Witchploitation</i>: El cine de explotación de brujas como expresión</u>	
<u>contrafeminista”</u>	<u>268</u>
<u>Panel “El hábito [no] hace a la bruja: acerca de la moda y las apariencias</u>	
<u>en las brujas”</u>	<u>272</u>
<u>Panel “Matriarcado, matrilinealidad y matricidio”</u>	<u>275</u>

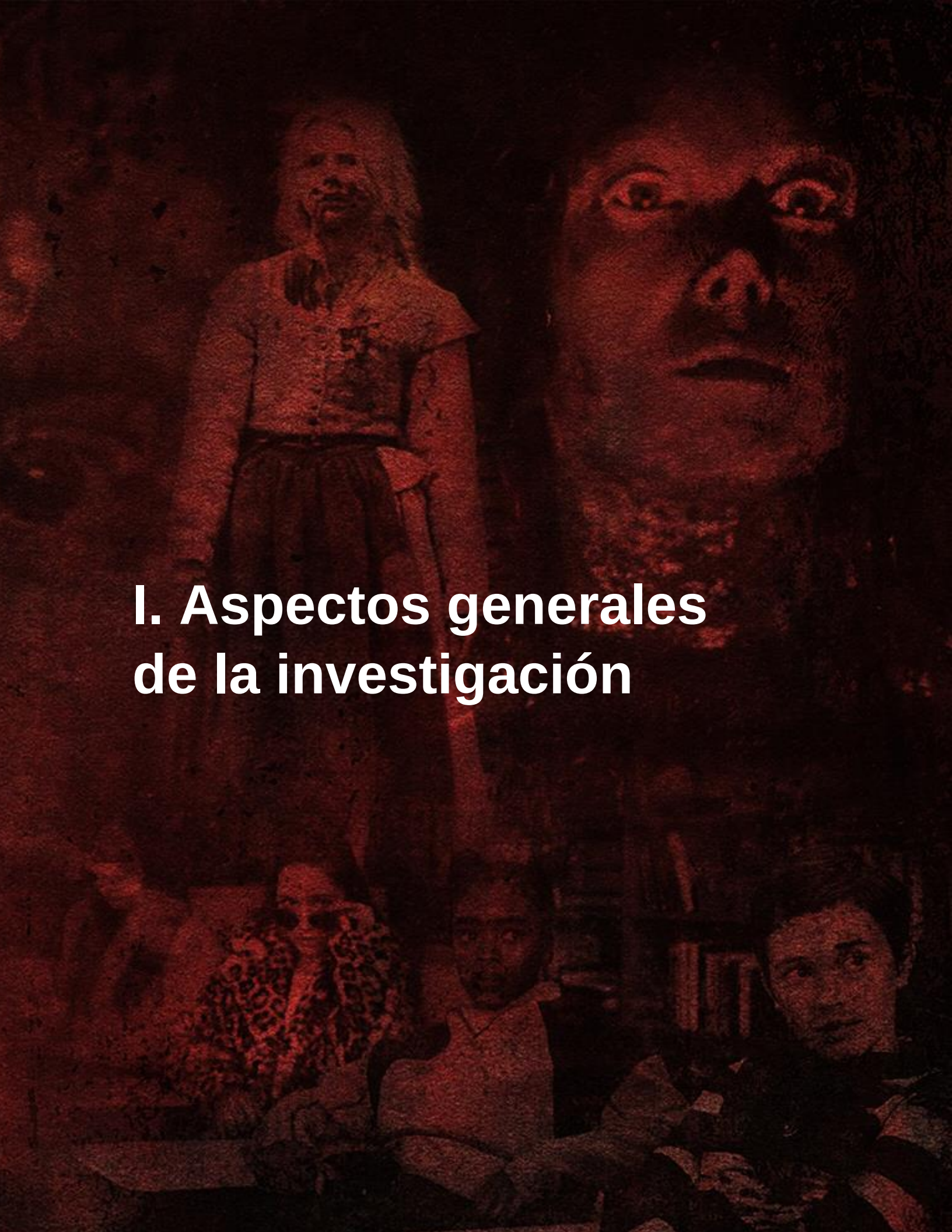
Anexo: Lecturas 278

Con el afán de complementar y contrastar ideas, esta serie de referencias a textos recientes, externos al presente documento, ofrece la posibilidad de localizar planteamientos adicionales o alternativos en torno al mismo objeto de estudio que ocupa a esta investigación doctoral.

Cada una de las referencias incluye información básica sobre el texto, una selección de citas que sintetizan el enfoque o las principales ideas de la publicación y un comentario en donde se menciona brevemente de qué se trata, así como las películas abordadas en sus páginas.

<u>“Tres proyecciones brujeriles a través de la linterna mágica de Proust:</u>	
<u>reflexiones en torno a las interfases de proyección de imaginarios en el</u>	
<u>cine”</u>	<u>279</u>
<u>“Witchploitation: el cine como expresión contrafeminista”</u>	<u>280</u>
<u>“Witchcraft On Screen: Living Deliciously” en <i>Witches, Sluts, Feminists</i></u>	
<u>(pp. 111-118).</u>	<u>282</u>
<u><i>Bell, Book and Camera: A Critical History of Witches in American Film</i></u>	
<u><i>and Television</i>.</u>	<u>284</u>

<u>“«Witches», «Bitches», or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema”</u>	<u>286</u>
<u>“A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas”.....</u>	<u>288</u>
<u>Filmografia</u>	<u>290</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>299</u>

The background is a dark, textured collage with a strong red tint. It features several elements: a woman in a light-colored dress with a dark belt on the left; a large, close-up face with wide eyes on the right; and a group of people sitting at a table in the lower foreground. The overall mood is mysterious and dramatic.

I. Aspectos generales de la investigación

Preguntas de investigación

¿Cómo traducir en una cartografía reflexiva la configuración de los modelos de representación del arquetipo cinematográfico de la bruja a partir de las dinámicas ontológicas detrás de las tecnologías políticas de género que han (de/re) formado al arquetipo?

- *¿Qué analiza esta investigación?* Los modelos de representación del arquetipo cinematográfico de la bruja a partir de las dinámicas ontológicas detrás de las tecnologías políticas de género que han (de/re) formado a ese arquetipo.
- *¿Dónde se ubica esta investigación?* En los imaginarios cinematográficos que representan al arquetipo de la bruja (1922 – 2022).¹
- *¿Para qué se realiza esta investigación?* Para ubicar nodos de retroalimentación bidireccional entre los productos fílmicos (ficción-cultura *pop*) y algunos de los posicionamientos dentro de las luchas feministas (realidad política).
- *¿A quiénes se dirige esta investigación?* A quienes quieran transitar un espacio convergente entre los estudios de la imagen y los estudios críticos de género

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Trazar un mapa de reflexión crítica en torno a las representaciones del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos para ubicar las dinámicas ontológicas detrás de las tecnologías políticas de género que han (de/re) formado al arquetipo.

¹ Dada su ontología estética como originales múltiples, el consumo y la apreciación de producciones cinematográficas se suspenden desligados a su condición espaciotemporal; sin embargo, la delimitación cronológica precisada toma como anclaje un siglo de producciones a partir de [Häxan](#) (Christiensen, 1922) uno de los primeros largometrajes en abordar exclusivamente el tema de la brujería y asimismo, considerado por distintas autorías como piedra angular dentro de la historia del cine sobre brujas.

Objetivos específicos

- Ubicar puntos de encuentro y desencuentro entre los productos culturales fílmicos y algunos posicionamientos teóricos y políticos desde los feminismos.
- Desentramar posibilidades de reconfiguración y descardinización del arquetipo a través del cine, con el objeto de analizar los recursos sýgnicos y simbólicos utilizados por aquellas películas que apuestan por la apropiación emancipatoria del arquetipo a partir de su desorganización ontológica.
- Diseñar un atlas que se suma a los estudios críticos de género como posibilidad metodológica para la evocación de analogías y la búsqueda epistémica a partir de productos culturales artísticos.

Posicionamiento ético

A diferencia de numerosas investigaciones que emergen estando enmarcadas en los estudios críticos de género, en esta propuesta, propiamente no existen implicaciones éticas en el momento específico de aproximarse al objeto de estudio (los modelos de representación del arquetipo cinematográfico de la bruja), dado que “La ética opera en el ámbito de la práctica, no en el de la representación” (Sánchez, 2016, p. 21).

Al trabajar con productos culturales artísticos representacionales que, como toda obra artística, se emplazan en la ficción, las tensiones éticas no emergen a través de la relación de la investigación con esas obras, sino mediante la serie de conexiones intersubjetivas que se establecen una vez que se realizan las reflexiones en torno a ellas. En ese sentido, hay concordancia con la perspectiva ética propuesta por José A. Sánchez:

La ética es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos. En contraposición con una ética trascendente, fijada y representada en una moral positiva, el concepto de ética que se propone es más bien el de una ética inmanente, que no fundamenta una moral, sino que se manifiesta como moral en el tiempo de la vida individual y en el tiempo de la vida social. (2016, p.23)

En síntesis, la responsabilidad ética de este trabajo recae no tanto en la aproximación hacia el objeto de estudio, sino en el vínculo que se establece con las personas que habrán de leer las cavilaciones en torno a él.

Al respecto, ha de hacerse mucho énfasis en que la intencionalidad de quien suscribe este proyecto de tesis no está dirigida hacia las expresiones y los posicionamientos particulares de los movimientos feministas, los cuales, a pesar de todo esfuerzo empático, resultan ajenos a quien realiza este trabajo en cuanto a experiencia encarnada, por el simple hecho de que no se trata de una mujer. Tampoco existe ninguna pretensión de realizar una “interpretación” o una suerte de “lectura feminista” de los contenidos cinematográficos, ya que, desde la condición masculina de quien escribe, es imposible reencausar la percepción a la de un punto de vista femenino.² No obstante, echando mano de las teorías feministas, en el rol como espectador y analista de las expresiones culturales, se pueden arrojar algunos cuestionamientos hacia ciertas manifestaciones fílmicas y hacia sus artífices que, con su labor, pueden estar apoyando o, tal vez, demeritando a las causas profundas del feminismo.

Teniendo esto en cuenta, los esfuerzos de esta investigación tampoco se dirigen hacia la hegemónica y muy pretenciosa tarea de “hacer visibles” las problemáticas feministas reverberadas en el cine, sino más bien, hacia el cuestionamiento de carácter micropolítico en cuanto a las maneras en las que esas problemáticas son abordadas y (re) presentadas —directa o indirectamente— a través de determinadas manifestaciones cinematográficas.

En este trabajo se exponen las ideas de un interlocutor en medio del encuentro de los productos culturales fílmicos y el feminismo, sin pretender ser esa voz privilegiada que, desde la supremacía de la academia, desentrame decisivamente los nudos de ese encuentro. Así, el empeño puesto en esta tesis radica, fundamentalmente, en mostrar esos nudos y en generar las condiciones para incitar a la discusión y a la reflexión en torno a ellos.

² Obviamente, sin dejar de lado la consideración interseccional de que no existe “un solo punto de vista” de la “mirada femenina” en torno a cualquier asunto o en torno a cualquier producto cultural.

Coordenadas conceptuales de la investigación: feminismo, cine y brujas

A partir de la pregunta de investigación mencionada en páginas previas, emerge el inevitable encuentro de tres rubros conceptuales que se posicionan como coordenadas para para emplazar esta investigación: **feminismo, cine y brujas**; sin que éstas guarden una correspondencia jerárquica entre sí, sino más bien, equivalente y en constante flujo. En lo individual, cada una de las tres coordenadas conceptuales que convergen en este trabajo presenta una vastísima bibliografía que, multidisciplinariamente, plantea conceptos e ideas desde perspectivas teóricas muy diversas, así como a partir de aristas contextuales y metodológicas sumamente disímiles.

Teniendo en consideración los alcances e intereses de este trabajo, es preciso enfocarse y retomar puntualmente sólo aquellas producciones académicas y de conocimiento que puedan ser halladas dentro de los puntos de intersección en los que convergen *feminismo y cine*, *cine y brujas*, *feminismo y brujas* o más excepcionalmente, *feminismo, cine y brujas*; dejando de lado aquellas producciones que, si bien se encuentran esparcidas al interior de las tres grandes coordenadas conceptuales antes mencionadas, quedan fuera de los puntos de intersección entre ellas.

Las teorías cinematográficas feministas

Como producto del encuentro epistémico entre los feminismos y el cine, aparecen los estudios y las teorías cinematográficas feministas, mismas que operan como el principal marco teórico para esta investigación al ofrecer un paraguas de construcciones teóricas y conceptos que problematizan las implicaciones del género dentro de todos los procesos que circundan la creación y el consumo cinematográficos.

Aportaciones teóricas como las de Teresa de Lauretis (1987, 1992, 2000) aparecen como elementos constituyentes del andamiaje teórico sobre el que se articulan varios de los planteamientos de esta investigación, sin dejar de lado algunos otros aportes como, por ejemplo, los entrecruces entre el psicoanálisis y ecine desde una óptica femenina a partir de las puntalizaciones de Kaja Silverman en *The Acoustic Mirror* (1988); el placer como recurso del aparato cinematográfico problematizado por Anette Kuhn en

Cine de mujeres. Feminismo y cine (1991); el concepto de lo monstruoso-femenino abordado por Barbara Creed en *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993); la problematización de la exhibición del cuerpo de las mujeres en la pantalla a partir de lo argumentado por Barbara Zecchi en *La pantalla sexuada* (2014); así como la perspectiva fenomenológica feminista que ha puesto al cuerpo no sólo como objeto de representación en la pantalla, sino como un agente activo dentro del fenómeno cinematográfico como experiencia estética, aportación de autoras como Vivian Carol Sobchack en *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (2004).

Cabe mencionar que, buena parte de la teorización feminista en torno al cine tuvo particular auge, sobre todo, en la primera mitad de la década de los 90, lo que abre la posibilidad de encontrar retos, pero a la vez oportunidades para generar nuevas perspectivas tres décadas después.

Las brujas en el cine

A pesar de su recurrencia en los imaginarios cinematográficos por más de un siglo, las brujas en el cine no han sido sujetas de estudio en numerosos libros y artículos académicos a diferencia de otras entidades dentro del repertorio de esperpentos cinematográficos del género de terror como los vampiros, los hombres lobo, los muertos vivientes o los fantasmas. El escaso abordaje de las brujas cinematográficas por textos con certificación académica quizás se deba a la complejidad multifacética del arquetipo (lo que dificulta su definición e identificación de manera inequívoca) o quizás también, responda a los desafíos éticos que conlleva el tratamiento de una subjetividad que arrastra detrás de sí una inevitable carga histórica.³

Conviene apuntar también que mucha de la producción escrita en torno al cine de terror y a las subjetividades extraordinarias presentes en él, proviene de plumas

³ A diferencia de otras entidades terroríficas, que nunca han existido mas que a través de la ficción y de la cultura popular, hubo miles de mujeres que, al ser subjetivadas como brujas, perdieron injustamente la vida en la hoguera o en la horca. Cuando los realizadores recurren a otro tipo de entidades como vampiros, hombres lobo, zombies o fantasmas, no aparece el conflicto ético hacia el cuestionamiento del rol histórico y de la representatividad de tales subjetividades.

aficionadas y con poco rigor académico, lo que en más de una ocasión trae como consecuencia análisis y reflexiones superficiales cimentadas en opiniones muy personales, elogios exacerbados o juicios estéticos no del todo bien fundamentados.

Las brujas como símbolo de las luchas feministas

Tanto en las calles como en la academia, la lucha feminista ha encontrado en el arquetipo de la bruja un símbolo para identificarse, ya sea como muestra histórica de la violencia hacia las mujeres o como alegoría de la agencia subversiva femenina frente al sistema patriarcal. Un ejemplo de este carácter contestario a partir del apropiacionismo del arquetipo de las brujas desde la academia, se puede encontrar en el libro *Witches, Sluts, Feminists* (2017) de la pluma de Kristen J. Sollée. El 15º ensayo dentro esta publicación, “Witchcraft On Screen: Living Deliciously”, realiza un breve recorrido temporal en el que los imaginarios brujailes son vinculados con expresiones y gestos del movimiento feminista. Otro ejemplo de investigaciones feministas que en algún momento de sus postulados recurren al arquetipo de la bruja es la tesis doctoral de Anna S. Roger, titulada *Appropriation of the ‘Witch’ Stigma as White Women’s Self-Empowerment*, trabajo de 2019 que tuvo como principal motivación “descubrir el proceso de mujeres blancas que encuentran su auto-empoderamiento mediante la apropiación de figuras estigmatizadas histórica y retóricamente como ‘brujas’” (p.VI).

En el par de textos referidos en este apartado (*feminismo + brujas*), es posible vislumbrar que las investigaciones feministas que recurren al arquetipo de la bruja pueden ser utilizadas como promotoras de cuestionamientos hacia posicionamientos políticos o hacia procesos de subjetivación en las mujeres. Aunque en más de una ocasión hay carencias analíticas visuales y estéticas, resulta muy loable entablar discusiones, diálogos y concordancias con las autoras feministas que deciden incluir dentro de sus planteamientos este tipo de producciones culturales.

Feminismo, cine y brujas

Como se ha podido apreciar en los apartados anteriores no es común que las investigaciones logren sostener un tratamiento equivalente entre los tres rubros

conceptuales que se entrecruzan para los intereses de esta investigación doctoral. No obstante, existen algunos trabajos excepcionales en los que el cine de brujas recibe atención desde una perspectiva crítica de género sin dejar de lado los aspectos relativos al estudio de la imagen cinematográfica, tal es el caso del artículo académico “Witches,”Bitches” or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema” (2019) de Chloé Germaine Buckley. En reconocimiento al trabajo de la autora, es destacable la manera en la que articula sus argumentos, ya que, en ellos logra combinar exitosamente una perspectiva multidisciplinaria en la que es difícil discernir las reflexiones críticas feministas del análisis de la narrativa visual de las cintas.

Sin duda alguna, las proposiciones de Buckley arrojan interesantísimos planteamientos que dan pie a un desarrollo mucho más amplio y profundo. En su artículo son citadas varias cintas, pero, a fin de cuentas, las cavilaciones en torno a ellas, aunque afortunadas y osadas, terminan siendo breves, superficiales y carentes de un marco analítico que les otorgue mayor sustento. Pese a esto último, mi investigación doctoral supone apostar por puntualizaciones semejantes, sólo que haciendo uso de un mayor abanico de recursos teóricos y metodológicos y, por supuesto, analizando con mayor detenimiento un mayor número de cintas.

Propuestas teóricas como la desenvuelta en el artículo de Germaine Buckley pueden servir de guía para entablar un diálogo afortunado entre los estudios críticos de género y los análisis cinematográficos.

¿Por qué hablar de sujetas y no de sujetos?

Algunos de los rasgos particulares en los planteamientos desarrollados por pensadoras feministas enmarcadas dentro del denominado feminismo de la diferencia, radican en que sus reclamos no buscan “la igualdad” para las mujeres en relación con los hombres, ya que tal “igualdad” habría de traer siempre un referente de comparación que, en palabras de Luce Irigaray, acarrearía consigo múltiples interrogantes: “¿A qué o a quién desean, igualarse las mujeres? ¿A los hombres? ¿A un salario? ¿A un puesto público? ¿A qué modelo? ¿Por qué no a sí mismas?” (Irigaray, 1992, p.9). Irigaray aboga por liberar a las mujeres por completo del espejo simétrico del modelo discursivo que se les ha impuesto por parte de los hombres;

[...] un modelo que privilegia la simetría como condición de posibilidad del dominio en el desconocimiento del otro. [Un modelo en el que] la mujer, a partir únicamente de ese espejo plano, sólo puede sobrevenir como el otro invertido del sujeto masculino (su alter ego) [...] (Irigaray, 2009, p.96)

¿Puede la terminología, así como la selección y la utilización particular de las palabras influir de manera determinante en el posicionamiento de las argumentaciones en una investigación? Con ello en cuenta, habría que apuntar hacia otra de las preocupaciones de Luce Irigaray: la imposibilidad de desarrollar un discurso femenino —y feminista— sin antes desmarcarse de los constructos sintácticos masculinos. Irigaray señala la necesidad de *hablar mujer*, e incluso hace claros señalamientos a la manera en la que los códigos con los que se configura el lenguaje terminan siendo otros artilugios más para menospreciar a las mujeres frente a los hombres:

Los hábitos, insuficiencias y resistencias de los usos y códigos lingüísticos hacen todavía difícil designar la cualificación profesional de las mujeres [...] su solución encuentra a menudo obstáculos por el uso de los códigos lingüísticos ya existentes (así, *médecine*, por ejemplo, designa un instrumento y una disciplina en el contexto de la vida profesional del médico, y el femenino de la palabra para designar la profesión es peyorativo a causa de su sufijo: *doctoresse*), y por las resistencias sociales actuales respecto a las categorías profesionales permitidas o vetadas a las mujeres. (Irigaray, 1992, p.22)

Si bien, Irigaray se está enfocando particularmente en las implicaciones lingüísticas como determinantes en las jerarquías laborales y en los roles sociales ¿Por qué no incluir su

preocupación como un componente de carácter significativo dentro de los procesos de nominación y el uso del lenguaje dentro de esta investigación? La nominación y uso de la palabra “sujeto” sugiere el referente masculino como hegemónico referencial de todas las posibilidades subjetivas bajo los esquemas convencionales de la lengua española, en los cuales, sujetos, sujetas e incluso “sujetes”, terminan encasillados dentro de la preponderancia del “sujeto” ¿Por qué no entonces pensar en “sujetas” que se desprendan del carácter androcéntrico del lenguaje, liberándose de la imperiosa necesidad de correspondencia y homogenización frente los sujetos varones? Las ideas de Irigaray incitan a pensar en modelos de representación que exalten la diferencia, sean dentro del lenguaje, o inclusive, a través de la imagen cinematográfica.

Además, la utilización del término sujeta y no sujeto se ve motivada por la naturaleza arquetípica de la subjetividad focal de esta investigación, cuya percepción irremediablemente está determinada por su condición como mujer, así como por los factores implícitos en su construcción o deconstrucción como tal.

Por otra parte, la acepción de la palabra “sujeta”, entendida como una condición de dominio y sometimiento respecto a algún agente externo, resulta conveniente al tener en consideración el aprisionamiento y la constricción simbólica, política, social, epistémica y corporal que atraviesa a las sujetas representadas en los productos culturales de los que se ocupa este trabajo. Respecto a este punto, Patricia Castañeda (2008) señala algunas distinciones de la investigación feminista al referir a las mujeres con el término “sujetas”:

Asumo que el término sujeta es visto con escepticismo (e incluso rechazo) por muchas feministas porque a su parecer evoca de inmediato la sujeción de las mujeres y no su analogía con el sujeto social, político y epistémico. Sin embargo, considero que al menos por el momento permite visibilizarlas evitando introducir una falsa equivalencia entre las condiciones, situaciones y posiciones de género de mujeres y hombres que pueden resultar oscurecidas por la aplicación indistinta de la categoría sujeto. (p.62)

Al hablar de sujetas —en lugar de sujetos— esta investigación fija un posicionamiento en torno al manejo del lenguaje y las categorías que se establecen a través de él. Asimismo, sitúa un cuestionamiento hacia la manera en la que las palabras funcionan como elementos constitutivos y recíprocos en relación con las injusticias epistémicas y los procesos de subjetivación determinados a partir de los sesgos de género.

La noción de desontologización a partir del concepto del *Cuerpo sin Órganos* (CsO) de Deleuze y Guattari

Publicada en 1980, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2010) de Gilles Deleuze y Félix Guattari se trata de una obra teórica que, desde su formato, incita al replanteamiento epistemológico. En lugar de constituirse por capítulos cuya lectura habría de realizarse de manera lineal y cronológica, *Mil Mesetas* opera a partir de textos intercalados (cada uno con cierta autonomía, pero a su vez, con múltiples interconexiones) y cuya lectura puede realizarse sin seguir un orden específico y predeterminado.⁴ Para cada uno de esos textos, los autores utilizan el término de *mesetas*, al cual han recurrido desde la denominación de Gregory Bateson:

Bateson emplea la palabra “meseta” (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior [...] Un rasgo deplorable del espíritu occidental consiste en relacionar las expresiones y las acciones con fines externos o trascendentes, en lugar de considerarlas en un plan de inmanencia según su valor intrínseco. (Deleuze y Guattari, 2010, p.26)

Ya desde estos primeros indicios, se comienza a atisbar una de las ideas más potentes al interior de los planteamientos de Deleuze y Guattari: el rechazo a la trascendencia y, en contraparte, el abrazo a la inmanencia. La trascendencia va más allá de las subjetividades, es algo ajeno de ellas, se le ubica siempre fuera de sí y se constituye como un plan predefinido que debe de ser concretado, un proyecto específico y delimitado *a priori*. La inmanencia, en cambio, está implícita dentro de

⁴ Para referir a tal posibilidad de argumentación y recepción de un contenido, Deleuze y Guattari trabajan el concepto de *rizoma*, al que dan explicación y desarrollo en la “primera” y quizás más reconocida *meseta* dentro del texto (2010, pp.9-29).

las subjetividades, es acción y potencia desde su interior, no se encuentra predefinida y puede devenir en un sinfín de posibilidades.

Para Deleuze y Guattari un medio para perseguir la inmanencia y descartar la predefinición de la trascendencia consiste en hacerse de un *Cuerpo sin Órganos* (CsO),^[2] el cual “está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades” (2010, p. 158); “es el *campo de la inmanencia*, del deseo” (2010, p. 159).

El CsO de Deleuze y Guattari no se refiere a un cuerpo vacío, ni que niegue a los órganos, “el CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (2010, p.163). Cabe mencionar que la operación que lleva la CsO no debería ser para nada destructiva, sino más bien *deconstructiva*, de tal suerte que:

Deshacer un organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En la última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación. (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 164,165)

Tomando como base la *Ética* de Spinoza, la relevancia del CsO está en el desecho de la esencia y el favorecimiento de la potencia en su estado más intensivo (Deleuze y Guattari, 2010, p.159). Para explicar con mayor detalle esta cualidad del CsO, Deleuze y Guattari utilizan la metáfora del huevo:

El huevo es el CsO. El CsO no es “anterior” al organismo, es adyacente a él [...] es una involución, pero una involución creadora y siempre contemporánea [...] No hay de modo alguno órganos desmembrados con relación a una unidad perdida, ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable. Hay distribución de razones intensivas de órganos,

con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, es un agenciamiento. (2010, pp.168,169)

Conviene aquí detenerse, tener cautela y hacer énfasis en que las reflexiones del CsO realizadas por Deleuze y Guattari no apuntan particularmente a nociones en torno al cuerpo o a la corporalidad. El concepto del CsO es, ante todo, ontológico y puede ser aplicable a cualquier entidad cuya potencia pueda estallar positivamente a partir de su desarticulación frente a una presuposición organizativa.

En este sentido, podríamos considerar que ciertos planteamientos en torno al género y su desontologización corren paralelos a los del CsO; por ejemplo, existe una relación teórica-epistemológica palpable en algunas de las cavilaciones de Judith Butler expuestas en trabajos como *Deshacer el género*: “[...] debemos ser deshechos con el fin de hacernos a nosotros mismos: debemos formar parte de una existencia más amplia en el tejido social para crear lo que somos” (Butler, 2006, p.148). Las argumentaciones de Butler (y su cimentación *queer*), en concordancia con Deleuze y Guattari, parten de una desontologización del género basada en la *potencia* subjetiva y su *inmanencia* por encima —de manera aplastante— de su *esencia* y *trascendencia*. Una vez descritos, aunque someramente, los alcances del CsO (como artificio teórico para explicar la desontologización de subjetividades), habría que repensar este interesantísimo concepto como operante y a la vez detonante al interior de los modelos de representación ficcionales en los imaginarios cinematográficos;

¿En qué forma el lenguaje cinematográfico puede devenir en ejemplos de representaciones de subjetividades que han desatado su potencia inmanente al presentarse como CsO a través de la pantalla? ¿Cómo es que esas representaciones —a la manera de CsO— contrastan con aquellas representaciones arquetípicas esencialistas? Precisamente, el CsO puede ayudarnos a entender la desontologización de arquetipos ficcionales que han estado bajo la sujeción esencialista que define su existencia, lo cual resulta pertinente al abordar subjetividades que se han visto (de/re)formadas al ser atravesadas por el género o su sexualidad.

El montaje como método – AKERLANDA.COM

Los hábitos de escritura y lectura condicionan el impacto y alcance de las investigaciones académicas. La manera en la que se presenta la información y las estructuras epistemológicas que se replican una y otra vez por la academia, restringen la difusión de los temas a círculos de lectores sobre-especializados que recurren a medios de lectura y divulgación de trabajos igual de especializados. Ante esas problemáticas y constricciones, para la investigación desarrollada en este trabajo se ha decidido sustituir la estructura jerárquica secuencial de una tesis tradicional por un conjunto de numerosos contenidos multimediáticos fragmentarios a los que se puede acceder sin ningún ordenamiento ni articulación específica, con un buen número de posibles conexiones entre sí y posibilitados para múltiples lecturas intertextuales.

Tradicionalmente, los hallazgos y las propuestas epistemológicas producto de una investigación doctoral se han compartido a través de tesis convencionales, es decir, documentos extensos y detallados que compilan el trabajo de años de estudio en medio de un sinfín de citas, referencias bibliográficas y notas al pie. Sin embargo, en la era digital actual, surge la interrogante: ¿No sería más conveniente presentar esos resultados de investigación en una página web en lugar de confinarlos exclusivamente a las páginas de una típica tesis doctoral?

Además del presente documento, el sitio web Akerlanda.com es el resultado, reflejo y producto final en el que se han colocado las postulaciones, hallazgos y proposiciones emergentes que constituyen a esta investigación doctoral. Tanto en su estructura, como en sus contenidos, se ha visto reflejada la mutabilidad del proyecto de investigación emprendido en los últimos años. Cabe mencionar que, a diferencia de una tesis trabajada y presentada en un formato convencional, el desarrollo de un sitio web en paralelo con este documento, ha traído como consecuencia que varios de los contenidos de esta investigación ya hayan sido consultados por un número importante de personas que, muy probablemente, no

hubieran accedido a ellos a través de los repositorios digitales de tesis en los que, habitualmente, quedan archivados documentos académicos como éste.⁵

Akerlanda.com (figs. 1, 2 y 3) es un artefacto rizomático, cuyo objetivo primordial radica en delinear un mapa multimedia de reflexión crítica en torno a las representaciones del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos. Dentro de esta propuesta de formato de “tesis”, la apuesta estructural y la presentación de los contenidos más allá de lo exclusivamente textual permiten la interconexión de todos los postulados, los conceptos, las ideas y las citas referidas, evitando su compilación y asociación a través de extensos “capítulos” secuenciales (en congruencia con el tegumento epistemológico que envuelve a esta investigación desarrollado en [el apartado anterior](#)). Incluso, la información presente en el texto que se está leyendo —que su formato, aunque digital e hipertextualizado, permanece anquilosado a convencionalismos estructurales— sugiere la lectura de la investigación integral de forma espaciada y no sucesiva en función de la articulación narrativa de la investigación, la cual, en cierto modo evoca a la noción de montaje propuesta por Walter Benjamin:

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manea posible: empleándolos. (2005, p.462)

Si bien Benjamin sugiere esbozos de su propuesta de trabajo, nunca se dio a la tarea de explicar puntualmente y de forma claramente delimitada una metodología

⁵ De acuerdo con las métricas proporcionadas por el panel de control de Akerlanda.com, en los doce meses previos a la conclusión de este documento, el sitio web registró un promedio mensual por arriba de las 1,600 visitas. Aun suponiendo que un porcentaje de estas visitas haya sido producto de navegaciones erráticas o de interacciones no humanas (*bots*), es altamente probable que, al menos ciertos contenidos del sitio web fueron revisados por una cantidad mucho mayor de personas que las que los hubieran revisado si estos se encontraran exclusivamente dentro de un repositorio digital de tesis o, peor aún, en la estantería de alguna biblioteca universitaria.

con base en la noción del montaje; no obstante, tal apertura, deviene en potenciar sus alcances. Al respecto, Juan Felipe Ureña Calderón precisa:

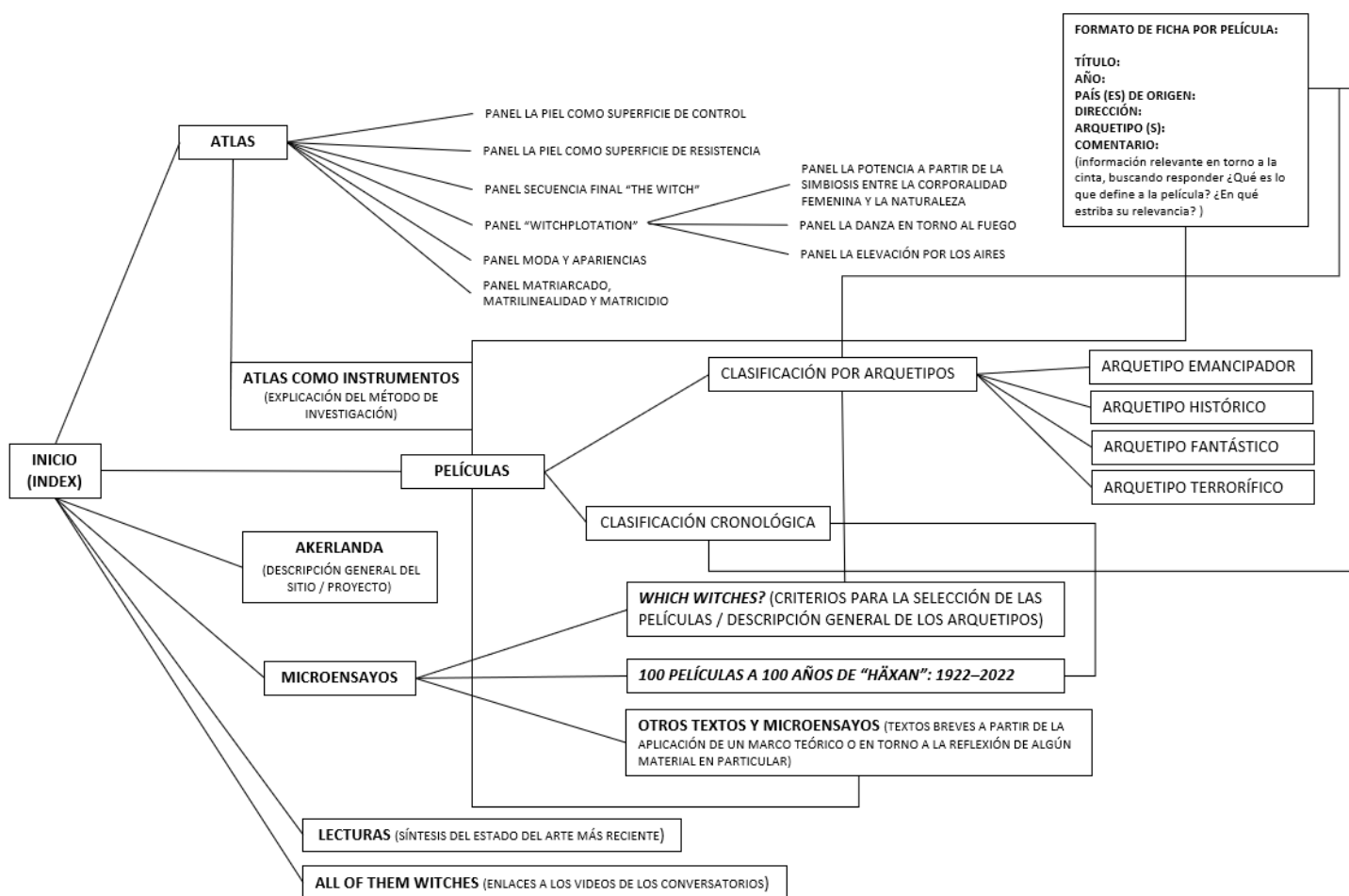
El montaje plantea una construcción abierta que intenta elaborar una legibilidad para cada presente; no se pretende cerrado y acabado como la teleología de ciertas narraciones, y sin embargo, aunque se reconozca como un fragmento siempre abierto, no renuncia a la posibilidad de construir sentidos y lecturas críticas, incluso emancipadoras. (2017, p.13)

El montaje *benjaminiano* supone “deponer cualquier sistema de significación simbólica, en pos de una nueva ordenación en donde el sentido que se instituye surge del contraste iluminador de los elementos” (López, 2013, p.6), lo cual resulta concordante con las pretensiones por establecer correspondencia absoluta entre la inherente naturaleza cinematográfica de los objetos de estudio de este trabajo (películas) y la manera de presentar la información.⁶ Así como en el cine, el montaje constituye “el principio que regula la organización de elementos [...] yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p.53), de tal suerte que en esta investigación, el montaje resulta el principio clave para generar correspondencias simbólicas y significativas entre los componentes que la integran.

⁶ Respecto a la relación entre el método de escritura con base en el montaje y el cine, Sergio Rodríguez Blanco precisa: “El montaje literario, aplicado como *modus operandi* formal para escribir *Libro de los Pasajes* aparece, entonces, como una suerte de traducción sensible inspirada en las posibilidades artísticas del cine y la fotografía” (2015, p.22).

Figura 1.

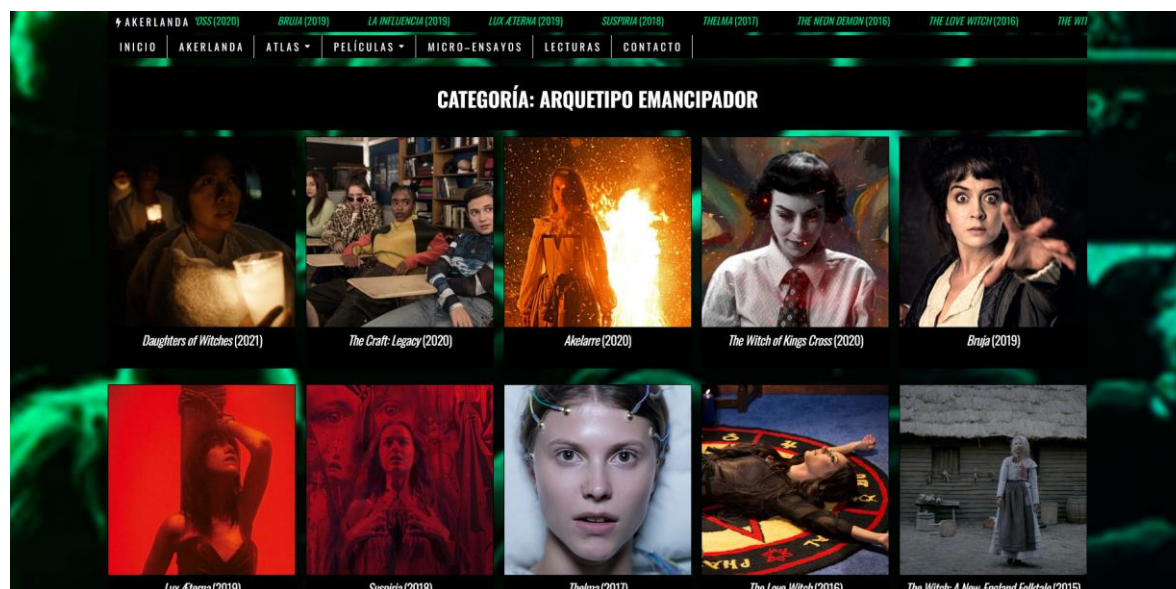
Arquitectura de Akerlanda.com



Figuras 2 y 3.

Capturas de pantalla de Akerlanda.com

2.



3.



La decisión de extender y explayar la esta investigación doctoral a través del sitio akerlanda.com apuesta por cuatro ventajas:

1. Accesibilidad y Alcance:

Una de las principales ventajas de optar por una página web para presentar los resultados de la investigación es la accesibilidad y el alcance global que ofrece. Las tesis doctorales a menudo permanecen en bibliotecas universitarias, muchas veces, con acceso restringido y sin mayor visibilización a través de los buscadores web convencionales, en cambio, las páginas web permiten un acceso inmediato y en cualquier momento. Esto abre la posibilidad al crecimiento de la audiencia potencial, permitiendo que no solo pequeños círculos académicos, sino también las personas en general se beneficien y se involucren con los hallazgos y propuestas de la investigación

2. Interactividad y Multimedia:

Las páginas web posibilitan la integración de elementos multimedia, lo que enriquece la presentación de los resultados. Imágenes, videos, ensayos visuales y textos con hipervínculos interconectados pueden hacer que la información sea más comprensible y accesible para una mayor audiencia. Este enfoque facilita la comunicación efectiva y ayuda a superar ciertas barreras de la jerga académica, haciendo que los resultados sean más comprensibles y atractivos, incluso para un posible público no especializado.

3. Actualización Continua:

A diferencia de las tesis doctorales, que corren el riesgo de quedarse obsoletas una vez presentadas y aprobadas, las páginas web permiten una actualización continua. Los procesos culturales son dinámicos, y la capacidad de incorporar nuevos hallazgos y desarrollos en tiempo real mejora la relevancia, la utilidad y la congruencia de la información presentada.

4. Colaboración y Retroalimentación:

La página web ofrece la posibilidad de fomentar la colaboración y la retroalimentación de manera más eficiente que una tesis doctoral tradicional, hermética. La inclusión de secciones de comentarios y formularios de contacto favorece a la interacción entre investigadores, académicos y todo tipo de personas interesadas. Esto no solo puede enriquecer el debate académico, sino que también puede llevar a nuevas oportunidades de investigación y colaboración con la presencia de personajes y situaciones inusitadas.

En síntesis, la elección de presentar los resultados de una investigación a través de un montaje abierto en una página web puede ofrecer beneficios significativos. Una mayor accesibilidad, la capacidad de incorporar elementos multimedia, la actualización continua y la facilitación de la colaboración, son factores que sin duda acentúan la conveniencia de esta propuesta. La comunicación académica evoluciona, por lo que la adopción de nuevas formas de presentar los resultados de una investigación doctoral se presenta como una oportunidad valiosa para mejorar la difusión de conocimientos y la interacción dentro de la comunidad académica y, sobre todo, más allá de ella.

Los *atlas* como técnicas e instrumentos

El presente trabajo también toma como referencia y punto de partida la propuesta experimental de investigación con base en imágenes desarrollada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, técnica e instrumento que bien podría sumarse a los estudios críticos de género como posibilidad metodológica para la evocación de analogías y la detonación de reflexiones a partir de productos culturales.

Sui generis y pocas veces replicada en los estudios del arte y de la imagen, la propuesta de Warburg, adelantadísima a su tiempo (cuyo planteamiento se remonta 1924), es un recurso interesante y poco —quizá nulamente— utilizado por los estudios críticos de género, los cuales, en la enorme mayoría de los casos, han privilegiado lo discursivo/textual, muy por encima de lo eminentemente visual. En ese mismo sentido, resulta relevante el conservar el análisis y la observación de los recursos visuales, iconográficos y multisensoriales de las películas que analiza esta investigación teniendo en cuenta todos los componentes esenciales del lenguaje cinematográfico, yendo más allá de lo meramente argumental y narrativo (como ha sucedido en numerosos textos e investigaciones que han echado mano del cine para problematizar cuestiones en torno al género).

Este ejercicio experimental en la ejecución, deconstrucción estructural y presentación de la investigación se despliega a través de la suma de ensayos visuales a la manera de los desarrollados en las *tablas* o *paneles* del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, conjuntos de imágenes yuxtapuestas en función de una dialéctica simbólica significativa (fig.4). Warburg definió su proyecto como “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías” (Warburg, 2010, p.3). La información presentada en el Atlas evita transmitir un sentido único y acabado del contenido expuesto, más bien, se muestra como una “obra hipotética”, abierta a distintas configuraciones y lecturas de futuras miradas (Didi-Huberman, 2009, p.411).

Figura 4.

Panel 41 del “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg: “Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión”



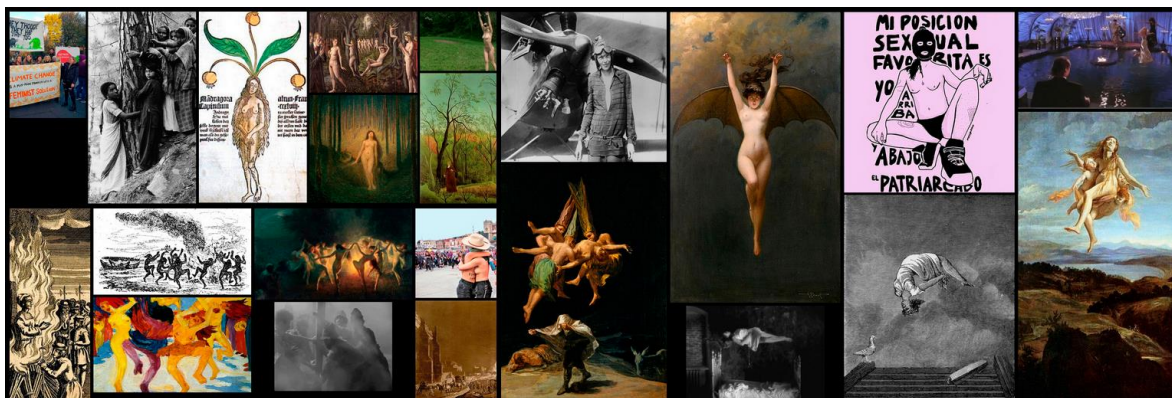
Nota. Adaptado de The Warburg Institute, School of Advanced Study, University of London (<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october>)

Existen dos posibilidades para el desarrollo de los paneles que constituyen al atlas que se desdobra como técnica e instrumento dentro de mi propuesta de investigación, tales posibilidades se determinan en función de las estrategias de interconectividad establecidas entre el conjunto de imágenes yuxtapuestas que los componen: 1. paneles a partir de una imagen concreta y 2. paneles llanos.

Paneles a partir de una imagen fílmica concreta

En los paneles o tablas a partir de una imagen cinematográfica concreta se despliegan temáticas a partir de una secuencia, un plano o inclusive un fotograma específico de una película, el cual opera como el detonante medular de las reflexiones expuestas dentro de ese panel. En función a esa imagen central, se colocan las distintas imágenes que establecen una correspondencia o analogía simbólica, narrativa y/o formal respecto a ella (fig. 5). Las imágenes vinculadas a la imagen central se agrupan en función de la identificación de hallazgos conceptuales significativos (fig. 6), los cuales operan como punto de partida para los textos explicativos que acompañan a cada uno de los paneles

5. Panel *Secuencia final de The Witch (Eggers, 2015)*. Ejemplo de panel a partir de una imagen concreta



6. Hallazgos conceptuales dentro del Panel *Secuencia final de The Witch (Eggers, 2015)*.



Paneles llanos

Los paneles llanos se caracterizan por la plena equidad entre las imágenes que los componen. En ellos, la selección de las imágenes emerge de un concepto abarcador extrínseco, a partir del cual, se establecen las correspondencias y analogías entre las distintas imágenes que constituyen al panel (figs. 7, 8 y 9). Las imágenes se agrupan a partir de hallazgos conceptuales significativos, germen de los textos explicativos de los paneles, pero a diferencia de los paneles a partir de una imagen concreta, en los paneles llanos no se ofrecen distintas demarcaciones de hallazgos conceptuales significativos a partir de un mismo conjunto de imágenes.

Figura 7.

Panel: *La piel como superficie de control* – Panel llano.

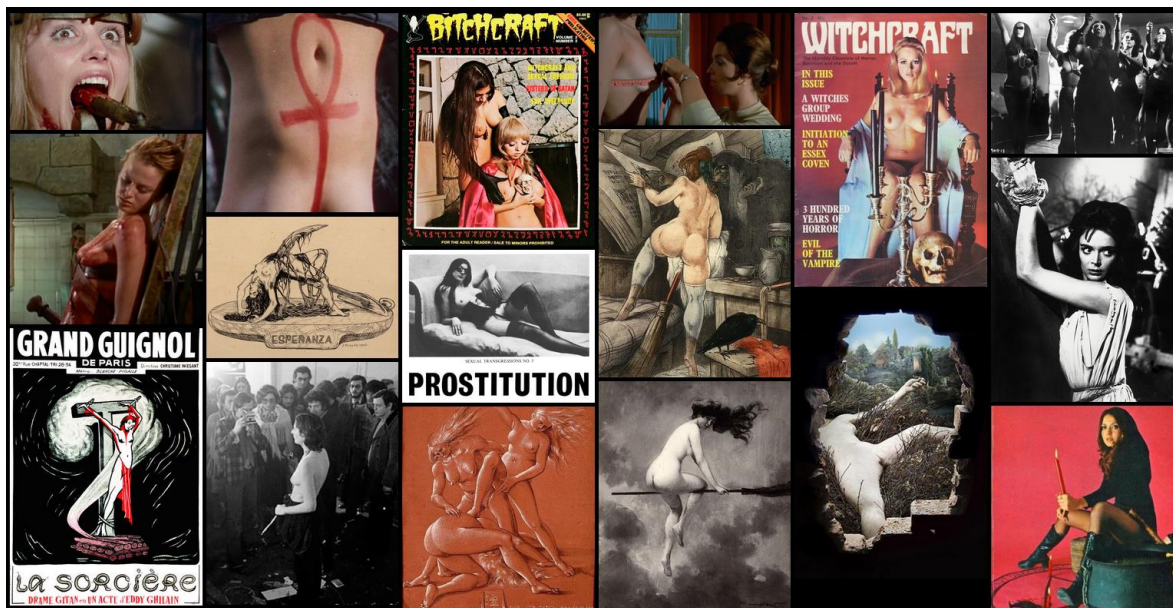


Figura 8.

Panel: *La piel como superficie de resistencia* – Panel llano.



**Panel: WITCHPLOITATION: El cine de explotación de brujas como expresión contrafeminista–
Panel llano.**

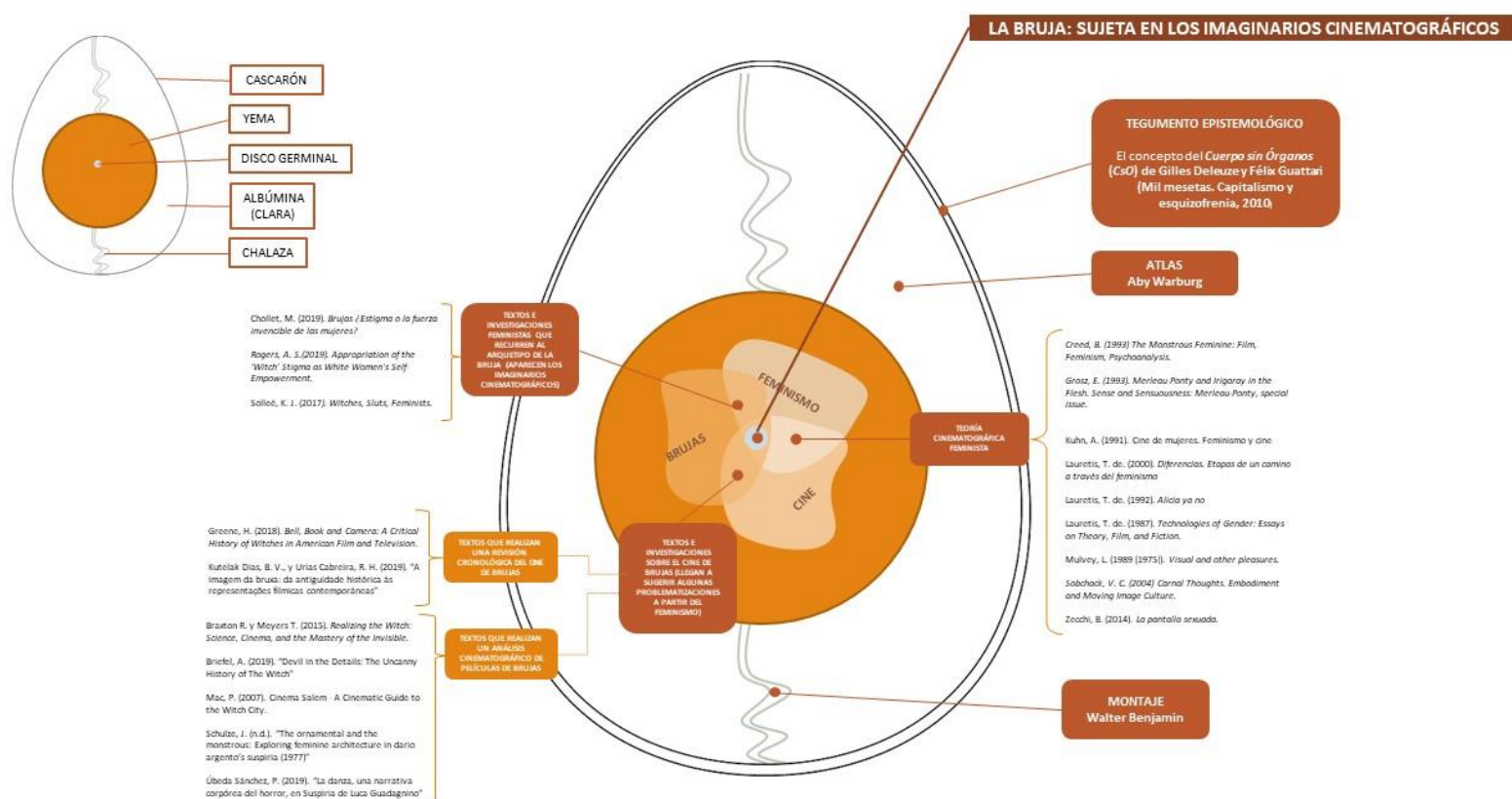


Síntesis de la investigación a manera de esquematización como huevo aviar

A manera de síntesis, como un resumen los principales puntos planteados en la introducción del presente documento, retomo la metáfora del huevo como *Cuerpo sin Órganos* planteada por Deleuze y Guattari (fig. 10):

Figura 10.

Esquematización de la investigación como huevo aviar.



El **cascarón del huevo** protege su contenido interior y le da estructura; análogamente, el **concepto de CsO de Deleuze y Guattari** funciona como el **tegumento epistemológico** que envuelve y da forma a la investigación.

La **chalaza** son un conjunto de cadenas proteínicas que enlazan las distintas partes del huevo y las mantienen en su lugar; en la investigación, el **montaje como método** enlaza las ideas y conceptos dentro de la investigación.

La **albúmina o clara** provee de nutrientes al embrión para su desarrollo; de la misma manera, **los atlas warburgianos** al operar como **técnicas e instrumentos**, “nutren” a las reflexiones que emergen de este trabajo.

En la **yema** se ubican inmanentemente los componentes constitutivos del embrión; en el caso de la investigación, **las coordenadas conceptuales de la investigación** (feminismo, cine y brujas) y sus respectivas intersecciones.

Dentro de la yema está el **disco germinal**, núcleo del desarrollo del embrión y poseedor de toda la carga genética del mismo como potencia; la **síntesis informativa** de esta investigación habrá de estar en su potencia como producto final, es decir, **la tesis**.

II. Catálogo



Which witches?

El arquetipo de la bruja tiene la peculiaridad de manifestarse en formas diversas, con una serie de características iconográficas y simbólicas muy variadas, lo cual, abre la posibilidad a un abanico representacional bastante amplio que, a su vez, responde a motivaciones e intencionalidades que pueden llegar a ser diametralmente disímiles. Las brujas pueden ser mostradas como víctimas, pero también como victimarias; formaron parte de vergonzosos episodios en la historia, pero también se les puede reconocer ejerciendo roles heroicos dentro de narrativas ficcionales; pueden ser representadas como monstruos aterradores o como mujeres hermosas y seductoras; pueden ser jóvenes o ancianas; pueden vestir andrajos o ropa de diseñador; han sido el depositario de atavismos e injurias en contra de las mujeres, pero también se han vuelto en un recurrente ícono de emancipación feminista... entonces, ante tal heterogeneidad ¿Qué es lo que hace que una bruja pueda ser reconocida como tal? Existen tres rasgos comunes aún dentro de la amplia diversidad representacional de las brujas:

1. Las brujas siempre tienen una conexión con lo sobrenatural y lo inexplicable

Sea en los testimonios y documentos históricos, en los relatos de ficción, o en las prácticas rituales, lo sobrenatural siempre acompaña a las brujas. A las decenas de miles de mujeres que se les persiguió y ejecutó injustamente en el pasado, se les acusó por relacionarse con entidades demoniacas o por cometer un sinfín de actos malvados que no podían comprenderse ni demostrarse bajo los esquemas convencionales de lo lógico, lo científico o lo racional, de tal suerte que, al menos en la mente de sus jueces —quienes a final de cuentas eran los encargados de determinar quién era una bruja— las acusadas de brujería siempre guardaron algún tipo de vínculo con lo sobrenatural.

En el plano de la ficción o en plano de la práctica ritual de lo brujeril en el presente (como por ejemplo, en la Wicca) puede ser que no sea necesario el dictamen de cierto inquisidor para poder identificar y nominar a una bruja; asimismo, se puede prescindir del vínculo con entidades demoniacas, pero definitivamente,

todas las brujas experimentan, reconocen y llevan a cabo prácticas que no resultan explicables a partir de los criterios convencionales en torno a la “normalidad” o con base en el pensamiento científico que ha prevalecido en la cultura occidental desde hace siglos.

2. Las brujas se suelen desenvolver distantes de la sociedad y del orden establecido

Lo brujo no suele manifestarse habitualmente en la esfera de lo público, las brujas realizan sus prácticas en la clandestinidad, comparten sus saberes fuera de los circuitos de información convencionales, sus aposentos generalmente suelen estar ocultos o lejos de los centros poblacionales, prefieren velarse con el manto colectivo de las suyas antes que mostrarse diáfano para alcanzar el reconocimiento individual. En el fenómeno histórico de la Caza de Brujas, los inquisidores señalaban que las brujas se reunían con su aquelarre en medio de la noche, en las profundidades del bosque o en las montañas, lejos del pueblo o de la aldea en cuestión. En ese mismo espíritu, dentro de las expresiones culturales actuales, es más factible encontrar conexiones significativas con lo brujo desde lo contracultural que desde la cultura pop hegemónica.

También, el ser bruja implica el generar constantemente incomodidad para el statu quo. Lo referente al mundo de las brujas se aparta de lo normativo y de lo establecido, por lo que no es extraño que, desde hace ya varias décadas, colectivas feministas de todo el orbe se reconozcan a sí mismas en la efigie de la bruja, mientras que, en contraparte, resulta muy extraño que dinámicas gubernamentales, corporativas o institucionales recurran a la imagen de la bruja para identificarse. Pareciera ser entonces que las brujas y lo brujo están en constante tensión y distanciamiento con el orden establecido.

3. Las brujas son mujeres

Aunque este tercer rasgo en primera instancia pueda parecer un tanto evidente y superfluo, en realidad resulta fundamental en la constitución ontológica de las brujas, ya que la determinación histórica de las brujas, desde la Edad Moderna y hasta la contemporaneidad, se ha visto atravesada contundentemente por un

marcado sesgo de género.⁷ En gran medida, en el pasado, a las mujeres ejecutadas por supuesta brujería se les llevó a la horca o a la hoguera teniendo como primer indicio de su culpabilidad el simple hecho de ser mujeres, dado que, de acuerdo con interpretaciones teológicas de la época, las mujeres eran más susceptibles a ser tentadas por el Maligno y, por ende, mejores candidatas para firmar el pacto satánico que las convertía en brujas. Adicionalmente, no se puede ignorar que fueron las estructuras de poder determinadas bajo el constructo patriarcal las que convirtieron a las mujeres en las subjetividades idóneas para operar como el principal “chivo expiatorio” dentro de la Caza de Brujas.

Aunque el paso del tiempo diluyó la persecución y ejecución sistemática de las mujeres por supuestos vínculos con la brujería, en los imaginarios colectivos prevaleció la connotación negativa de las brujas y su conexión con expresiones femeninas que no se ajustaban con los modelos dictaminados desde el orden patriarcal preestablecido. Las brujas, como mujeres solas, viejas y extrañas (¿e independientes?) se volvieron las villanas en las narrativas infantiles, al tiempo que “¡bruja!” se convirtió en un insulto ordinario a mujeres que ya fuera en su aspecto o en su comportamiento no se ajustaban a los estándares establecidos, por supuesto, desde la perspectiva masculina.

Desde hace algunos años, a sabiendas del arraigo del pasado, ciertas mujeres han decidido autosubjetivarse como brujas, resignificando el término al volverlo un gesto emancipatorio, estando conscientes de que su cuerpo de mujer acarrea el estigma de la bruja que, en muchas ocasiones, ha dejado de ser un lastre cultural para convertirse, más bien, en el motor de resistencia.

⁷ El sesgo de género consiste en favorecimiento sistemático de las condiciones de vida de los hombres por encima de las de las mujeres. Por siglos, se ha manifestado en la enorme mayoría de los ámbitos vitales y, en gran medida, constituye la base de las desigualdades que históricamente han desfavorecido a las mujeres.

Histórico, terrorífico, emancipatorio y fantástico: **Los 4 arquetipos cinematográficos de las brujas**

Por poco más de un siglo, los imaginarios cinematográficos han dado cuenta del amplísimo abanico representacional brujeril y pese a la infinidad de variantes individuales, los centenares de brujas que han desfilado por las pantallas se pueden categorizar bajo cuatro arquetipos referenciales: histórico, terrorífico, emancipatorio y fantástico. Los arquetipos se pueden expresar individualmente o en combinaciones, operando de manera simultánea, ya sea sin guardar una relación de preponderancia específica o bajo un esquema en el que se presenta una variante arquetípica central, acompañada por el resto como apéndices y complementos.

El arquetipo histórico

Ejemplos representativos: [*Vredens Dag*](#) (Dreyer, 1943), [*Les Sorcières de Salem*](#) (Rouleau, 1957), [*Kladivo na čarodějnice*](#) (Vávra, 1970), [*The Crucible*](#) (Hytner, 1996), [*Akelarre*](#) (Agüero, 2020)



[*Vredens Dag*](#) (Dreyer, 1943)

Las películas con el arquetipo histórico son aquellas que construyen su narrativa a partir de la recreación de algún episodio específico de la historia, generalmente, centrándose en la exposición de alguna situación o de algunos personajes inmersos dentro del contexto de la Caza de Brujas acontecida entre los siglos XV y XVII. Teniendo como base documentos y testimonios históricos, en la mayoría de estas cintas, se evidencia la inocencia de las mujeres acusadas de brujería y se hace énfasis en la manera en la que el fanatismo religioso, la superstición y la corrupción de las instituciones y el sistema, en conjunto, operaban para el ejercicio faccioso de la justicia, perjudicando a las supuestas brujas y beneficiando a ciertos personajes inmersos en las esferas cupulares del poder.

En las películas que presentan al arquetipo histórico de las brujas, habitualmente, las mujeres acusadas de brujería no tienen ningún tipo de poder o vínculo con lo sobrenatural y ese vínculo con lo sobrenatural sólo se manifiesta a través de las maquinaciones, enjuiciamientos viciados y malabares retóricos por parte de sus jueces. Sin embargo, en el planteamiento argumental de algunas producciones de la segunda década del siglo XXI como [*The Witch: A New-England Folktale*](#) (Eggers, 2015) o [*Hagazussa*](#) (Feigelfeld, 2017), en las que el arquetipo histórico se combina y complementa con lo terrorífico y lo emancipatorio, se abre la posibilidad de que las brujas del pasado sí hayan tenido cierto vínculo y contubernio con lo sobrenatural.

El arquetipo terrorífico

Ejemplos representativos: [*La maschera del demonio*](#) (Bava, 1960), [*Rosemary's Baby*](#) (Polansky, 1968), [*Suspiria*](#) (Argento, 1977), [*The Blair Witch Project*](#) (Myrick y Sánchez, 1999), [*The Lords of Salem*](#) (Zombie, 2012)

El rasgo unitario de las brujas presentadas bajo el arquetipo terrorífico es que ellas son las principales artífices de todo tipo de perversidades, trabajando en complicidad o bajo el influjo de fuerzas sobrenaturales malignas. Las historias de las cintas que representan a las brujas bajo este arquetipo, generalmente, tienen lugar en el presente (de acuerdo a la época en la que se estrenó la película), aunque

en algunos casos, se decide dar un giro hacia el pasado, como por ejemplo en [Cry of the Banshee](#) (Hessler, 1970), contextualizada en la Inglaterra isabelina, [The Blood on Satan's Claw](#) (Haggard, 1971), situada en el siglo XVII o [Season of the Witch](#) (Sena, 2011), cuyo argumento tiene lugar en la primera mitad del siglo XIV, en medio de las Cruzadas y la Peste Negra.

Algo llamativo en relación con la representación de las brujas bajo el arquetipo terrorífico es que su iconografía en más de una ocasión se asienta en valores estéticos extremos de la fealdad o de la belleza. En películas como [The She Beast](#) (Reeves, 1966), [The Witches](#) (Roeg, 1990) o [Mal de ojo](#) (2022), la fealdad del alma y de los actos de las brujas va de la mano con su aspecto repulsivo, mientras que, en producciones como [Virgin Witch](#) (Austin, 1972), [Inferno](#) (Argento, 1980) o [The Neon Demon](#) (Refn, 2016), las brujas son presentadas como mujeres atractivas y a la vez letales, lo cual, sin duda, establece una relación directa entre este tipo de brujas y la efigie de la *femme fatale*.



[The Witches](#) (Roeg, 1990)



[The Neon Demon](#) (Refn, 2016)

Otro aspecto que no se puede ignorar en relación con la representación de las brujas bajo el arquetipo terrorífico consiste en que, al presentarlas como entidades sumamente malignas, se corre el riesgo de diluir y desviar la atención de la terrible violencia detrás de las ejecuciones injustas padecidas por muchas mujeres inocentes acusadas de brujería, ya que, si de acuerdo con lo que plantea esta variante arquetípica, las brujas son sujetas al ejercicio del mal, con una visión sesgada de la historia y con una conciencia política limitada, se podría malinterpretar que la persecución, tortura y ejecución de las supuestas brujas del pasado fueron, de algún modo, “justificables”, tal y como desafortunadamente en el pasado lo fue tanto para los jueces, como para la población en general.

El arquetipo emancipador

Ejemplos representativos: [La Sorcière](#) (Michel, 1956), [Season of the Witch](#) (Romero, 1972), [The Devonville Terror](#) (Lommel, 1983), [The Love Witch](#) (Biller, 2016), [Thelma](#) (Trier, 2017)

La variante del arquetipo emancipador de las brujas cinematográficas se presenta cuando hay una reapropiación y resignificación del arquetipo de la bruja,

convirtiéndolo en un símbolo de resistencia feminista y en un recurso claro para arrojar cuestionamientos, críticas y recriminaciones en contra del sistema establecido de orden patriarcal. No existe una contextualización temporal constante y definida para la recurrencia de esta variante arquetípica y bien se puede complementar con películas de carácter histórico situadas en el pasado como [*Kanashimi no beradonna*](#) (Yamamoto, 1973), [*Inquisición*](#) (Naschy, 1977) o [*The Witch: A New-England Folktale*](#) (Eggers, 2015), o en películas cuyo marco argumental acontece cronológicamente en la misma época de su estreno, tales como [*La Sorcière*](#) (Michel, 1956), [*Bruja*](#) (Paéz-Cubells, 2019) o [*Lux Æterna*](#) (Noé, 2019).



[*La Sorcière*](#) (Michel, 1956)

En algunos casos, el arquetipo emancipador se puede combinar con el arquetipo terrorífico y es que, pese a que las brujas sean malvadas en este tipo de cintas, esa inclinación maligna —muchas veces a manera de venganza por las injusticias sufridas— resulta ser, de algún modo, una reafirmación de su autonomía y un posicionamiento contrasistémico, planteamiento que resulta ser concordante con las ideas de Amelia Valcarcel y el “derecho a la maldad” para las mujeres como un gesto de disidencia en contra del sometimiento de los hombres. Algunas películas

que suman los arquetipos terrorífico y emancipador son: [*Il delitto del diavolo*](#) (Cervi,1970), [*Carrie*](#) (De Palma, 1976), [*Suspiria*](#) (Guadagnino, 2018) o [*Hellbender*](#) (Adams, Adams y Poser, 2021).



[*Il delitto del diavolo*](#) (Cervi,1970)

Otro aspecto fundamental dentro del arquetipo emancipador de las brujas consiste en que las mujeres que entran dentro de este tipo de personajes deciden pasar por un proceso de auto-subjetivación como brujas por sí mismas, a diferencia de lo que sucede con las otras variantes del arquetipo en las que las dinámicas para la subjetivación como brujas proviene de un agente externo o, simplemente, no se explica. En películas como [*Season of the Witch*](#) (Romero, 1972), [*The Witches of Eastwick*](#) (Miller, 1987) o [*The Craft*](#) (Fleming, 1996), se muestra el paso a paso que llevaron a cabo esas mujeres hasta convertirse, por convicción propia, en brujas, pasando por un proceso de autoconocimiento y también de liberación de sus represores.

El arquetipo fantástico

Ejemplos representativos: [*Snow White and the Seven Dwarfs*](#) (Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce y Sharpsteen, 1937), [*The Wizard of Oz*](#) (Fleming, 1939), [*Majo no Takkyūbin*](#) (Miyasaki, 1989), [*The Witches*](#) (Roeg, 1990), [*Hocus Pocus*](#) (Ortega, 1993)

En lo que respecta a la variante del arquetipo fantástico de las brujas, conviene comenzar señalando que muchas veces el desarrollo de los personajes, así como el de su contexto, no permite conocer con claridad su origen y configuración individual, por lo que estas brujas muchas veces son tales, sólo porque así se les ha denominado o porque su aspecto concuerda con los referentes iconográficos de las brujas, pero se omiten por completo elementos constitutivos del arquetipo de la bruja en su desarrollo más amplio, como por ejemplo, el haber realizado un pacto con alguna entidad demoniaca o el haber formado parte de algún ritual para convertirse en brujas.



[*Snow White and the Seven Dwarfs*](#) (Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce y Sharpsteen, 1937)

Las brujas fantásticas cinematográficas tienen un germen muchísimo más cercano al de las brujas de los cuentos de hadas que al de las brujas de la realidad histórica,

por lo que casi siempre carecen de referentes reflexivos hacia el pasado, lo cual — tal y como sucede con varias de las representaciones bajo el arquetipo terrorífico— puede llevar a la banalización y designificación profunda de lo que simboliza la subjetivación de las brujas haciéndolas recaer, muchas veces, en narrativas melodramáticas en las que son completamente malvadas simplemente porque sí, o en líneas argumentales un tanto vacuas en las que ser bruja es simplemente tener la habilidad de volar sobre una escoba, preparar pócimas mágicas o mover objetos telequinéticamente.

Los linderos que delimitan a las brujas fantásticas pueden llegar a ser un tanto borrosos por lo que en algunas ocasiones se puede llegar a considerar como brujas a personajes o entidades que tal vez no lo sean como sucede con las magas y hechiceras del universo literario y cinematográfico de *Harry Potter* o con criaturas como Maleficent (Maléfica) a quien muchas veces se le denomina como bruja cuando más bien se trata de un hada malvada o de una suerte de espíritu del bosque cuya corrupción le llevó al mal.

100 películas a 100 años de *Häxan*: 1922–2022

Las brujas han estado presentes en el cine por más de cien años. Ya desde los primeros años del siglo XX, aparecen las representaciones primigenias del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos. A partir de ese momento y hasta nuestros días, las brujas han sido personajes recurrentes en producciones fílmicas de todo el mundo, desplegando un abanico de posibilidades representacionales muy heterogéneo, quizás, uno de los más ricos y variados dentro del cine. Al realizar un repaso cronológico, es posible identificar algunas producciones que se han convertido en hitos y puntos de inflexión; también, se pueden reconocer algunos momentos en los que determinadas tendencias narrativas, simbólicas o estéticas se vuelven preponderantes, en algunos casos, como el eco o como el reflejo del contexto que las vio nacer.

Sin una intención totalizante y con plena conciencia de que inevitablemente se puede caer en numerosos sesgos y omisiones, a continuación se propone un sucinto recorrido por la presencia de las brujas dentro de los imaginarios cinematográficos sin el afán de hacer un listado de las “mejores películas de brujas de toda la historia” o “las 100 películas imprescindibles de brujas”, ni tampoco descartando producciones menores, poco conocidas o incluso, reprobadas o excluidas por la crítica especializada. El objetivo de esta colección de películas está en desdoblar la superficie de los imaginarios fílmicos en los que ha quedado plasmada la imagen de las brujas, sin omitir sus pliegues, grietas, hendiduras, costuras y enmendaduras.

Los primeros años

La aparición de las brujas en las pantallas remite a producciones incipientes a comienzos del siglo XX como *Chez la sorcière* (Méliès, 1901), *Hansel and Gretel* (Dawley, 1909), la primera adaptación cinematográfica de *The Wonderful Wizard of Oz* (Turner, 1910) o *Macbeth* (Emerson, 1916); en ellas, las brujas proyectadas a través del celuloide configuraron su imagen mediante la reverberación de sus características distintivas en función de las descripciones textuales o a partir de los

referentes visuales provenientes directamente de las ilustraciones de los cuentos de hadas y los relatos populares.

Entretanto, en los primeros dramas de carácter histórico en torno a las brujas, tales como *The Witch* (Brooke, 1904), *The Witch of Salem* (West, 1913) o *Joan the Woman* (DeMille, 1917), la recreación en la pantalla de las brujas supuso ser un espejo reflectante de los testimonios y documentos del pasado, teniendo como punto de partida algunos episodios específicos del fenómeno histórico de la Caza de Brujas, principalmente, haciendo referencia a los juicios de brujería acontecidos en las colonias británicas en América a finales del siglo XVII⁸ o desplegando narrativas biográficas de personalidades históricas relacionadas funestamente con acusaciones de brujería, como Juana de Arco.

Es evidente que, si bien no se pueden ignorar estas tempranas apariciones de brujas en el cine, durante esos primeros años el arquetipo fue representado de manera un tanto errática, principalmente utilizando referentes narrativos y visuales específicos preexistentes. En ese sentido, el cine y los cineastas actuaron más como glosadores e intérpretes, que como creadores originales de lo que poco después serían los imaginarios cinematográficos brujeriles, cuyo germen más bien se podría reconocer a partir de [Häxan](#) (Christensen), estrenada en 1922.

[Häxan](#), parteaguas para las brujas en los imaginarios cinematográficos

El año de 1922 presentó algunos hitos para la historia cinematográfica en distintas latitudes. La consolidación de la industria hollywoodense se hizo palpable a través de la fusión de importantes estudios como Paramount Pictures, Metro Pictures Corporation y Goldwyn Pictures, para formar el coloso del entretenimiento Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). También, a mediados de ese mismo año, se estrenó *Nanook of the North* (Flaherty) cinta que, pese a las múltiples controversias en torno a su verismo, constituye una piedra angular para el género documental. Mientras

⁸ Precisamente, dentro del contexto del drama histórico, se ubica la que tal vez sea la primera película de brujas dirigida por una mujer: *Witchcraft*, filme de 1916, a cargo de Margaret Turnbull. Esta cinta, cuya existencia y trama sólo se conocen a partir de algunas reseñas de la época, lamentablemente se encuentra desaparecida.

tanto, también en 1922, el cine expresionista alemán alcanzaba su madurez con el lanzamiento de películas como *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Murnau) o *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene), piezas que con el paso del tiempo no sólo se convertirían en referentes del cine alemán de la década de 1920, sino también en pilares dentro de la historia global del cine de terror.

En medio de esa peculiar efervescencia, es que [Häxan](#) salió a la luz. La coproducción sueco-danesa dividida en cuatro partes sin duda resulta sumamente relevante para la cronología cinematográfica de brujas por varios motivos. El primero de ellos reside en que se trató del primer largometraje en abordar exclusivamente el tema de la brujería, presentando todo el tiempo a las brujas como protagonistas y no como antagonistas ni como meros personajes secundarios y accesorios dentro de la construcción argumental de las historias desarrolladas.



[Häxan](#) (Christensen, 1922)

El segundo motivo en el que estriba la relevancia de [Häxan](#) radica en que, para la construcción de sus imaginarios, Benjamin Christensen recurrió directamente al

Malleus Maleficarum (Kramer y Sprenger), texto de finales del siglo XV que fungió como una suerte de manual para los perseguidores, enjuiciadores y ejecutores de brujas en la Edad Moderna. El *Malleus Maleficarum* configuró y sintetizó muchos de los rasgos, comportamientos y supuestas prácticas que se “confesaban” —por supuesto, después de la tortura despiadada por parte de los inquisidores— durante los procesos de reconocimiento de las miles de mujeres acusadas injustamente por brujería. Así, estas “imágenes” que aparecieron inicialmente como disparates del tintero de los autores del *Malleus Maleficarum* y que se tradujeron en las “confesiones” de las supuestas brujas y en las acusaciones infundadas en su contra; finalmente obtuvieron su reivindicación poética y artística gracias a la intervención de Christensen, derivando en las valiosísimas imágenes cinematográficas en las que el director y guionista danés retrató con lujo de detalle una serie de referentes icónicos propios del arquetipo de la bruja, tales como los aquelarres, los vuelos nocturnos, los encuentros carnales con el demonio y la unción de aceites mágicos en la intimidad.

Adicionalmente, la parte final de [Häxan](#) presentó un planteamiento clave en aquel entonces inusitado dentro de los imaginarios cinematográficos brujeriles desarrollados hasta ese momento: a diferencia de lo desplegado en producciones previas, cuyo desarrollo tiene lugar ya sea en el pasado histórico o en el plano fantástico ficticio de escenarios inexistentes —como en los cuentos de hadas—, [Häxan](#) planteó la conexión entre las brujas del pasado con expresiones de la realidad presente, utilizando como eslabón a ciertas subjetividades abyectas de la contemporaneidad, particularmente, a las y a los enfermos mentales. Con esta interesante maniobra, la película dirigida por Christensen posibilitó y potencializó al cine de brujas como un mecanismo de reflexión crítica en torno a problemáticas de la actualidad, lo cual, sin duda, más adelante favorecería el carácter de las brujas cinematográficas como un repositorio de posicionamientos políticos con un tenor feminista.



[Häxan](#) (Christensen, 1922)



[Häxan](#) (Christensen, 1922)

Las brujas malvadas de los cuentos de hadas en Estados Unidos y las primeras representaciones europeas con ciertos guiños tildables de “ecofeministas”⁹

En la segunda mitad de la década 1920, en conjunto con la década de 1930, se consolidó la representación del arquetipo de la bruja a partir de su iconografía fantástica más convencional, exaltando, sobre todo, su vocación exclusivamente malévola. Esto respondía al modelo asentado desde los cuentos de hadas, el cual, fue recreado exitosamente —en muchos casos, ya con color— a través de materiales animados de varios estudios, como, por ejemplo, en los cortometrajes [*Switches Witches*](#) (Mesmer, 1927) o [*Babes in the Woods*](#) (Gillet, 1932), así como en el primer largometraje animado de Disney: [*Snow White and the Seven Dwarfs*](#) (Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce y Sharpsteen, 1937).

Como colofón a esta tendencia representacional, el cierre de la década de 1930 mostró con [*The Wizard of Oz*](#) (Fleming, 1939) a una de las efigies brujeriles más contundentes y emblemáticas en el cine: la Malvada Bruja del Oeste y su extravagante piel verdosa. Así, al tiempo que el dispositivo cinematográfico afinaba y complejizaba sus posibilidades representacionales, también el arquetipo de la bruja se esclarecía y detallaba determinados rasgos visuales que, hasta nuestros días, han prevalecido como referentes dentro de los imaginarios populares.

⁹ Aunque la teorización ecofeminista no comienza hasta la década de los 70 del siglo pasado, ya en algunas de las producciones cinematográficas europeas de 1930 se avistaban algunas líneas argumentales con ciertos guiños que bien podrían prestarse a una interpretación afín al planteamiento medular más elemental dentro de los ecofeminismos: “las importantes relaciones existentes entre la subordinación de las mujeres y [...] la explotación del mundo vivo no humano.” (Herrero, 2017, p.20)



[*The Wizard of Oz*](#) (Fleming, 1939)

Entretanto que el cine estadounidense consolidaba la imagen de las brujas en el plano de lo fantástico, en la República de Weimar, la inexpiable, pero talentosa Leni Riefenstahl hacía lo propio con el estreno de [*Das blaue Licht*](#) (1932), cinta que le valdría la plena simpatía y admiración por parte de nada más y nada menos que el mismísimo Adolf Hitler. En esta película, la propia Riefenstahl encarna a una joven y hermosa bruja ermitaña, distante de la de los vicios y ambiciones de la sociedad moderna, pero cercanísima a la sublime pureza de la naturaleza. Tal proximidad entre las brujas y el cuidado de la naturaleza ante el despiadado avance maquinal del "progreso" y las ambiciones capitalistas, reaparecería una vez más en producciones europeas ulteriores como [*La Sorcière*](#) (Michel, 1956) o [*Hagazussa*](#) (Feigelfeld, 2017) y bien podría homologarse con algunos postulados afines al ecofeminismo espiritualista¹⁰ o con el importante vínculo místico con la naturaleza

¹⁰ "Esta perspectiva pone especial énfasis en temas relacionados con la justicia ambiental. Le interesan particularmente las condiciones de vida de las mujeres pobres, víctimas de la destrucción de la naturaleza y el dominio del mercado transnacional [...] Para muchas de ellas, la biodiversidad ha sido sinónimo de supervivencia, y la privatización de las tierras comunales, el extractivismo o la deforestación afectan dramáticamente sus vidas." (Herrero, 2017, p.25)

propuesto desde algunos posicionamientos *new age* posmodernos concordantes con la brujería wiccana.



[Das blaue Licht](#) (Riefenstahl, 1932)

I Married a Witch: Las brujas llegan a la vida cotidiana

De vuelta al cine hollywoodense, pero sin dejar atrás la autoría europea, en 1942, se estrenó [I Married a Witch](#), bajo la batuta del prolífico director francés René Clair. Esta película marcó la pauta para la reapropiación del arquetipo de la bruja en varios derroteros. En su narrativa, se desprende a las brujas de su tortuoso pasado histórico mientras que, simultáneamente, las descoloca del mundo de la fantasía para presentarlas en situaciones completamente mundanas de la vida cotidiana. Este reemplazamiento de las brujas como “housewives” del mundo moderno marcó la pauta para muchas creaciones posteriores, tales como la serie televisiva *Bewitched* (Saks, 1964) o la tira cómica *Sabrina the Teenage Witch* (Gladir y DeCarlo, 1972), así como sus adaptaciones ulteriores en múltiples formatos y en distintas décadas. Conviene agregar también que, la película dirigida por Clair reafianza el proceso de reconfiguración de la imagen de la bruja, dejando atrás su representación como una mujer vieja, harapienta y desagradable para sustituirla con

una mujer joven, bien vestida y atractiva, visión para nada alejada de las características distintivas de la *femme fatale*.



Verónica Lake como la bruja Jennifer en una fotografía publicitaria para [I Married a Witch](#) (Clair, 1942)

***The Crucible* y el fenómeno histórico de la Caza de Brujas llevado a la pantalla grande**

En 1957, con el título [Les Sorcières de Salem](#) y bajo la adaptación del guion a cargo de Jean Paul Sartre, Raymond Rouleau lleva por primera vez a la pantalla grande la obra de teatro *The Crucible*, de Arthur Miller. Aun sin ser completamente fidedigna a la puesta en escena de Miller, la película de Rouleau conlleva el espíritu original de la pieza teatral, haciendo uso de los acontecimientos históricos alrededor de la caza de “brujas” de Salem para llevar a la palestra la problematización en torno al

uso faccioso del poder a través de la manipulación de la percepción y los ánimos colectivos. Posteriores a la adaptación de Rouleau, habría nuevas visitas al libreto de Miller, siendo quizás la más relevante y la única con la plena aprobación y asesoría del propio autor, [The Crucible](#) de 1996, dirigida por Nicholas Hytner y protagonizada por Daniel Day-Lewis como John Proctor y Wynona Ryder como Abigail Williams.

En el mismo tenor que en las adaptaciones *The Crucible*, la revisión y relectura histórica del fenómeno histórico de la Caza de Brujas ha funcionado como lienzo para confeccionar los intrínquilis del poder en varias películas como [Vredens dag](#) (Dreyer, 1943), [Kladivo na čarodějnice](#) (Vávra, 1970), [Inquisición](#) (Naschy, 1977) o más recientemente y bajo un claro carácter emancipatorio feminista en cintas como [Akelarre](#) (Agüero, 2020) o el contundente cortometraje animado [Witches](#) (Vuillin, 2021).



[Witches](#) (Vuillin, 2021)

Tensiones y transformaciones en la era dorada para el cine de brujas

Las décadas de 1960 y 1970 fueron particularmente prolíficas para el despliegue de las brujas dentro de los imaginarios cinematográficos. Por una parte, un buen número de realizaciones apostaron por la resignificación emancipatoria del arquetipo, ya sea refiriendo a las brujas históricas del pasado como un clarísimo antecedente de las violencias e injusticias perpetradas en contra de las mujeres o

trayendo a las brujas al entorno presente, exponiendo su mística y sobrenaturalidad como posibilidad y potencia para expresar su autonomía, fuerza y resistencia frente a los ejercicios del poder en la posmodernidad. En este tono, hubo varias producciones, por ejemplo, [*Night of the Eagle*](#) (Hayers, 1962), [*Le Streghe*](#) (Visconti, Bolognini, Pasolini, Rossi y De Sica, 1967), [*Il delitto del diavolo*](#) (Cervi, 1970), [*Season of the Witch*](#) (Romero, 1972), [*Kanashimi no beradonna*](#) (Yamamoto, 1973), o [*Carrie*](#) (De Palma, 1976).



[*Le Streghe*](#) (Visconti, Bolognini, Pasolini, Rossi y De Sica, 1967)

En contraparte, la peligrosidad, vileza y perversa astucia en el mundo de las brujas se expresó en películas como [*La maschera del demonio*](#) (Bava, 1960), [*The She Beast*](#) (Reeves, 1966), [*Rosemary's Baby*](#) (Polansky, 1968), [*The Witchmaker*](#) (Brown, 1969), [*Cry of the Banshee*](#) (Hessler, 1970), [*The Blood on Satan's Claw*](#) (Haggard, 1971) o [*Suspiria*](#) (Argento, 1977). Paralelamente, las brujas, sus rituales y torturas eran convertidos en un mero espectáculo al servicio de la satisfacción de la mirada masculina en cintas del subgénero “witchploitation” como [*Witchfinder General*](#)

(Reeves, 1968), [*Hexen bis aufs Blut gequält*](#) (Armstrong, 1970), [*Virgin Witch*](#) (Austin, 1972) o [*Alucarda: la hija de las tenebras*](#) (Moctezuma, 1977).

Así, el arquetipo de las brujas en el cine de este par de décadas operó en ocasiones como un referente y reflejo de las resistencias feministas que acontecían en las calles y en la discusión pública, pero también, se le presentaba anquilosado en una serie de atavismos a través de los cuales, tanto realizadores como audiencias se convertían en juzgadores, inquisidores y ejecutores de las mujeres a través de la pantalla. Las tensiones y transformaciones de los sesenta y los setenta hicieron eco en los imaginarios cinematográficos brujeriles.

Decadencia y algunas luces

Para la década de 1980, hubo un decremento en el interés por la representación de las brujas en el cine, quizás debido a que el arquetipo se había sobreexplotado en el par de décadas previas o, tal vez, debido a que las audiencias se mostraban ávidas de personajes y criaturas con una concepción visual más compleja, que hiciera gala de valores estéticos *flamboyantes* y que aprovechara los recursos técnicos y los efectos especiales que se consolidaban en el cine comercial de la época. Aun así, en esta década, hay ciertas producciones que no se pueden pasar por alto, tal es el caso de [*The Devonville Terror*](#) (Lommel, 1983), una película de bajo presupuesto que logró ligar de manera afortunada las injusticias sufridas por las mujeres acusadas de brujería a finales del siglo XVII con las violencias cotidianas ejercidas en contra de un grupo de mujeres en un poblado suburbano estadounidense de la actualidad.

Con un presupuesto muchísimo más holgado y un reparto plagado de figuras consolidadas en la industria, el director australiano George Miller estrenó en 1987 [*The Witches of Eastwick*](#), cinta que, bajo un talante de humor negro, mostró la emancipación de tres amigas que a través de la brujería logran reencauzar sus destinos, superponerse a la antipatía de todo un pueblo e inclusive derrotar al mismísimo diablo en sus propios juegos.

También, a mediados de los ochenta, la cinematografía mexicana presentaría la excepcional [Veneno para las hadas](#) (Taboada, 1986), pináculo dentro del escaso repertorio del cine de terror hecho en México y a su vez, una de las aproximaciones más originales hacia la brujería, desplegando la historia exclusivamente desde la perspectiva infantil y con ello, logrando generar una peculiar y afortunada atmósfera siniestra.



[Veneno para las hadas](#) (Taboada, 1986)

Las brujas adolescentes y las brujas terribles

Sin duda, la tónica dentro de los imaginarios cinematográficos brujeriles de la década de 1990 se vio marcada por la proliferación de las brujas adolescentes. Ya desde finales de los ochenta, este fenómeno parecía vaticinarse con producciones como [Teen Witch](#) (Walker, 1989), pero en la medianía de los años noventa, a través de películas como [The Craft](#) (Fleming, 1996) y [Sabrina the Teenage Witch](#) (Tákacs, 1996) —punto de partida para la exitosa serie de televisión— comenzaría la fascinación por involucrar el universo de la brujería no solamente en la cotidianeidad

presente de las mujeres, sino de mujeres cada vez más jóvenes. En las historias de estas cintas y en algunas otras con menor presupuesto y reducida fortuna crítica, tales como [Little Witches](#) (Simpson, 1996) o [Little Miss Magic](#) (Ray, 1998), la brujería, desde un enfoque influenciado principalmente por la Wicca, se convirtió en una herramienta para sortear las vicisitudes de la adolescencia y en un recurso para establecer fuertes lazos de sororidad entre las jóvenes protagonistas de las cintas. De este modo, a pesar de contar con argumentos sencillos, estas películas realizaron una doble operación afortunada e interesante; trascendiendo contextos, relacionaron subjetividades liminales y en constante tensión con el *statu quo*; por un lado, a las brujas como efigies simbólicas e históricas y por el otro, a una pléyade de adolescentes rebeldes, impopulares, fracasadas o poco comprendidas.



[The Craft](#) (Fleming, 1996)

Además, esas mujeres jóvenes, gracias a su autosubjetivación como brujas llevaron a cabo, en mayor o en menor medida, a veces de forma ligera —como Sabrina— pero en otros casos, con mayor complejidad —como Nancy en la primera mitad de [The Craft](#)—, procesos emancipatorios y con claros matices feministas, lo cual, en cierto modo, pareciera que fue un anuncio de lo que más adelante habría de ser un

incremento en la participación de mujeres muy jóvenes (preuniversitarias) dentro de las resistencias feministas en el siglo XXI.¹¹

En oposición a esta revitalización del arquetipo de la bruja a través de su expresión emancipatoria adolescente, algunas cintas comercialmente exitosas de la década de 1990 presentaron cierta reincidencia en la utilización de las brujas como referentes inmediatos al mal. Bajo el engañoso velo de “relatos infantiles y familiares” en películas como [The Witches](#) (Roeg, 1990) o [Hocus Pocus](#) (Ortega, 1993), se mostró a las brujas sin ninguna conmiseración, como criaturas viles, repugnantes y hasta algo torpes, emborronando así, por completo, cualquier gesto reivindicatorio o reflexivo en torno al arquetipo y por supuesto, también hacia lo abominable de su origen histórico. Concomitantemente, ya cercano al cierre de la década, se estrenó [The Blair Witch Project](#) (Myrick y Sánchez, 1999), cinta de carácter experimental —a través del recurso del metraje encontrado— en la que si bien, nunca aparece una bruja a cuadro, la alusión hacia las brujas y sus prácticas remite siempre a lo ominoso, a lo más sórdido y a lo peligroso.

Las dos primeras décadas del siglo XXI: De una segunda decadencia a una segunda edad dorada para las brujas cinematográficas

Los primeros años del siglo XXI no fueron del todo favorables para las brujas dentro de los imaginarios fílmicos. En la década de los años 2000, su presencia se vio mermada de forma importante con apenas algunas apariciones en producciones que estuvieron lejos de explorar nuevos derroteros para el arquetipo ya fuera en lo visual, en lo narrativo o en lo simbólico. Como muestra de ello, se tuvo la desangelada “adaptación” y reinterpretación de [Bewitched](#) (Ephron, 2005) o la presencia de brujas como villanas en algunas películas de terror poco relevantes,

¹¹ “La novedad de la cuarta ola [del feminismo] es la suma de millones de mujeres jóvenes al movimiento feminista, algunas, incluso, organizadas desde la educación secundaria.

Esta llegada masiva de jóvenes a la militancia feminista, además de nuevas miradas, respuestas y formas de militancia, ha provocado también que buena parte de la cuarta ola se articule alrededor de la denuncia de la violencia sexual, la más invisibilizada de todas y la que sufren especialmente niñas, adolescentes y mujeres jóvenes.” (Varela, 2020, p.106)

como, por ejemplo, [La terza madre](#) (Argento, 2007) cinta que, alejándose mucho de la sugerente estética de sus predecesoras ([Suspiria](#) [1977] e [Inferno](#) [1980]), conllevó al cierre narrativo de la trilogía de “Las tres madres”, sin aportar nada memorable a la filmografía en torno a las brujas.

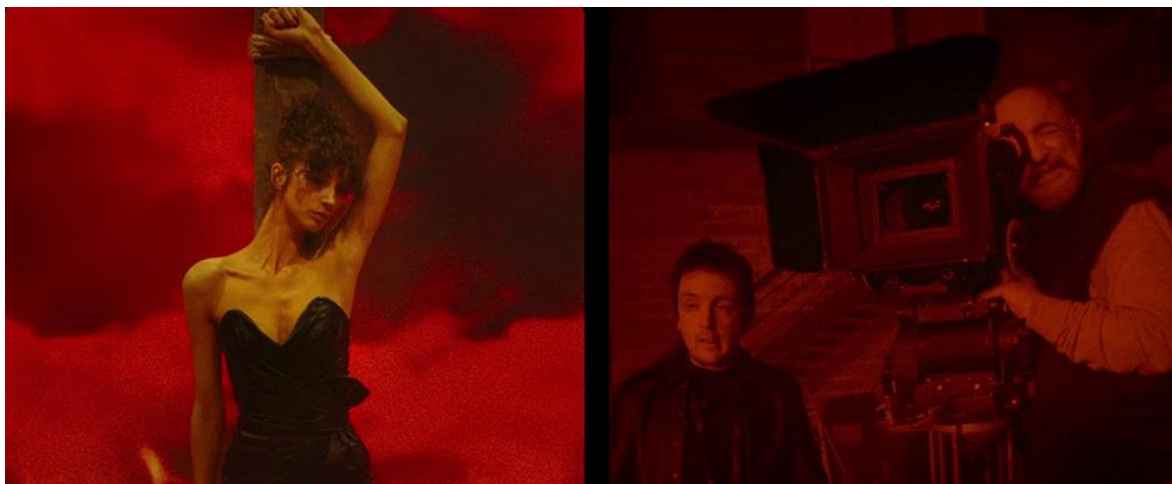
En contraste con la década previa, la segunda década del siglo XXI fue particularmente fructífera para las representaciones de las brujas en el cine. No sólo se estrenaron varias producciones protagonizadas por este arquetipo, sino que su representación fue abordada exitosamente a través de novedosas aristas. En películas como [The Lords of Salem](#) (Zombie, 2012) o [The Neon Demon](#) (Winding Refn, 2016) se apostó por una estetización y reconfiguración visual de las brujas a partir de novedosos referentes iconográficos basados lo mismo en la contracultura que en el mundo de la moda y la alta costura.



[The Lords of Salem](#) (Zombie, 2012)

Por otra parte, la mirada hacia las brujas en el pasado histórico ya no se limitó exclusivamente a la presentación y a la reflexividad en torno a las condiciones sociales, políticas y culturales que llevaron a la consumación del fenómeno histórico

de la Caza de Brujas de siglos atrás. En producciones como [The Witch: A New-England Folktale](#) (Eggers, 2015), [Hagazussa](#) (Feigelfeld, 2017) o [Akelarre](#) (Agüero, 2020), no sólo se realizó un retrato histórico de las brujas a partir de sólidas bases documentales, también se generaron narrativas de terror y suspense eficaces sin dejar de lado algunos atisbos emancipatorios feministas, muy en concordancia con las resistencias de las mujeres latentes las últimas décadas.



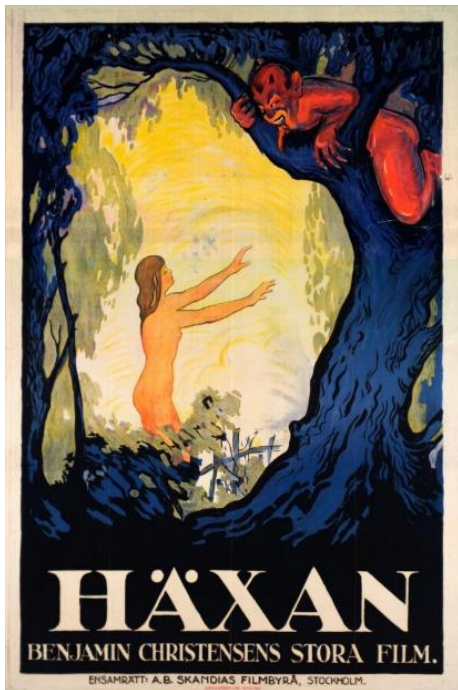
[Lux Eterna](#) (Noé, 2019)

Cintas como [The Love Witch](#) (Biller, 2016), [Suspiria](#) (Guadagnino, 2018) o [Lux Eterna](#) (Noé, 2019) poseyeron un espíritu retro y a la vez meta-reflexivo a través del cine. [The Love Witch](#) homenajeó a la estética camp del cine *witchploitation* de los sesenta y setenta, al tiempo que su protagonista reencauzó al personaje de la “femme fatale bruja” hacia una clara emancipación feminista mediante el autocuidado y la búsqueda del goce. La [Suspiria](#) de Guadagnino revitalizó al clásico del *giallo* sobrenatural, retomando apenas algunos referentes visuales y narrativos de la [cinta original de 1977](#) y enriqueciéndolos mediante la complejización de la trama y de los personajes en relación con las luchas de poder en el contexto histórico y político en el que se desarrolla la película. Por su parte, [Lux Eterna](#), de Gaspar Noé, desplegó las contrariedades a las que se enfrenta una directora de cine al intentar realizar una película de brujas. El mediometraje de Noé, en apenas poco más de 40 minutos, arroja múltiples cavilaciones en torno a la representación de las brujas y de las mujeres en el cine, así como alrededor del sesgo y los

ejercicios cotidianos de violencia en contra de las mujeres partícipes en la industria cinematográfica.

A 100 años del estreno de [Häxan](#), todo parece indicar que la presencia de las brujas dentro de los imaginarios cinematográficos no cesará. En los últimos años se han estrenado reversiones y secuelas de películas de la década de 1990 que, de una u otra manera, sumaron sus visiones del arquetipo de la bruja a los imaginarios de la cultura pop. Cintas como [The Witches](#) (Zemeckis, 2020), [The Craft: Legacy](#) (Lister-Jones, 2020) o [Hocus Pocus 2](#) (Fletcher, 2022), más apelando a la nostalgia por el siglo XX, antes que a la calidad o a la originalidad en sus propuestas, siguen poblando la pantalla con aquelarres, gatos negros, conjuros, pócimas, hechizos y vuelos en escobas. La fascinante y enigmática sobrenaturalidad de las brujas ha caminado y seguirá caminando de la mano de la magia del cine.

Häxan (1922)



También conocida como: “La brujería a través de los tiempos”

Año de estreno: 1922

Países: Suiza y Dinamarca

Director: Benjamin Christensen

Arquetipos: [Histórico](#) / [terrorífico](#)

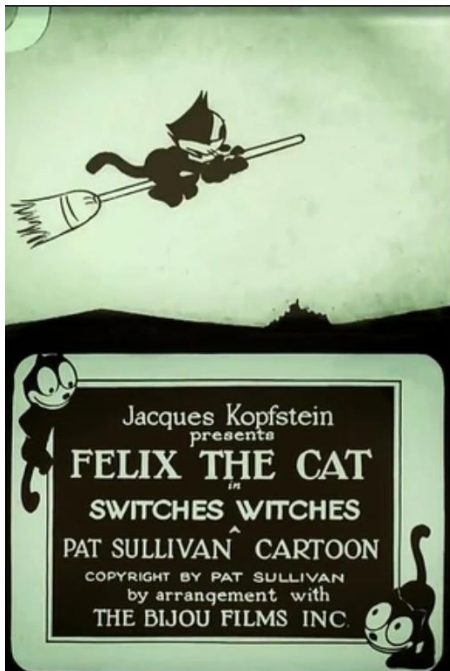
Comentario: *Häxan* es una cinta muda que hoy día podría ser categorizada como docuficción. Se constituye por cuatro partes en las que su director, guionista y principal artífice, Benjamin Christensen, representa algunos episodios

significativos en torno a la brujería a partir de la lectura del *Malleus Maleficarum*, texto de 1487 que, a mitad de camino entre tratado teológico, exposición de casos de brujería y manual jurídico, se convirtió en uno de las principales herramientas para la búsqueda, enjuiciamiento y condena de brujas de los siglos XVI al XVIII.

Al ser uno de los primeros largometrajes en abordar puntualmente el tema, *Häxan* es una piedra angular dentro de la historia del cine sobre brujas. La contundencia y belleza extraña de su propuesta visual es acompañada con algunos de los cuestionamientos fundacionales en el cine protagonizado por brujas ¿Realmente existieron las brujas? ¿De qué se les acusaba? ¿Qué conductas y actitudes hacia las brujas del pasado prevalecen hacia algunas mujeres de la actualidad?

Cabe mencionar que la recuperación, popularización y el justiprecio de *Häxan*, décadas después de su estreno, comenzó a partir de su relanzamiento estadounidense de 1968, el cual incorporó la narración a cargo de William Burroughs acompañada con música de jazz de Daniel Humair.

Switches Witches (1927)



Año de estreno: 1927

País: EUA

Director: Otto Messmer

Arquetipos: [Fantástico](#) y [terrorífico](#)

Comentario: En la primera parte de este corto animado se presenta al gato Félix asustando y realizando una serie de bromas a diversos animales dentro del contexto de la celebración del Halloween. En la segunda parte, Félix visita a un búho que le lee las cartas y que le vaticina el encuentro con su novia. Para sorpresa de Félix, él

no se encuentra con su novia, sino con una malvada bruja que lo persigue y lo atormenta. Finalmente, la cinta animada concluye revelando que la bruja no era tal, sino la novia de Félix jugándole una broma disfrazada.

Lo relevante en este breve corto radica en que incluye una de las primeras representaciones del arquetipo de la bruja dentro de la animación. En concordancia con la configuración del arquetipo desde los cuentos de hadas, la bruja se presenta como una mujer de edad avanzada, con una enorme nariz verrugosa, cubierta con una túnica negra harapienta, portando un sombrero negro puntiagudo, con un aspecto general más bien desgarrado y haciendo uso de una escoba voladora como medio de transporte. Tal representación dentro de los imaginarios infantiles no sólo será recurrente en numerosos materiales animados del siglo XX, sino también masivamente dentro de la cultura popular, reforzando así la relación entre las brujas y su fealdad física, vínculo vigente hasta al menos las primeras cinco décadas del siglo pasado.

***Das blaue Licht* (1932)**



También conocida como: “La luz azul”, “El monte de los muertos”

Año de estreno: 1932

País: Alemania

Directora: Leni Riefenstahl

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: En las noches de luna llena, una intensa luz azulada emana de la cima de una montaña. Los habitantes de la aldea aledaña, fascinados por la cautivadora iridiscencia, hacen

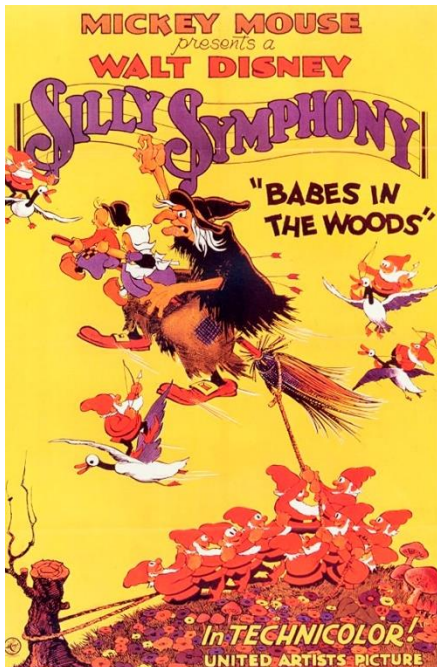
todo lo posible por escalar la cordillera y descubrir el origen del peculiar resplandor, pero sus intentos por alcanzar la cima siempre terminan arrebatándoles la vida. La joven ermitaña Junta (Leni Riefenstahl) es la única persona que conoce el secreto detrás del extraordinario brillo de la montaña; una gruta recubierta por hermosos cristales que, al ser atravesados por la luz de la luna, producen el cautivador destello. La extraña Junta, aunque siempre pacífica y bienintencionada, es víctima de la animadversión de aldeanas y aldeanos, quienes la tildan de bruja y la culpan por las misteriosas muertes de sus paisanos. Un día, el joven pintor Vigo (Mathias Wieman) arriba a la aldea atraído por el encanto de los paisajes circundantes. A los pocos días de su estancia, Vigo se encuentra con Junta y queda cautivado por su belleza e inocencia, lo que le lleva a seguirla hasta las profundidades de la montaña. Sabedora de las buenas intenciones y del buen corazón de Vigo, Junta le abre las puertas de su corazón, lo que los lleva a vivir un romance que, súbitamente, se ve interrumpido por la ambición de los habitantes de la aldea, los cuales, siguiendo a Vigo, logran dar con la gruta fantástica y en menos de una noche, extraen todos los cristales de su interior. Al ver la gruta vacía, embargada por la tristeza y la desesperación, Junta termina trágicamente con su vida y de paso, con su efímero idilio con el pintor.

La cinta dirigida y también protagonizada por Leni Riefenstahl —justo antes de que comenzara su controversial contubernio con el Tercer Reich— presenta de manera emancipatoria al arquetipo de la bruja a través de Junta, una mujer joven, buena e independiente, en contacto con la naturaleza y que, sin haber cometido ningún crimen, sufre del maltrato por buena parte de la sociedad. Asimismo, *Das blaue Licht* posibilita una lectura que en nada es ajena a ciertos postulados dentro del ecofeminismo espiritualista, al mostrar a una mujer emancipada que exhibe su resistencia frente a la voracidad extractivista liderada por los hombres.



Das blaue Licht (Riefenstahl, 1932)

Babes in the Woods (1932)



Año de estreno: 1932

País: EUA

Director: Burt Gillett

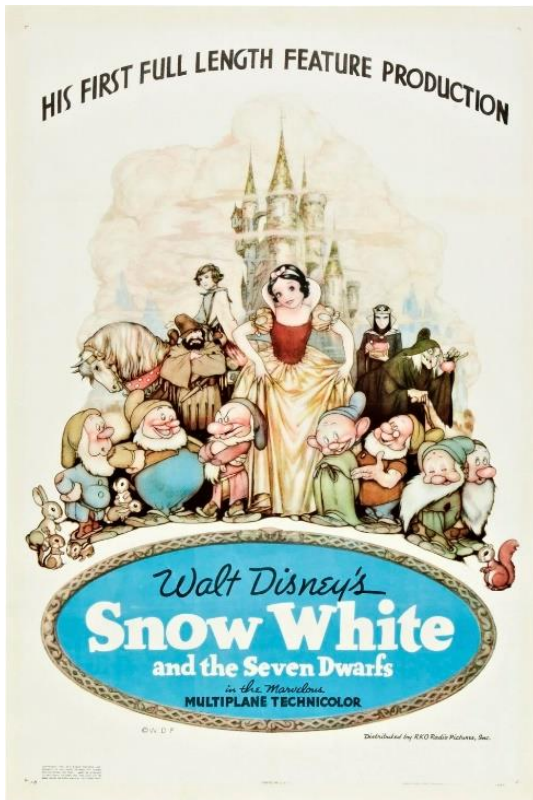
Arquetipos: [Fantástico](#) y [terrorífico](#)

Comentario: Un niño y una niña —cuya vestimenta podría referir a las representaciones de Hansel y Gretel— se encuentran perdidos en un bosque siniestro hasta que su suerte cambia cuando llegan a una aldea poblada por alegres y amables gnomos que, al verlos, les reciben afablemente con bailes y cantos. La animada escena se ve súbitamente interrumpida cuando una vieja bruja desciende desde el cielo en su escoba voladora, haciendo que todos los gnomos se escondan aterrorizados. Al no lograr ocultarse, el niño y la niña son abordados por la bruja, quien les invita a volar en su escoba. Engañados por la aparente amabilidad de la bruja, los infantes acceden y después de haber disfrutado por unos momentos del vuelo en la escoba, arriban a la casa de la bruja, cubierta completamente por dulces, galletas y demás golosinas. Entusiasmados, el niño y la niña comienzan a comer todo lo que encuentran a su paso, pero al adentrarse al interior de los aposentos de la bruja se revela un paraje más bien ominoso en el que se pueden apreciar numerosos animales enjaulados o encadenados. Todas esas criaturas son niños y niñas que antes cayeron víctimas de los engaños de la bruja y que sufrieron terribles hechizos que los convirtieron en diversos animales. La bruja también tiene la intención de convertir a sus “nuevas adquisiciones” en algún tipo de alimaña, pero justo antes de que eso suceda, los gnomos llegan al rescate al tiempo que los niños recién llegados encuentran una pócima que revierte el sortilegio, con lo que logran regresar al resto de los niños y las niñas a su estado original. Después de que los gnomos (montados en gansos) y la malvada bruja libran una batalla por los aires, la

perversa mujer cae en un caldero con una de sus pócimas, lo que la lleva a convertirse en piedra. Al final, gnomos, niños y niñas terminan bailando festivamente en torno de la bruja vuelta roca.

Babes in the woods forma parte de *Silly Symphonies*, la serie de 75 cortometrajes animados producidos entre 1929 y 1939 por Walt Disney y que sirvió como entrenamiento, experimentación y preparación para producciones ulteriores más complejas y de mayor metraje como *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). Como sucede con muchos materiales animados de la época, en *Babes in the woods* la representación del arquetipo de la bruja —incluidos su aspecto desgarrado y su vocación exclusivamente malévola— responde completamente al modelo asentado desde los cuentos de hadas, teniendo quizás como única novedad el hecho de que el cabezal de la escoba voladora parece remitir a la hélice de un avión, hecho que se acentúa aún más en la batalla aérea con los gnomos, dejando claro así el inevitable influjo de la mecanización de la guerra dentro de los imaginarios de la primer mitad del siglo XX, aún en las cintas animadas de cuentos de hadas.

Snow White and the Seven Dwarfs (1937)



También conocida como: “Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs”, “Blancanieves y los siete enanos”, “Blancanieves y los siete enanitos”

Año de estreno: 1937

País: EUA

Directores: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Percival C. Pearce y Ben Sharpsteen.

Arquetipos: [Fantástico](#), [terrorífico](#) y [emancipador](#)

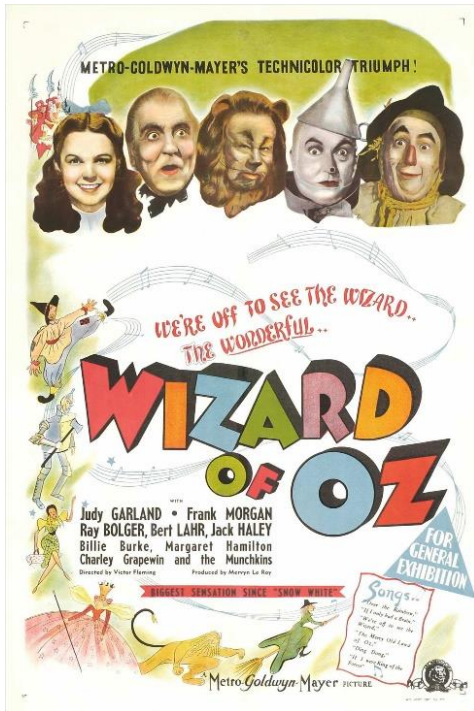
Comentario: La Reina Malvada quiere acabar con la vida de su hijastra,

Blancanieves, motivada por la envidia que le produce su extraordinaria belleza. Para ello, ordena al cazador que mate a la hermosa joven, pero el hombre, ya estando en frente de su víctima, se arrepiente antes de concretar el asesinato y advierte a la muchacha de las terribles intenciones de su madrastra. Blancanieves huye a las profundidades del bosque para refugiarse y ahí conoce a un pintoresco grupo de siete enanos mineros con los que entabla una cálida amistad. Al enterarse de la traición del cazador y la frustración de sus planes, la Reina Malvada decide adentrarse al bosque para exterminar con sus propias manos a la joven. Mediante un hechizo, la Reina Malvada se ha transformado en una andrajosa anciana vendedora de manzanas que, entre sus frutos, lleva uno envenenado que habrá de producir en Blancanieves un profundo sueño eterno parecido a la muerte, del cual sólo podrá salir con el primer beso del verdadero amor. La Reina Malvada —en su forma de anciana, muy parecida a la típica representación de las brujas en los cuentos de hadas— se presenta en la morada de los enanos donde Blancanieves se ha quedado por un momento sola. Al encontrarse con la anciana, la inocencia de

la muchacha la lleva a caer fácil y rápidamente en sus engaños y la bruja logra que Blancanieves muerda la manzana ponzoñosa que de inmediato la lleva a perder la conciencia. Los animales del bosque presencian el crimen de la malhechora y corren a dar aviso a los enanos, quienes al enterarse de lo que pasó, vuelven presurosos a su hogar con tal de tratar de rescatar a Blancanieves. En el camino, los siete enanos se encuentran y se enfrentan con la Reina Malvada, que, tras el altercado, termina cayendo por un despeñadero. Al regresar a su casa, los enanos se encuentran con el cuerpo yacente de Blancanieves y embargados por la tristeza, creyéndola muerta, la depositan en un ataúd de cristal. Al enterarse de que una hermosa doncella ha permanecido depositada en un diáfano féretro, reaparece un atractivo joven príncipe con el que Blancanieves había tenido súbito encuentro previo. El príncipe reconoce a Blancanieves y, con un dulce beso de amor, logra volverla a la vida y así vivir juntos felices, eternamente.

Definitivamente, el paso de los años no ha hecho ninguna mella en la ejecución técnica y los maravillosos valores artísticos del primer largometraje animado producido por los estudios de Walt Disney. Sin embargo, los roles representados por la protagonista y su antagonista pueden arrojar reflexiones interesantes a la luz de una mirada crítica cronológicamente distante de los años del lanzamiento de la cinta. La existencia de Blancanieves se presenta todo el tiempo dependiente y servil frente a las figuras masculinas (sea el príncipe o los siete enanos), mientras que la Reina Malvada se muestra mayoritariamente autónoma y dueña de sí misma, quizás sólo víctima de su propia vanidad. Blancanieves exclusivamente posee dentro de sus virtudes la belleza, la gracia y la bondad, pero a diferencia de su madrastra, no dispone de la inteligencia necesaria para poder maquinan planes que le ayuden a cumplir sus objetivos, ya que la jovencita siempre está a la deriva de sus circunstancias y de quienes la rodean. Además de los atributos mencionados, no habría de descartarse el hecho de que, aun siendo *la segunda mujer más hermosa del reino*, la Reina Malvada sigue siendo una mujer muy atractiva pese a sus años. Entonces, de acuerdo con una lectura actual ¿Quién encarna mejor una serie de atributos favorables para las mujeres? ¿Blancanieves (la princesa) o la Reina Malvada (la bruja)?

The Wizard of Oz (1939)



También conocida como: “El mago de Oz”

Año de estreno: 1939

País: EUA

Director: Victor Fleming

Arquetipos: [Fantástico](#), [terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Con apego a la narrativa central expuesta en la novela infantil escrita por L. Frank Baum en 1900, la adaptación cinematográfica producida Metro-Goldwyn-Mayer presenta las aventuras de Dorothy (Judy Garland) en la maravillosa Tierra de Oz en compañía de su peculiar grupo de amigos; el espantapájaros descerebrado (Ray Bolger), el hombre de hojalata sin corazón (Jack Haley) y el león cobarde (Bert Lahr). En su travesía, Dorothy y sus amigos van sumando experiencias que los llevan al autodescubrimiento personal y al esclarecimiento de sus emociones, al tiempo que confrontan y derrotan a la Malvada Bruja del Oeste (Margaret Hamilton), contando siempre con la ayuda y la gentileza de Glinda (Billie Burke), la Bruja Buena del Norte.

La superproducción dirigida por Victor Fleming no solamente resulta un hito por sus valores audiovisuales de producción y por haber generado un buen número de referentes en la cultura pop; también, resulta relevante porque, por una parte, trajo consigo la híper-popularización de la representación arquetípica negativa de la bruja de los cuentos de hadas a través de la Malvada Bruja del Oeste, pero en contraparte, potencializó la posibilidad de la reivindicación positiva de las brujas en los imaginarios cinematográficos a través de la Bruja Buena del Norte quien, aun siendo bruja, podría ser bella y sobre todo, bondadosa.

***I Married a Witch* (1942)**



También conocida como: “Me casé con una bruja”

Año de estreno: 1942

País: EUA

Director: René Clair

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: En algún momento del siglo XVII, Jennifer (Veronica Lake) y su padre Daniel (Cecil Kellaway) fueron acusados de brujería y llevados a la hoguera por el puritano Jonathan Wooley (Fredric March), ancestro de Wallace Wooley

(también interpretado por March) quien, ya en el tiempo presente, es un carismático político contendiente en las elecciones gubernamentales de su estado y en vísperas de contraer matrimonio con Estelle Masterson (Susan Hayward), la hija de un hombre influyente (Robert Warwick) que ha favorecido de manera importante la carrera política de su yerno.

Los inminentes planes del aspirante a gobernador se ven interrumpidos con la inesperada reaparición de los espectros de Jennifer y su padre, quienes han regresado 300 años después para continuar atormentando a la estirpe de quien les condenó en el pasado. Una vez que Jennifer logra apropiarse de un atractivo cuerpo para adquirir una forma humana, se acerca a Wallace con el afán de seducirlo, y bajo sus hechizos, atormentarlo en venganza por lo sucedido siglos atrás. No obstante, los planes de Jennifer cambian radicalmente cuando, víctima de sus propios sortilegios, termina por enamorarse perdidamente del político y a partir de entonces, la bruja comienza a hacer todo lo posible por casarse con Wallace y evitar su matrimonio con Estelle, inclusive llegará a utilizar sus poderes como bruja para

manipular las elecciones y garantizar el éxito electoral de su amado. Tras una serie de intríngulis y después de tener un ríspido enfrentamiento con su padre, “el amor resulta más fuerte que la brujería” y Jennifer finalmente se casa con Wallace para formar un hogar y una familia.

I Married a Witch es una cinta que marcó la pauta para la reapropiación del arquetipo de la bruja en varios derroteros. Se trató de una de las primeras producciones en traer a las brujas del pasado al presente y en mostrar cómo es que su extraordinaria condición brujeril convive con la vida cotidiana y con situaciones más bien mundanas, lo cual podría ser considerado como la piedra angular de exitosos productos culturales ulteriores como la serie televisiva *Bewitched* (1964-1972) o la tira cómica *Sabrina the Teenage Witch* (1972), junto con sus adaptaciones en múltiples formatos y en distintas décadas. Asimismo, la película dirigida por René Clair — quien, pese a la ligereza de este filme, no es un personaje menor en la historia del cine — destaca por deslindar al arquetipo de la bruja de una imagen avejentada y desagradable para más bien presentarlo mediante una mujer joven y guapa. Finalmente, *I Married a Witch* insinúa, aunque sea sutilmente, la utilización del arquetipo de la bruja para representar a mujeres que están en la búsqueda de forjar un destino propio, aunque en este caso, ese destino no llegue a distar demasiado de los estándares para las mujeres de la época.

Vredens dag (1943)



También conocida como: “Dies Irae”, “Day of Wrath”, “Días de cólera”

Año de estreno: 1943

País: Dinamarca

Director: Carl Th. Dreyer

Arquetipo: [Histórico](#)

Comentario: El Reverendo Absalon (Thorkild Roose) contrajo segundas nupcias con Anne (Lisbeth Movin), una mujer mucho más joven que él, hija de una acusada de brujería a la que salvó de la hoguera algún tiempo atrás. A la desabrida vida conyugal del matrimonio se suma Meret (Sigrid Neiendam), la madre del reverendo, una mujer dominante y controladora que nunca ha visto con buenos ojos a su nuera. La tensa calma del hogar se ve interrumpida por el intento fallido de Anne por ocultar de las autoridades a Herlofs Marte (Anna Svierkier) una anciana cercana a su madre, también perseguida por brujería y sabedora de que el matrimonio del reverendo fue sólo un arreglo para salvar a la progenitora de Anne de una muerte segura. Tras ser capturada y torturada, Herlofs Marte termina ejecutada públicamente en la hoguera, desplegándose en la pantalla una de las escenas más impactantes y convincentes en la historia cinematográfica de las brujas.

Casi simultáneamente a la captura de Herlofs Marte se da el regreso de Martin (Preben Lerdorff Rye), hijo producto del primer matrimonio del reverendo y apenas unos pocos años mayor que su madrastra. Martin y Anne no pueden ocultar su atracción mutua y con el paso del tiempo su convivencia se vuelve cada vez más íntima, hasta el momento en el que su creciente vínculo afectivo se ve interrumpido por la súbita muerte del Reverendo Absalon, atribuida a los deseos y a las

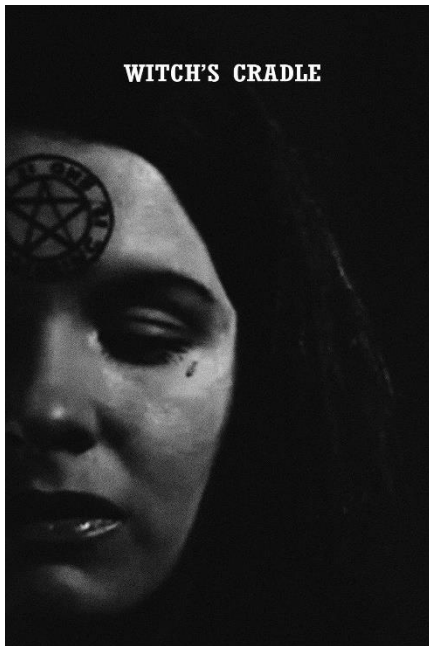
“perversas intenciones” de Anne. En un principio, Martin rechaza que Anne esté involucrada en la muerte de su padre, pero poco después de que Meret la acusa de brujería, la voluntad de Martin se doblega, su juicio se nubla y termina por apoyar la hipótesis de su abuela. Sola y desamparada, Anne termina por “reconocer” su supuesta culpabilidad, así como el inevitable destino que ello le conllevará.

Aunque *Vredens Dag* esté contextualizada en una villa europea de las primeras décadas del siglo XVII, el tipo de pactos, alianzas, sumisiones y convenciones sociales destructivas retratadas por la película de Carl Th. Dreyer de 1943 prevalecen en los contextos de violencia aún vividos por muchas mujeres del presente.



Vredens dag (Dreyer, 1943)

***Witch's Cradle* (1944)**



También conocida como: “The Witch's Cradle”, “Witches' Cradle”, “La cuna de la bruja”

Año de estreno: 1944

País: EUA

Directora: Maya Deren

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: *Witch's Cradle* es un cortometraje experimental silente de aproximadamente 12 minutos de duración, realizado por la cineasta y artista ucraniana-estadounidense Eleanora Derenkowsky, mejor conocida como Maya Deren. El papel de la bruja está protagonizado por Pajorita Matta y también en pantalla aparece el connotado artista vanguardista Marcel Duchamp, quien también colaboró en la conceptualización del trabajo. El filme, supuestamente inacabado, consiste en una serie de planos intercalados, sin alguna articulación cronológica o narrativa evidente en los que se puede ver, en medio de numerosos planos insertos, lo siguiente: una joven bruja (Matta), atónita, junto a una suerte de bulbo ondulante; un hombre (muy probablemente, Duchamp) asediado por una cuerda que, moviéndose por sí sola, se va enredando en torno a su cuello; un corazón palpitante que se detiene; la joven bruja recorriendo una galería de arte con instalaciones y esculturas abstractas (se trata de la Art of This Century Gallery en Nueva York); Duchamp manipulando un intrincado nudo entre sus dedos; de nuevo, la mujer con un pentagrama en la frente en el que se puede leer la frase “THE END IS THE BEGINNING IS...” circunscrita cíclicamente; la joven bruja manipulando telequinéticamente diversos objetos marcados con runas y símbolos alquímicos y después, en una suerte de trance, el goce de lo que aparenta ser una experiencia extracorpórea...

A juzgar por el título del cortometraje, lo más probable es que con este trabajo, Deren y Duchamp estén referenciando y tratando de representar los

estados de consciencia alterados que se producían con el método de tortura conocido como “la cuna de la bruja” (“witch's cradle”), el cual, consistía en mecer repetidamente, de cabeza, con los ojos y oídos tapados, a las acusadas de brujería, lo que traía como consecuencia alucinaciones y la completa pérdida de toda percepción espacial y corporal.

Además de la valía visual de *Witch's Cradle*, ya de por sí, admirable en sí misma, resulta muy interesante la resignificación que se hace del tormento brujeril para que, con una directriz muy *ad hoc* al surrealismo, éste deje de ser visto exclusivamente en un sentido negativo y punitivo, para convertirse más bien en una vía metodológica creativa que pudiera posibilitar el acceso a realidades artísticas “por encima” de la realidad.



Witch's Cradle (Deren, 1944)

***Bewitched Bunny* (1954)**



También conocida como: “Conejo embrujado”

Año de estreno: 1954

País: EUA

Director: Charles M. Jones

Arquetipos: [Fantástico](#) y [terrorífico](#)

Comentario: En este corto animado debuta dentro del mundo de los Looney Tunes la malvada bruja Hazel.¹² La bruja Hazel posee los arquetípicos rasgos que constituyeron a la bruja dentro de los imaginarios fantásticos e infantiles de los cuentos de hadas desde el siglo XVIII:

una mujer vieja y sola con un aspecto monstruoso, una nariz prominente y un rostro desgraciado, cabellera y vestimenta desgarradas, sombrero y botas puntiagudas, así como el típico repertorio de objetos brujeriles, tales como escobas voladoras, calderos y frascos con todo tipo de pócimas mágicas.

La trama de *Bewitched Bunny* es muy sencilla, el conejo Bugs primero utiliza su ingenio para rescatar a Hansel y Gretel; después, para rescatarse a sí mismo de la bruja Hazel. El corto animado concluye con el conejo Bugs utilizando polvos mágicos en contra de Hazel para convertirla en una “atractiva” conejita, Bugs se enamora inmediatamente de ella, la toma por el brazo y rompiendo la cuarta pared, concluye dirigiendo a la audiencia la pregunta: "But aren't they all witches inside?".

Lo que hace que la animación trascienda al mero divertimento infantil es precisamente esta pregunta final, la cual, cargada de misoginia, sugiere que toda mujer, inevitablemente, tiene algo de bruja y que por ende le es inherente cierto

¹² El nombre de este personaje surge a partir del juego de palabras en inglés “witch-hazel”, término utilizado para referir al hamamelis, un arbusto medicinal conocido comúnmente en Latinoamérica bajo los nombres de “avellano de la bruja” o “escoba de bruja”.

grado de monstruosidad y perversidad. La frase final de este cortometraje no fue ajena a la controversia y desde mediados de los ochenta fue sustituida por: "But after all, who wants to be alone on Halloween?". En el caso del doblaje latinoamericano, ya desde la primera versión se apostó por una traducción que, al no apegarse a la versión original, resultó menos problemática y también, en cierto sentido, cambió favorablemente el cierre de la animación, ya que Bugs Bunny concluye diciendo: "Ya entiendo, no todas las brujas son como las pintan".



Bewitched Bunny (Jones, 1954)

La Sorcière (1956)



También conocida como: “The Blonde Witch”, “The Sorceress”, “Häxan”, “La bruja”

Año de estreno: 1956

Países: Francia y Suecia

Director: André Michel

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: El ingeniero parisino Laurent Brulard (Maurice Ronet) es contratado por la terrateniente Kristina Lundgren (Nicole Courcel) para construir un camino en un remoto pueblo en medio de los bosques suecos. El vínculo laboral entre Laurent y

Kristina parece transformarse en un idilio hasta que se ve interrumpido por un intempestivo viaje de Kristina a la ciudad. En la ausencia de Kristina, Laurent se ve involucrado en un evento desafortunado que pone en riesgo su vida, pero termina siendo rescatado por la anciana Maila (Naima Wifstrand) y su nieta Ina (Marina Vlady), quienes viven alejadas de la civilización, en medio del bosque, rechazadas y temidas por los habitantes del pueblo quienes las consideran brujas peligrosas. Pese a las presiones de su contexto Laurent Bruland no solamente le guarda agradecimiento y simpatía a Maila, sino que, también, se enamora plenamente de la pureza, la inocencia y la belleza agreste de Ina. Al regreso de Kristina, el ambiente en la comunidad se tensa y comienza una implacable persecución en contra de Ina, de la cual no saldrá bien librada.

Más allá de que *La Sorcière* resulta una obra cinematográfica bien lograda, es de llamar la atención el énfasis que hace en el estrechísimo vínculo entre el personaje de la bruja Ina y la naturaleza, hecho coincidente con muchos de los planteamientos dentro del culto diánico wiccano y que bien podría extenderse

también a ciertas argumentaciones ecofeministas espiritualistas, en las que tanto las mujeres como la naturaleza comparten opresiones y resistencias.



La Sorcière (Michel, 1956)

***Les Sorcières de Salem* (1957)**



También conocida como: “Die Hexen von Salem”, “The Crucible”, “El Crisol”, “Las brujas de Salem”

Año de estreno: 1957

Países: Francia y Alemania

Director: Raymond Rouleau

Arquetipos: [Histórico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Con la adaptación del guion a cargo de Jean Paul Sartre, *Les Sorcières de Salem* es la primera versión cinematográfica de la obra de teatro *The Crucible* de Arthur Miller, escrita en 1952 y estrenada un año después. En esencia, la

premisa argumental de la película dirigida por Rouleau es la misma que la de la obra de Miller; en medio de la paranoia colectiva del fenómeno de la Caza de Brujas, John Proctor (Yves Montand) es víctima de un sistema de aplicación de justicia corrompido por la superstición y el influjo leonino de los grupos de poder. La narrativa de raigambre histórica opera como metáfora de la persecución infundada a intelectuales y políticos estadounidenses con supuestas filiaciones soviéticas durante la Guerra Fría.

Al igual que sucede con la puesta en escena escrita por Miller, en *Les Sorcières de Salem*, la presencia protagónica —y hasta heroica— de un hombre, John Proctor, reduce y relativamente encubre la victimización sufrida por las mujeres durante el fenómeno histórico de la Caza de Brujas. Resulta perceptible una importante hostilidad en contra de ciertos personajes femeninos como Abigail Williams (Mylène Demongeot) —la amante de Proctor y una de las iniciadoras de la paranoia colectiva— a quien se le retrata como una mujer fría, farsante y motivada exclusivamente por su carnalidad; mientras que, la esposa de John Proctor,

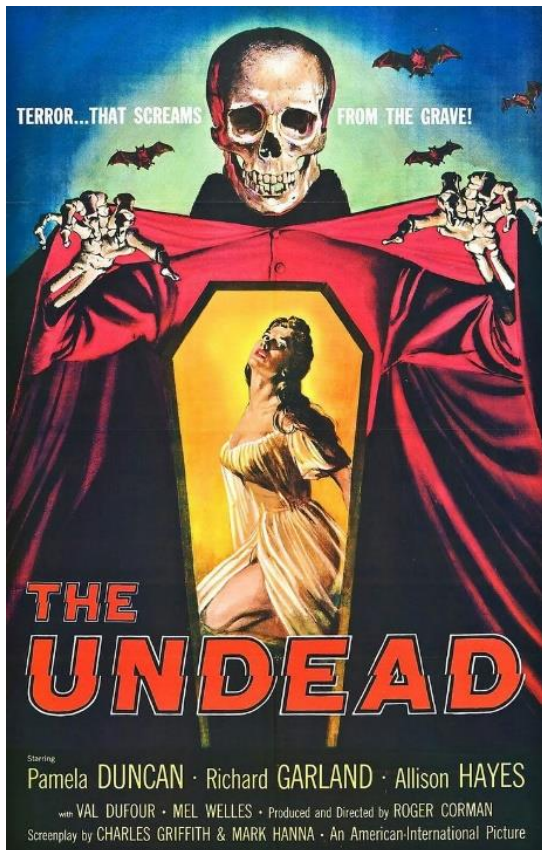
Elisabeth (Simone Signoret), si bien es representada como una mujer noble y abnegada, también se le muestra emocionalmente inestable y hasta por momentos, cobarde.

Quizás, una de las principales diferencias en la adaptación del guion a cargo de Sartre frente a la obra original de Miller, esté en que en la secuencia final de *Les Sorcières de Salem* se puede ver al pueblo sublevándose, motivado por el hartazgo de un sistema judicial corrupto y responsable por llevar injustamente a la horca a John Proctor, así como a muchas otras personas inocentes. La vinculación entre el fenómeno histórico de la Caza de Brujas y la resistencia política en contra del establishment en nada ha sido ajena para numerosas expresiones feministas a partir de la segunda mitad del siglo XX.



Les Sorcières de Salem (Rouleau, 1957)

The Undead (1957)



También conocida como: “The Trance of Diana Love”, “La no muerta”

Año de estreno: 1957

País: EUA

Director: Roger Corman

Arquetipos: [Histórico](#), [terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Quintus Ratcliff (Val Dufour) es un psicólogo que recurre a los servicios de la prostituta Diana Love (Pamela Duncan) para utilizarla como conejillo de indias en un experimento de hipnosis en el que tratará de revelar las vidas pasadas de la mujer. Tras una serie de procedimientos hipnóticos, Diana logra hacer conexión con

una de sus vidas pasadas: Helene, una mujer acusada injustamente de brujería en la Francia medieval. Helene, junto con otras supuestas brujas, espera su decapitación pública en la noche del Sabbath, pero gracias a la intervención de Diana (quien mediante la hipnosis aparece como una voz que trasciende las barreras del tiempo y el espacio), Helene logra escapar de su destino, al menos, momentáneamente. Quintus se percata que su experimento puede alterar severamente la línea del tiempo y que, si Helene logra sobrevivir en el pasado, no existirán sus “versiones de otras vidas” en tiempos ulteriores, por lo que el psicólogo se ve forzado a “viajar en el tiempo” auto-hipnotizándose para tratar de convencer a Helene de que acepte voluntariamente su muerte, con tal de que pueda “existir” en vidas futuras. Helene decide asumir su destino y acude voluntariamente al hacha del verdugo, pero la muerte de Helene hace que se rompa la conexión con Diana (su yo del presente). La pérdida de conexión entre temporalidades a través de las vidas de las mujeres trae como terrible consecuencia que Quintus se quede

atrapado permanentemente en el pasado, convirtiéndolo en la víctima de su propio experimento.

Es curioso que la trama de *The Undead* podría resultar operante para el cine de la segunda y tercera décadas del siglo XXI, en las que los saltos temporales y multiversos son recurrentes en numerosas producciones de ciencia ficción. Además de esa peculiaridad, es interesante cómo *The Undead* presenta tres diferentes representaciones del arquetipo de la bruja mediante tres personajes: se podría considerar que Helene se apegue al arquetipo histórico de la bruja, al ser una mujer sin ningún poder sobrenatural y pese a ello, juzgada y ejecutada arbitrariamente por la sociedad; Livia (Allison Hayes) —quien, motivada por sus pasiones, al parecer es la encargada de conspirar contra Helene para que fuera considerada como bruja— sí pacta con el diablo y posee poderes extraordinarios, características que, en conjunto con su atractivo físico, la hacen ser una malvada bruja-*femme fatale*; entretanto, la vieja bruja Meg-Maud (Dorothy Neumann), aunque en apariencia es la bruja más convencional de las tres, posee ciertos rasgos que permiten una lectura del arquetipo en un sentido emancipador, ya que, en un gesto de sororidad, hace lo que está en sus manos para tratar de ayudar a Helene a escapar de su funesto destino.

***Bell, Book and Candle* (1958)**



También conocida como: “Sortilegio de amor”, “Me enamoré de una bruja”

Año de estreno: 1958

País: EUA

Director: Richard Quine

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: En compañía de su tía (Elsa Lanchester), su hermano (Jack Lemmon) y su gato Pyewacket, Gil Holroyd (Kim Novak) es una joven y atractiva bruja que pasa sus días atendiendo su siniestra galería de arte africano y lamentando su suerte al no poder relacionarse con individuos más allá de su círculo inmediato como una persona sin poderes, común y corriente. Para liberarse de su aparente soledad y del tedio de su vida, en el día de Navidad, Gil decide lanzar un “sortilegio de amor” a su vecino Shep Henderson (James Stewart), quien, hasta entonces, estaba en vísperas de matrimoniarse con Merle Kittridge (Janice Rule), una antigua compañera escolar con la que Gil había entablado enemistad desde sus días en el colegio. Tan pronto el hechizo surte efecto, Shep se enamora perdidamente de la bruja y de inmediato cancela su compromiso con Merle. Gil parece llevar las riendas de la situación hasta que todo se sale de control cuando ella también termina enamorándose de Shep, lo que le conlleva a la pérdida de sus poderes sobrenaturales como bruja, ya que, de acuerdo con el argumento de la película, “una bruja no puede enamorarse”. Así, Gil se ve en la encrucijada entre seguir siendo una bruja o vivir su romance con Shep, mientras que Shep, al percatarse de que ha sido víctima de un hechizo, hace todo lo posible por liberarse de él, recurriendo a los poderes de la bruja Bianca De Pass (Hermione Gingold), para obtener una pócima mágica para revertir el sortilegio. Días después, ya deshechizado, Shep se reencuentra con Gil en su otrora galería de arte

africano y ahora florería. En un principio, el reencuentro de Shep y Gil resulta violento y distante, hasta que ella cae presa de sus emociones y no puede contener el llanto. Shep se conmueve por Gil y al verla llorar, cae en la cuenta de que ella lo ama verdaderamente y que ya no es más una bruja, porque de acuerdo con la cinta, “las brujas no pueden llorar”. Shep adquiere consciencia de que sus profundos sentimientos por Gil eran reales y no solamente producto del “sortilegio de amor” y al final, ambos deciden reconciliarse, sellando su amor con un beso.

Podría decirse que *Bell, Book and Candle* es la antítesis directa de [Season of the Witch](#) (Romero, 1972), ya que en esta película de 1958 se hace uso del arquetipo de la bruja en un carácter que podría definirse como contra-emancipador, es decir, se hace énfasis en que la condición de bruja de la protagonista (una mujer fuera de lo común, autónoma, independiente y poderosa) resulta ser el principal impedimento para que logre su “felicidad” como una mujer ordinaria, casada, dependiente y sin poderes. Lo que parece ser una sencilla e inocente comedia romántica de finales de los cincuenta, en realidad es una cínica puesta en pantalla de los principios conservadores y machistas que engranaban, en gran medida, al *American way of life* de mediados del siglo pasado.

***La maschera del demonio* (1960)**



También conocida como: “La máscara del demonio”, “Black Sunday”, “The Mask of Satan”, “Revenge of the Vampire”

Año de estreno: 1960

País: Italia

Director: Mario Bava

Arquetipo: [Terrorífico](#)

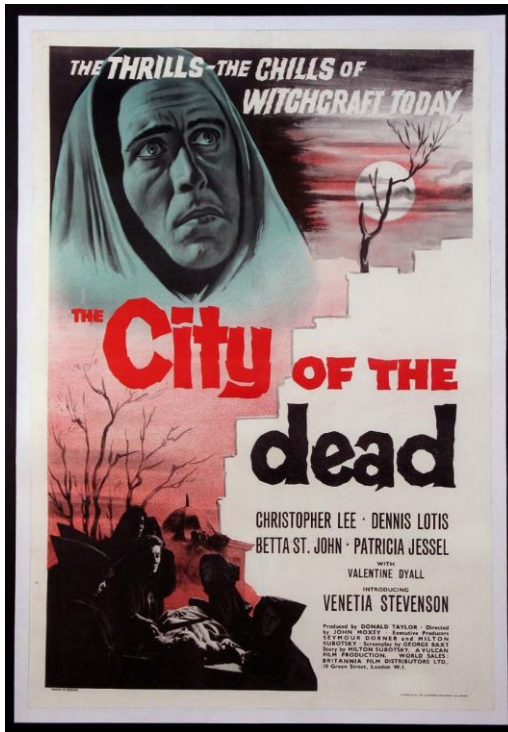
Comentario: *La maschera del demonio* presenta un relato de horror gótico en el que la malvada bruja moldava Asa Vajda (Barbara Steele) retorna 200 años después de su ejecución para aterrorizar y tratar de

asesinar a la descendencia de sus otrora verdugos.

El clásico de terror, dirigido por Mario Bava, destaca por su osadía en la exposición de ciertos pasajes violentos considerando los estándares y la censura de la época, así como por la apuesta en la representación del arquetipo de la bruja no como una mujer anciana y fea, sino como una mujer joven y atractiva, cuestión que, a partir de este momento, reaparecerá en numerosas producciones y que conectará y complementará al arquetipo de la bruja con otros, como el de la *femme fatale* o el de la *vamp*.

A lo largo de la película, en más de una escena, las decisiones de emplazamiento de la cámara, junto con la selección del vestuario, se muestran claramente al servicio de la exaltación de la particular belleza de Barbara Steele, lo que permite entrever la intencionalidad de la imagen al servicio de la satisfacción de la mirada masculina, razón por la que *La maschera del demonio* podría ser considerada una de las primeras expresiones del subgénero *witchploitation*.

The City of the Dead (1960)



También conocida como: “Horror Hotel”, “El hotel del terror”, “Aquelarre”

Año de estreno: 1960

País: Reino Unido

Director: John Moxey

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: La bruja Elizabeth Selwyn (Patricia Jessel) fue ejecutada en el pueblo ficticio de Whitewood, Massachusetts, en 1692. Mientras el cuerpo de la mujer ardía en la hoguera, ésta arrojó una maldición diabólica en contra de los habitantes del pueblo y de toda su descendencia. Ya en el tiempo presente, alentada por el enigmático profesor de Historia, Alan Driscoll (Christopher Lee), la estudiante universitaria Nan Barlow (Venetia Stevenson), fascinada por la brujería, se empeña en realizar un viaje de investigación a Whitewood con el fin de obtener nuevos hallazgos para enriquecer su proyecto de tesis. Desde su arribo a la siniestra localidad, Nan padece de la hostilidad de sus habitantes y al poco tiempo, cae víctima de un conventículo satánico que la secuestra y la sacrifica en aras de obtener la vida eterna. Ante el desconocimiento del paradero de la joven estudiante, su hermano “Dick” (Dennis Lotis) y su novio Bill (Tom Naylor) se dirigen a Whitewood con tal de esclarecer los acontecimientos detrás de la misteriosa desaparición de Nam. Las pesquisas de “Dick” y Bill desenmascaran que tras el perverso culto diabólico se encuentran el profesor Driscoll y la propietaria de la posada en la que Nam se hospedó, Mrs. Newless, quien resulta ser la misma bruja que fue ejecutada en la hoguera siglos atrás y que se ha mantenido con vida gracias al sacrificio de jóvenes mujeres ofrecidas a su amo, Satanás.

The City of the Dead no sólo es inclemente hacia la representación de las brujas del pasado a quienes, efectivamente, inculpa de todos los crímenes y extravagancias de los que eran acusadas; la cinta también es inmisericorde con las mujeres del presente, a las que muestra como incapaces para identificar el peligro inminente y como incompetentes para llevar a buen puerto sus proyectos personales si es que no cuentan con el apoyo y la supervisión de los hombres. Quizás los mayores actos de misoginia representados en *The City of the Dead* no sean los que tienen que ver con la quema de las brujas en la hoguera, sino con las violencias cotidianas impregnadas en el día a día de las mujeres.



The City of the Dead (Moxey, 1960)

El espejo de la bruja (1962)



También conocida como: "The Witch's Mirror"

Año de estreno: 1962

País: México

Director: Chano Urueta

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: El Dr. Eduardo (Armando Calvo), ávido por contraer nupcias con su amante Deborah (Rosita Arenas), asesina a su esposa Elena (Dina de Marco). El perverso crimen es presenciado por la bruja Sara (Isabela Corona), el ama de llaves, quien utiliza sus poderes sobrenaturales

para traer del más allá al espíritu de Elena para ayudarle a cobrar venganza en contra de su malévolo exesposo. Con la ayuda de Sara, Elena hace caer una maldición sobre Deborah, lo que le trae como consecuencia el sufrir quemaduras que le desfiguran el rostro y las manos. El Dr. Eduardo, obsesionado por tratar de devolverle la belleza perdida a su amada, le realiza una serie de cirugías en las que trata de implantarle miembros y partes del rostro provenientes de cadáveres profanados. El espíritu de Elena se encarga de sustituir las manos que serían implantadas a Deborah por las de su propio cadáver y aunque aparentemente las intervenciones quirúrgicas han resultado exitosas, Deborah enloquece, pierde el control de sus manos y arremete en contra del Dr. Eduardo asesinándolo. Finalmente, Elena, con la complicidad de Sara, hacen justicia concretando su venganza.

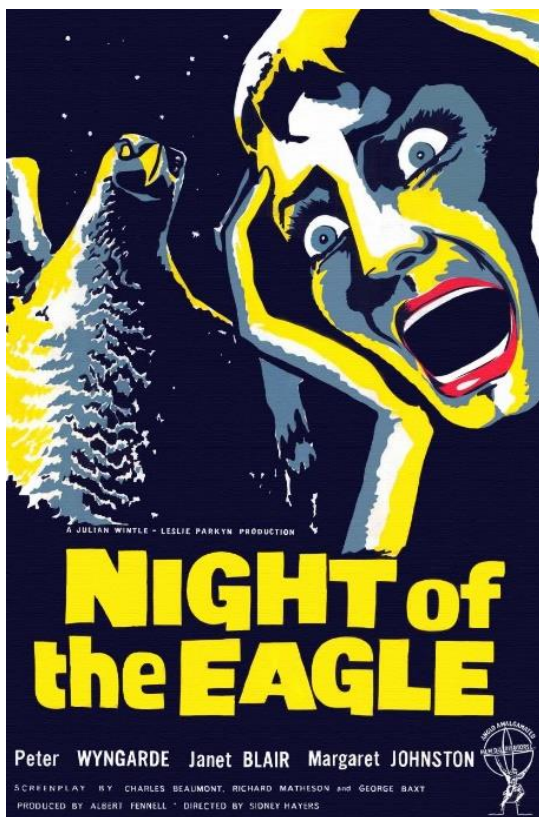
La escritura del guion de *El Espejo de la bruja* cuenta con la participación de Carlos Enrique Taboada, personaje referente dentro de la historia del cine de terror en México con trabajos como *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra*

(1968), *Más negro que la noche* (1975) y [Veneno para las hadas](#) (1986). Precisamente, es en la historia de *El Espejo de la bruja* donde está su mayor valía, presentando un relato en el que los poderes brujeriles se convierten en una herramienta de rebeldía y resistencia para las mujeres, aunque cabe mencionar que es muy probable que dicha lectura bajo un tenor emancipatorio no haya sido plenamente prevista por los realizadores detrás de la cinta.



El espejo de la bruja (Urueta, 1962)

***Night of the Eagle* (1962)**



También conocida como: “Burn, Witch, Burn!”, “¡Arde, bruja, arde!”

Año de estreno: 1962

País: Reino Unido

Director: Sidney Hayers

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: El catedrático Norman Taylor (Peter Wyngarde) vive sin sobresaltos el ascenso de su trayectoria académica en compañía de su esposa Tansy (Janet Blair). La tranquilidad del matrimonio se ve súbitamente interrumpida cuando Norman descubre que Tansy ha escondido todo tipo

de amuletos y talismanes en su hogar. Tansy confiesa a su marido que es una bruja y que utiliza esos objetos para la protección de ambos, ya que hace algunos años fue partícipe de un ritual para salvar la vida de su marido. Escéptico, Norman quema los fetiches de su esposa y le recrimina por sus supersticiones. A partir de ese momento, la mala fortuna se cierne sobre los Taylor, quienes comienzan a padecer una incesante serie de infortunios. Desesperada y sintiéndose culpable, Tansy decide alejarse de Norman y, ofreciéndose como sacrificio a fuerzas demoniacas, trata de salvar una vez más la vida de su esposo. Dejando atrás su escepticismo Norman se lanza al desesperado recate de Tansy. La atadura de cabos revelará que detrás de las desgracias de los Taylor están los maleficios arrojados por otra bruja, Flora (Margaret Johnston), la esposa del profesor Lindsay Carr (Colin Gordon), el adversario profesional natural de Norman Taylor.

Resulta interesante que *Night of the Eagle* presenta la práctica de la brujería dentro de la cotidianeidad de las *housewives* británicas de principios de los sesenta, funcionando para algunas de ellas en un sentido positivo bastante parecido al que

la brujería wiccana moderna adquirirá, curiosamente, en esa misma década (aunque desarrollándose más en el entorno de lo contracultural). Asimismo, pese a su representación aún sujeta bajo un esquema matrimonial bastante convencional, resulta sugestivo que Tansy encuentre un espacio de autonomía e inclusive de fortalecimiento personal a través de la brujería, lo que sugiere el carácter emancipatorio que lo brujo estaba comenzando a mostrar a partir de entonces.



Night of the Eagle (Hayers, 1962)

***The Naked Witch* (1964)**



También conocida como: “Witches”, “La bruja desnuda”

Año de estreno: 1964

País: EUA

Director: Larry Buchanan

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Con el fin de recabar información para su tesis, un estudiante universitario estudioso de los asentamientos de migrantes alemanes en Texas (Robert Short) se adentra en Luckembach, una pequeña población rural ubicada en el centro del estado. Como parte de su investigación, el

estudiante pretende indagar sobre la leyenda de “la bruja de Luckembach” (Libby Hall), pero en un principio los locales se resisten en compartirlle información, hasta que la joven Kirska Schöennig (Jo Maryman) decide facilitarle un antiguo libro en el que se relata lo acontecido con la bruja. Sin una motivación muy clara, el estudiante decide profanar la tumba de la bruja y extraer del cadáver la estaca que le había dado muerte hace más de un siglo. Así, la atractiva, pero peligrosa bruja de Luckembach vuelve a la vida y mientras se pasea desnuda por la localidad, comienza su venganza, asesinando uno a uno a los descendientes de sus verdugos del pasado. La siguiente en la lista de víctimas de la bruja es Kirska, pero antes de que se concrete su asesinato, el joven estudiante logra rescatar a Kirska, clavándole a la bruja una vez más la estaca en el pecho y haciéndola regresar a su tumba.

Como preludio al desarrollo argumental de la película, los realizadores de *The Naked Witch* decidieron presentar una descripción de los supuestos horrores de las brujas históricas, acompañando las palabras con algunos detalles de pinturas flamencas que no precisamente tienen que ver con la brujería; la incongruencia y la

falta de rigor en la información presentada hacen evidente, desde un principio, el carácter cutre de la cinta.

Quizá la relevancia de *The Naked Witch* estribe exclusivamente en que se coloca justo en el umbral del cine “witchploitation”, ya que toda la articulación de la narrativa y su recurrencia al arquetipo de la bruja no son más que meros artilugios para llevar a la pantalla los sutiles desnudos de la actriz Libby Hall al servicio exclusivo de la mirada de los espectadores.



The Naked Witch (Buchanan, 1964)

***The She Beast* (1966)**



También conocida como: “Revenge of the Blood Beast”, “El lago de Satán”

Año de estreno: 1966

Países: Reino Unido e Italia

Director: Michael Reeves

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Doscientos años atrás, una comunidad en Transilvania se vio asolada por Vardella, una monstruosa bruja asesina. Su captura y ejecución puso fin a sus atroces crímenes, pero antes de morir el esperpento juró venganza y arrojó una

maldición al pueblo y a toda su descendencia.

En el tiempo presente, la joven pareja constituida por Philip (Ian Ogilvy) y Verónica (Barbara Steele) vacacionaba plácidamente por los otrora territorios aterrorizados por la bruja, pero sus paseos se vieron trágicamente interrumpidos por un accidente automovilístico en el que su vehículo cayó justo en el mismo lago en el que dos siglos atrás había sido ejecutada Vardella. El espíritu de la bruja provocó el accidente con tal de poder apropiarse del cuerpo de Verónica para así regresar a cobrar venganza en contra de la descendencia de sus verdugos. Tras una nueva oleada de crímenes perpetrados por la bruja, Philip logra recapturarla con la ayuda del erudito transilvano Von Helsing (John Karlsen), quien después de exorcizar a la monstruosidad, logra que, finalmente, los amantes se vuelvan a reencontrar y vuelvan a disfrutar de sus días de descanso y esparcimiento por Transilvania... o al menos, eso es lo que parece ser.

The She Beast no destaca por su línea argumental, por el desarrollo de los personajes, ni por las actuaciones de quienes los interpretan; tal vez lo que más

resalta de esta cinta radica en la horripilante —y eficaz— caracterización de la bruja Vardella, convirtiéndose así en una de las primeras expresiones cinematográficas completamente monstruosas del arquetipo de la bruja, distanciándose así de todo referente de personificación histórica del personaje y haciendo de lo repugnante un gesto distintivo para muchas brujas que habrán de aparecer posteriormente en los imaginarios cinematográficos.



The She Beast (Reeves, 1966)

Le Streghe (1967)



También conocida como: “The Witches”,
“Las brujas”

Año de estreno: 1967

País: Italia

Directores: Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Vittorio De Sica

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Bajo la mirada de cinco distintos directores, *Le Streghe* presenta un conjunto de relatos breves en los que Silvana Mangano encarna distintos personajes que

ofrecen un abanico de posibilidades de subjetivación para las mujeres. En el primero de ellos, “La strega bruciata viva” (“La bruja quemada viva”) Mangano interpreta a Gloria, una superestrella de cine con una belleza extraordinaria que levanta pasiones en los hombres y envidia en las mujeres, pero que no logra ser dueña de sí misma ni de su destino; En “Senso civico” (“Sentido cívico”), Mangano ejerce el rol de una mujer astuta que utiliza como pretexto el llevar al hospital a un herido en un accidente automovilístico (Alberto Sordi) sólo para sortear el tráfico de la congestionada Roma y así llegar a tiempo a su cita; el tercero de los relatos, en un tono humorístico y con una estética *camp*, “La Terra vista dalla Luna” (“La Tierra vista desde la Luna”), presenta a un viudo (Totò) y su hijo (Ninetto Davoli) en la búsqueda de una nueva esposa y madre, la cual resulta ser Assurdina (Mangano), una dulce muchacha sordomuda dispuesta a llenar con amor y cuidados los vacíos del hombre y su vástago; en “La siciliana” Mangano actúa bajo el papel de Nunzia, una mujer despechada que utiliza sus nexos familiares con la mafia para cobrar venganza en contra del hombre que traicionó sus sentimientos; “Una sera come le altre” (“Una tarde como otra”), el quinto y último corte de la antología, se centra en

Giovanna (Mangano), la esposa de un actor de *westerns* (Clint Eastwood), quien atrapada en medio de la rutina y una relación de pareja cada vez más fría, no tiene otra alternativa más que recurrir a sus fantasías bajo un tamiz cinematográfico como la única válvula de escape.

Ciertamente, salvo en las animaciones de los créditos iniciales, en ningún momento de los episodios fílmicos mostrados en *Le Streghe* aparece una bruja de manera literal, sin embargo, las distintas mujeres encarnadas por Silvana Mangano llegan a compartir ciertas características propias del arquetipo de la bruja, ya que se trata de mujeres cuyas circunstancias las han colocado en situaciones de opresión — generalmente, bajo el yugo masculino—, pero gracias al uso de sus distintos dones “sobrenaturales” (sea a través de su belleza, su astucia, su bondad, su vínculos familiares o su imaginación) logran superar, o al menos sobrellevar, sus contrariedades.



Le Streghe (Visconti, Bolognini, Pasolini, Rossi y De Sica, 1967)

Atacan las brujas (1968)



También conocida como: “Attack of the Witches”

Año de estreno: 1968

País: México

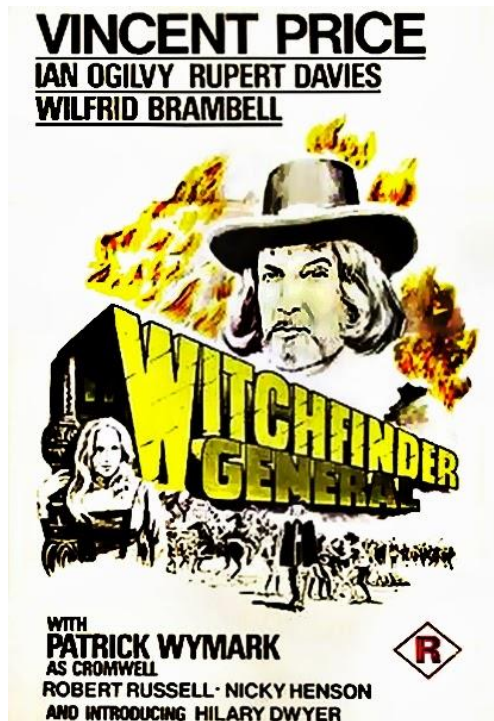
Director: José Díaz Morales

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Mayra (Lorena Velázquez) es la lideresa de un aquelarre de atractivas brujas adoradoras de Satanás, empeñadas en hacer el mal y en acabar con la vida de El Santo (Rodolfo Guzmán Huerta), quien es el único obstáculo para llevar a cabo sus malévolos planes de sacrificar a la humanidad en el nombre de su amo infernal. Tras una serie de peripecias y combates, El Santo, gracias a su astucia y a sus habilidades sobrehumanas, logra acabar con Mayra y sus secuaces.

Con una trama muy elemental, si no es que casi inexistente, lo significativo en *Atacan las brujas* radica en que lleva al cine mexicano la transformación en la representación del arquetipo de la bruja, dejando atrás las efigies de mujeres viejas y poco atractivas para sustituirlas con mujeres jóvenes y guapas (mucho más cercanas a las particularidades de la *femme fatale*), sumándose con ello a la tendencia presente en varias de las producciones cinematográficas internacionales de aquellos años.

***Witchfinder General* (1968)**



También conocida como: “Matthew Hopkins: Witchfinder General”, “The Conqueror Worm”, “Matthew Hopkins: Conqueror Worm”, “El inquisidor”, “El General Witchfinder”, “Cuando las brujas arden”

Año de estreno: 1968

País: Reino Unido

Director: Michael Reeves

Arquetipo: [Histórico](#)

Comentario: El fenómeno histórico de la Caza de Brujas fue perpetrado por jueces con doble

moral que, por una parte, juzgaban a sus víctimas bajo el nombre de Dios, mientras que, al mismo tiempo, hacían uso faccioso del poder que se les había concedido en beneficio de sus intereses, su avaricia y su lascivia. El inquisidor Mathew Hopkins (Vincent Price), el personaje más interesante de *Witchfinder General* encarna, precisamente, todos esos vicios.

Pese a estar situada puntualmente en 1645, en medio de la Guerra Civil Británica, *Witchfinder General* no privilegia el rigor histórico ni el desarrollo de una línea argumental que dialogue de manera compleja con su contextualización temporal. La cinta apuesta por la exaltación, ante todo, de los tormentos y las torturas infligidas a las acusadas —y en este caso, también a los acusados— de brujería, lo cual, le valió actos de censura en su tiempo y, en décadas posteriores, la admiración de ciertos sectores de amantes del cine de terror “de culto”. No obstante, la película no aporta una visión particularmente novedosa u original en torno al fenómeno histórico de la Caza de Brujas y, como sucede con varias cintas bajo este tenor, el papel de las mujeres (brujas) queda supeditado y opacado frente al de los hombres, quienes desempeñan roles mucho más activos ya sea como jueces o como “defensores” y “protectores” de las acusadas de brujería.

***Rosemary's Baby* (1968)**



También conocida como: “El bebé de Rosemary”, “La semilla del diablo”

Año de estreno: 1968

País: EUA

Director: Roman Polansky

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: El matrimonio Woodhouse, conformado por Rosemary (Mia Farrow) y Guy (John Cassavetes), se muda a un apartamento en un antiguo edificio en Nueva York marcado por un pasado sombrío. Al tiempo que Guy intenta forjar una carrera como actor de teatro, Rosemary anhela tener un bebé y hacer de

su nueva morada el hogar soñado. Los Woodhouse entablan amistad con sus vecinos, Roman Castevet (Sidney Blackmer) y Minnie Castevet (Ruth Gordon), quienes, a pesar de sus excentricidades, inicialmente se muestran bienintencionados con Rosemary y Guy. Bajo circunstancias ominosas, Rosemary queda embarazada y a partir de ese momento los Castevets comienzan a involucrarse de manera invasiva en su cuidado. En la medida que el nacimiento del bebé está cada vez más cerca, la salud y la estabilidad emocional de Rosemary se van menguando ante la indiferencia de quienes la rodean y que supuestamente velarían por su bienestar. Después de un tortuoso parto, la verdad queda develada: Rosemary no dio a luz al hijo de Guy, sino al hijo del diablo, “la semilla del diablo” le fue implantada conforme a los designios de los Castevets, líderes de un aquelarre de brujos adoradores de Satanás.

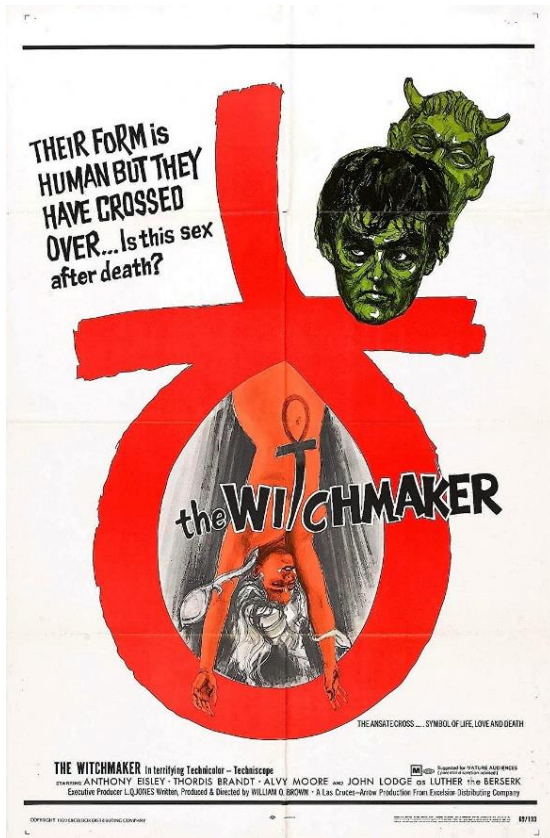
Con buenas actuaciones, un guion bien desarrollado y una excelente realización, *Rosemary's Baby* tiene bien merecido su lugar como uno de los clásicos

imprescindibles dentro del cine de terror. Aunque sus aproximaciones a la brujería y al satanismo no caen fuera de lugares comunes y no hay ningún indicio por reivindicar al arquetipo de la bruja o a la brujería en un carácter emancipatorio; es posible realizar una aproximación feminista a la película a partir de la toma de decisiones que realiza Rosemary en torno a su cuerpo y a su embarazo, la violencia que ello le implica por parte de las personas que la rodean y el fortalecimiento del temple de una mujer que inicialmente se presenta boba, frágil y manipulable, pero que al final de la cinta se resuelve inteligente, valiente y autónoma, a tal grado que es ella y sólo ella quien decide qué hacer y cómo aproximarse a su peculiarísimo vástago.



Rosemary's Baby (Polansky, 1968)

***The Witchmaker* (1969)**



También conocida como: “The Legend of the Witch Hollow”, “The Witchmaster”, “Las brujas del infierno”

Año de estreno: 1969

País: EUA

Director: William O. Brown

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Una serie de asesinatos — que hoy día serían clasificados como feminicidios— son el motor para que un grupo de “especialistas en lo paranormal” liderados por el Dr. Hayes (Alvy Moore) se adentre en los pantanos de Luisiana con el

afán de resolver los misteriosos crímenes. Dentro del grupo, destaca la presencia de Tasha (Thordis Brandt), quien ha sido incluida en las pesquisas dadas sus extraordinarias facultades parapsíquicas, la cuales, de acuerdo con la joven, provienen de su abuela, una antigua bruja.

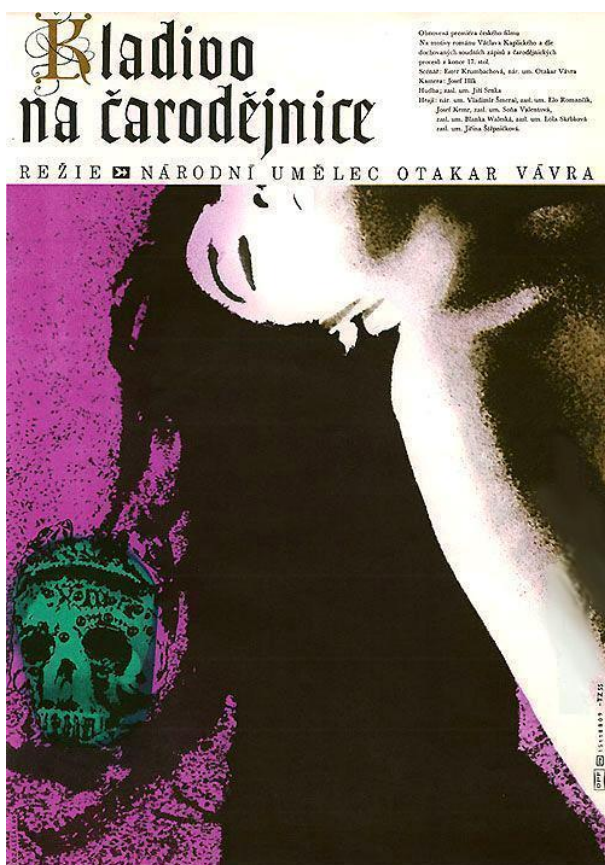
A diferencia de lo que sucede con las películas policiacas, *The Witchmaker* (más bien, una cinta de terror serie B) no deja para el final las identidades de los perpetradores de los crímenes ni las explicaciones de sus motivaciones; detrás de los terribles asesinatos en “el bayou” están el salvaje Luther (John Lodge) y la bruja Jessie, ambos líderes de un coventículo satánico ávido por extraer la sangre de mujeres jóvenes y bellas para poder llevar a cabo todo tipo de rituales y perversidades. Las fallas en el guion de la cinta dirigida por W.O. Brown hacen que deje de ser relevante la resolución de los asesinatos y de un momento a otro, el único objetivo del grupo de investigadores termina siendo su propia supervivencia, aunque, de manera absurda, hagan todo lo posible por permanecer en el lugar de los crímenes aún a sabiendas del inminente peligro que corren sus vidas.

Si bien, *The Witchmaker* definitivamente no destaca por sus valores de realización ni por su complejidad narrativa, la posible relevancia de la película radica en dos aspectos un tanto contradictorios: por una parte, preconfigura e insinúa con claridad las características del subgénero *witchploitation* que se volverá sumamente recurrente en la década de los setenta; aunque, por otra parte, el personaje de Tasha, pese a la pobreza del guion, no deja de tener un desarrollo interesante, ya que en un principio se muestra como una muchacha débil y servil, pero conforme se desarrolla la película, comienza a hacerse cargo de sus propias decisiones y a mostrarse más fuerte, al grado que, ya para el final de la cinta, inclusive termina cambiándose de bando, dejando atrás a sus colegas investigadores para finalmente reconocerse como una bruja más dentro del aquelarre de Luther y Jessie.



The Witchmaker (Brown, 1969)

Kladivo na čarodějnice (1970)



También conocida como:
“Witchhammer”, “El martillo de las brujas”

Año de estreno: 1970

País: Checoslovaquia

Director: Otakar Vávra

Arquetipo: [Histórico](#)

Comentario: Filmada en blanco y negro, *Kladivo na čarodějnice* está basada en la novela homónima de Václav Kaplický publicada en 1963. La cinta se sitúa en el contexto de los juicios de brujería del norte de Moravia en el último tercio del siglo XVII y

presenta la condena y ejecución de numerosas mujeres inocentes, entre las que destaca Zuzana Voglicková (Soňa Valentová), quien, pese a la defensa de su mentor, el Sacerdote Kryštof Lautner (Elo Romančík), termina siendo ejecutada — al igual que su defensor— por Boblig von Edelstadt (Vladimír Šmeral), el imparable perseguidor de brujas.

En consonancia con el tenor contracultural de finales de los sesenta y principios de los setenta, el director Otakar Vávra utiliza el fenómeno histórico de la Caza de Brujas para referenciar a las resistencias políticas propias de su entorno. El posicionamiento crítico hacia el ejercicio del poder en *Kladivo na čarodějnice* devela las injusticias implícitas en el enjuiciamiento y la condena de las supuestas brujas —y brujos— del pasado, mientras que sugiere su homologación con las persecuciones políticas bajo los regímenes totalitarios comunistas cercanos al contexto histórico-geográfico de su realización.

***Hexen bis aufs Blut gequält* (1970)**



También conocida como: “Mark of the Devil”, “Las torturas de la inquisición”

Año de estreno: 1970

País: Austria

Director: Michael Armstrong

Arquetipo: [Histórico](#)

Comentario: *Hexen bis aufs Blut gequält* muestra una serie de persecuciones, torturas y ejecuciones de mujeres acusadas de brujería en alguna población rural de mediados del siglo XVIII. La cinta fue objeto de censura en varios países debido a la violencia

explícita en las escenas de tortura, lo cual indudablemente la acercaría al subgénero de terror *splatter*. Asimismo, la película despliega varios desnudos femeninos fortuitos que traen como consecuencia la sobre-sexualización y cosificación de las mujeres acusadas de brujería, hecho que conlleva a su categorización como cine *witchploitation*.

Si bien, hacia el final del guion, los habitantes del pueblo se sublevan en contra del cazador de brujas Lord Cumberland (Herbert Lom) y sus secuaces, resulta difícil reconocer un carácter emancipatorio en la utilización del arquetipo de las brujas, ya que éstas permanecen en roles secundarios a lo largo de la película —bajo los designios de los personajes masculinos— y al servicio de la mirada voyeurista de los espectadores.

Angeli bianchi... angeli neri (1970)



También conocida como: "Witchcraft '70",
"The Satanists"

Año de estreno: 1970

País: Italia

Director: Luigi Scattini

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: *Angeli bianchi... angeli neri* (comercializada fuera de Italia bajo otros títulos como *The Satanists* o *Witchcraft '70*) es una película *mondo* constituida por una serie de pasajes sensacionalistas cuyo empeño reside en mostrar algunas de las expresiones del entonces emergente

movimiento Wicca, junto con los albores en la "institucionalización" de rituales satánicos en distintos países como Inglaterra, los Estados Unidos y Finlandia. Dichos episodios –referenciales para aproximarse a los orígenes de las manifestaciones de la brujería y el satanismo posmodernos– se acompañan con una amplia variedad de otros "temas de interés", tales como rituales macumba en Brasil, agencias espiritistas británicas, grupos contraculturales de hippies promotores del consumo de marihuana, así como los primeros experimentos de criogenia en un centro especializado de Los Ángeles. Al ser una película *mondo*, no resulta extraño que *Angeli Bianchi... angeli neri* apostara por tal mezcla temática, de sobra arbitraria, con tal de sostener el interés en la audiencia original a la cual iba dirigida, siempre ávida de un abanico variopinto de curiosidades extraordinarias de alrededor del mundo.

Resulta evidente la planeación y la falta de naturalidad detrás de varias de las secuencias de *Angeli bianchi... angeli neri*, particularmente, en aquellas escenas

en las que se muestran los supuestos cultos satánicos y de brujería. La disposición en la pantalla de los y las participantes de los rituales se presenta al servicio de *la mise-en-scène* dentro del encuadre, mientras que, simultáneamente, todos los recursos de edición operan en función antes de la teatralidad y del dramatismo, que del verismo y de la objetividad “documental”. Ante esta situación, se podría correr el riesgo de emitir en un juicio fácil e inmediato que descalificara a *Angeli bianchi... angeli neri* como una película fallida, sin embargo, su principal valía puede radicar, precisamente, en su efectismo ilusorio, el cual logra poner en operación imágenes atractantes, ágiles y muy originales, que a la postre devinieron en la construcción de imaginarios multicitados y referenciados directa o indirectamente por numerosos materiales visuales posteriores.



Angeli bianchi... angeli neri (Scattini, 1970)

***Cry of the Banshee* (1970)**



También conocida como: “El grito de la muerte”, “El grito del fantasma”

Año de estreno: 1970

País: Reino Unido

Director: Gordon Hessler

Arquetipos: [Terrorífico](#) e [histórico](#)

Comentario: En la Inglaterra isabelina, Lord Edward Whitman (Vincent Price) es un despiadado magistrado que, con mano dura y con la ayuda de sus secuaces, ejerce el poder, persiguiendo, torturando y ejecutando –al parecer, arbitrariamente– a mujeres jóvenes sospechosas por brujería. Su oficio lo lleva a

la búsqueda de la bruja Oona (Elisabeth Bergner), la supuesta líder de un culto pagano satánico. Al encontrarse con Oona, en compañía de sus seguidoras y seguidores en medio de un ritual, Lord Whitman ordena la ejecución inmediata de las y los adeptos a la bruja, arrebatando la vida de un buen número de los ahí presentes. Extrañamente, Oona logra escapar y jura cobrar venganza en contra de Lord Whitman y su estirpe; así, utilizando como sicario a Roderick (Patrick Mower), un sirviente cercano a Lord Whitman y su familia, la bruja comienza a arrebatar, una a una, las vidas de todos los seres queridos del magistrado.

El planteamiento argumental de *Cry of the Banshee* no esclarece si las mujeres perseguidas y ejecutadas por brujería merecían comparecer frente a la justicia, ni tampoco deja claro si el personaje encarnado por Vincent Price, pese a todo, era un hombre justo. Por momentos, la cinta dirigida por Gordon Hessler parece referir a las injusticias sufridas por miles de mujeres en el fenómeno histórico de la Caza de Brujas, aunque, por otra parte, también presenta la peligrosidad y letalidad de las supuestas brujas. Lo que no resulta ambiguo ni inconsistente, es la sobreexposición y explotación de los cuerpos de las “brujas” en la pantalla (*witchploitation*) ya que desde las primeras secuencias y durante toda la película, la lente siempre busca la satisfacción de la mirada del espectador masculino.

Il delitto del diavolo (1970)



También conocida como: “Le regine”,
“Queens of Evil”

Año de estreno: 1970

Países: Italia y Francia

Director: Tonino Cervi

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Una noche, en medio de su *roadtrip* en motocicleta, el joven hippie David (Raymond Lovelock) se detiene a ayudar a un misterioso hombre (Gianni Santuccio) que ha sufrido la ponchadura de uno de los neumáticos de su Rolls-Royce. Mientras David cambia la llanta, el

hombre adinerado cuestiona al joven sobre su estilo de vida libertino y desenfadado. El hombre, aunque agradecido con David, no deja de guardarle peculiar antipatía, por lo que antes de seguir con su camino, coloca un clavo en una de las ruedas de la motocicleta del joven. David se percata de la fechoría del hombre, retira el clavo e inmediatamente, se da a la tarea de alcanzar al hombre para increparlo. Al verse alcanzado por el hippie, el hombre se distrae del volante, pierde el control de su auto, se accidenta y muere. Asustado por el percance y ante la presencia inminente de la policía, David decide adentrarse en las profundidades del bosque y pasar el resto de la noche descansando en el cobertizo de una pequeña cabaña.

A la mañana siguiente, David es descubierto y abordado por las propietarias de la cabaña; tres jóvenes y atractivas mujeres que responden a los nombres de Liv (Haidee Politoff), Samantha (Silvia Monti) y Bibiana (Evelyn Stewart). Las tres extravagantes muchachas invitan al joven a pasar un tiempo con ellas y desde ese momento, comienzan a satisfacerle lo mismo con exóticos banquetes que con su cálida y afectuosa compañía. Pese a que todo el tiempo prevalece una atmósfera

de extrañeza, David comienza a disfrutar de la presencia de las tres mujeres y no pasa mucho tiempo para que tenga intimidad con cada una de ellas. Las recientes vivencias del joven hippie le hacen dudar de sus creencias, tanto al experimentar en carne propia el poliamor, como al ver su libertad relativamente coartada al entablar un vínculo emocional importante con Samantha, Bibiana y Liv.

Con el paso de los días el ambiente se va tornando aún más inquietante y una noche, las muchachas reciben la visita de un extraño personaje. Al día siguiente, acompañadas por David, las tres mujeres asisten a una fiesta en un castillo en la que todos los invitados e invitadas son personas influyentes y muy poderosas.

Tras la fiesta, ya de vuelta en la cabaña, David se declara satisfecho con su nuevo estilo de vida, rodeado por placer y comodidades interminables. Entonces, es allí cuando la verdad se revela: Samantha, Bibiana y Liv son tres brujas al servicio del diablo, quien es el propietario del castillo donde tiene lugar la fiesta y también, el mismo hombre con el que David tuvo su altercado en la carretera. Ellas, así como los y las presentes en la fiesta del castillo trabajan en contubernio con Satanás para mantener el *statu quo* que rige a la sociedad y que es el sustento de sus privilegios. Ya en su forma brujo, sabedoras de que han logrado apaciguar el idealismo hippie de David, Samantha, Bibiana y Liv asesinan despiadadamente a su huésped.

Il delitto del diavolo es una película visualmente interesante y estilizada, con un planteamiento original que logra combinar de manera afortunada una suerte de cuento de hadas psicodélico con un posicionamiento crítico contrasistémico. Samantha, Bibiana y Liv se presentan como mujeres poderosas, independientes y seguras de sí mismas, mientras que el personaje de David aparece dubitativo e inconsistente, lo que invierte favorablemente los habituales roles de género; sin embargo, como suele suceder en más de una ocasión con los arquetipos brujo, pese a que las mujeres de *Il delitto del diavolo* se muestran como autosuficientes la mayoría del tiempo, no dejan de ser serviles frente a la figura masculina del diablo, problemática persistente aún en muchas otras narrativas en las que se utiliza el arquetipo de la bruja en un carácter emancipador todavía más contundente.

***The Blood on Satan's Claw* (1971)**



También conocida como: “Satan's Paw”, “Satan's Skin”, “La garra de Satán”, “La piel de Satanás”

Año de estreno: 1971

País: Reino Unido

Director: Piers Haggard

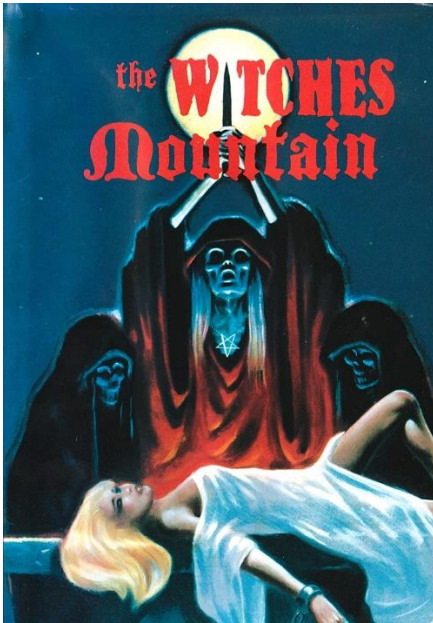
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: *The Blood on Satan's Claw* se desarrolla en una pequeña comunidad rural de la Inglaterra del siglo XVII. La aparición de unos extraños restos difíciles de clasificar como animales o humanos marcan el comienzo de una serie de

funestos acontecimientos en los que se verán involucradas, ya sea como víctimas o como victimarias, las personas más jóvenes de la aldea. Detrás de estos actos abyectos se encuentra Angel Blake (Lina Hayden), una joven que ha entregado su alma al demonio para encabezar un culto empeñado en despojar de partes corporales a la población del pueblo con tal de proveer de vitalidad y sustancia al mismísimo Satanás.

La cinta de *folk horror* a cargo de Piers Haggard hace énfasis en tres aspectos fundamentales en la construcción del arquetipo de la bruja: la predisposición de las mujeres para relacionarse con entidades demoniacas; la lujuria y la sexualidad como elementos inherentes en ese contubernio; la experiencia de lo inminentemente corporal como contraparte de una vida virtuosa, mucho más volcada hacia la intelectualidad o hacia la espiritualidad. Precisamente, *The Blood on Satan's Claw* recalca el papel de personajes como el juez (Patrick Wymark) o el Reverendo Fallowfield (Anthony Ainley), quienes ejemplifican la visión dicotómica de *los hombres = racionalidad / espiritualidad* vs. *las mujeres = corporalidad / lascivia*; lo cual, deja en claro constructos tóxicos que no solamente desembocaron en la Caza de Brujas del pasado, sino también en muchas de las incontables violencias de los hombres hacia las mujeres que aún prevalecen en la actualidad.

***The Witches Mountain* (1972)**



También conocida como: “El monte de las brujas”

Año de estreno: 1972

País: España

Director: Raúl Artigot

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Mario (Cihangir Gaffari) es un fotoperiodista que, después de una pelea con Carla (Monica Randall), su expareja, decide tomar intempestivamente una asignación para realizar un reportaje en medio de las montañas de los Pirineos. Al comenzar su travesía, Mario conoce a la escritora Delia (Patty Shepard), quien

después de mostrar cierta simpatía y atracción hacia el fotoperiodista, decide acompañarlo en su aventura. Conforme Mario y Delia se van adentrando en las profundidades de las montañas, los escenarios y los personajes que les rodean se van tomando cada vez más siniestros, hasta que una noche, en medio de una espesa niebla, Mario se ve envuelto en lo que parece ser una reunión secreta de brujas. A la noche siguiente, escépticos y ávidos por conocer la verdad detrás del aparente aquelarre acontecido en la noche anterior, Mario y Delia deciden aventurarse a explorar en lo profundo del bosque sin saber que les esperaba el formar parte de un ritual satánico que les acarreará consecuencias fatales. Una de las brujas en el aquelarre es Clara, la expareja de Mario.

The Witches Mountain resulta fallida por la poca agilidad en el desarrollo de la línea argumental y también porque no logra generar ningún tipo de empatía hacia los personajes protagónicos, cuestión que se acentúa particularmente con el personaje de Mario, el cual exhibe una serie de actitudes machistas que sin duda podrían hacerle merecer el tormento que recibe por parte de las brujas; sin embargo, a todas luces, esa no era la intención del director, por lo que cualquier indicio de uso reivindicatorio y hasta emancipatorio del arquetipo de la bruja, resulta completamente fortuito y producto de la sobreinterpretación de las intenciones originales de los realizadores de la película.

Season of the Witch (1972)



También conocida como: “Hungry Wives”, “Jack’s Wife”, “La estación de la bruja”

Año de estreno: 1973

País: EUA

Director: George A. Romero

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Joan Mitchel (Jan White) es una mujer de mediana edad que sufre de la monotonía que le ha traído una vida como abnegada ama de casa, junto con la indiferencia y el desprecio de su esposo y de su hija. Ante tal panorama, a través de una de sus amigas, Joan

comienza a aproximarse al ocultismo, la magia negra y la brujería para recuperar las riendas de su vida mientras alcanza su emancipación como mujer independiente y como bruja.

Esta película, dirigida y escrita por George A. Romero, tiene la peculiaridad de aparentar ser algo que realmente no es, sin que esto sea un desatino, sino precisamente todo lo contrario. Las escenas que podrían hacer considerar a *Season of the Witch* como una película de terror, provienen de los sueños y de los estados de duermevela de la protagonista, lo que hace que la cinta, más bien, termine siendo una suerte de *thriller* psicológico. También, es de llamar la atención que, por momentos, pareciera que el filme de Romero en cualquier instante recaerá en el *soft-porn* y los desnudos gratuitos (muy presentes en las películas *witchploitation* de la época), sin embargo, eso nunca llega a suceder a plenitud, ya que la película se autocontiene a favor del desarrollo narrativo antes que la búsqueda de la satisfacción de la mirada del espectador masculino. Justo en ese mismo sentido,

resulta muy curioso que, al revisar los posters, tráileres y otros materiales utilizados para la promoción de la película, éstos se desenvuelven en un tenor muy diferente —muchísimo más sexualizado— al que finalmente se despliega a lo largo de toda la película.



Season of the Witch (Romero, 1972)

Virgin Witch (1972)



También conocida como: “Brujas salvajes”

Año de estreno: 1972

País: Reino Unido

Director: Ray Austin

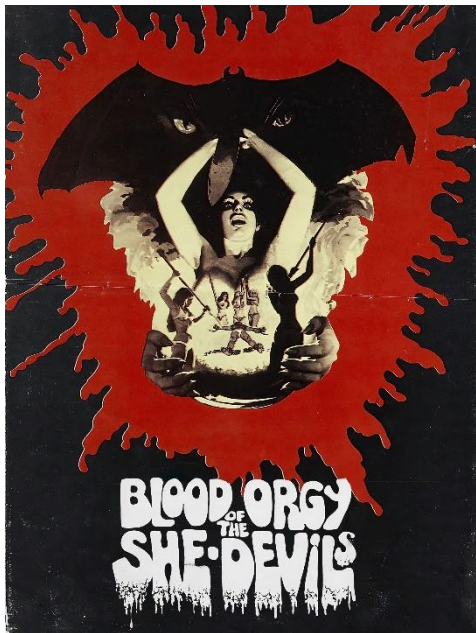
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Tras escaparse de su hogar, Christine (Ann Michelle) y su hermana menor Betty (Vicky Michelle), deciden disfrutar de su independencia probando suerte en Londres. Inmediatamente después de su contratación como modelo en la agencia de publicidad dirigida por Sybil Waite (Patricia Haines),

Christine es seleccionada para protagonizar una sesión fotográfica que se llevará a cabo en la casa de campo del Dr. Gerald Amberley (Neil Hallett), esposo de Sybil. Betty acompaña a su hermana a la sesión que durará todo el fin de semana, pero al poco tiempo se revela que la agencia es sólo una fachada para reclutar a muchachas, convertirlas en brujas y hacerlas formar parte del aquelarre dirigido por Sybil y el Dr. Gerald. Mientras que Christine se muestra cada vez más interesada por la brujería y por ir ascendiendo dentro de la jerarquía del aquelarre, Betty se resiste a las prácticas brujeriles y sus intentos rituales por arrebatarse su virginidad.

Virgin Witch, una película claramente categorizable como *witchploitation*, privilegia el voyerismo y los desnudos femeninos gratuitos por encima de su complejidad narrativa; no obstante, sin llegar a profundizar demasiado y seguramente sin la intencionalidad de sus realizadores, por momentos se aproxima a la problematización en torno a la utilización de los cuerpos femeninos en la publicidad, las relaciones lésbicas y la agencia de las mujeres en la toma de decisiones sobre su destino y sobre su sexualidad.

Blood Orgy of the She Devils (1973)



También conocida como: “La orgía de las mujeres demonio”, “La orgía sangrienta de las mujeres demonio”

Año de estreno: 1973

País: EUA

Director: Ted V. Mikelis

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: La pareja conformada por Mark (Tom Pace) y Lorraine (Leslie McRay) se adentra en el mundo de las ciencias ocultas, el espiritismo y la brujería a través de la enigmática figura de Mara (Lila Zaborin), médium y suma sacerdotisa de un

excéntrico culto en el que lo mismo se ayuda a las personas a conocer sus vidas pasadas, que a perpetrar asesinatos a distancia haciendo uso de muñecos vudú. La curiosidad de Mark y Lorraine los lleva a participar en un ritual liderado por Mara, pero la pareja, así como el resto de las y los participantes, terminan perdiendo la vida en medio del frenesí bajo el influjo de fuerzas demoniacas incontrolables.

Blood Orgy of the She Devils resulta fallida en todo sentido, carece de valor artístico cinematográfico y presenta un revoltijo de referentes multiculturales a lo sobrenatural, pero a final de cuentas, su revisión resulta pertinente ya que el filme opera como un claro reflejo de las contradicciones recurrentes que aparecen en varias representaciones de las brujas. En un par de momentos de la película, aparecen *flashbacks* de mujeres inocentes que, hace siglos, fueron enjuiciadas y ejecutadas injustamente por brujería, mientras que, en el presente, la perversa bruja Mara y sus seguidores comenten todo tipo de crímenes a diestra y siniestra. Así, la cinta no fija un claro posicionamiento en relación con la inocencia o la culpabilidad de las presuntas “brujas”, lo que conlleva al inevitable desdibujamiento de la reflexividad ante el genocidio que representó la caza histórica de brujas, hecho al que, extrañamente, la película refiere de manera arbitraria y poco atinada.

***Kanashimi no beradonna* (1973)**



También conocida como: “Belladonna of Sadness”, “La tristeza de Belladonna”

Año de estreno: 1973

País: Japón

Director: Eiichi Yamamoto

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Producida por Osamu Tezuka (afamado *mangaka* y animador japonés, creador de Astroboy), *Kanashimi no beradonna* toma como punto de partida la novela *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet para mostrar las desventuras de Jeanne,

una joven campesina de la Francia Medieval quien después de ser violada por el señor feudal bajo la práctica del “derecho de pernada”, es seducida mefistofélicamente por el diablo, quien la convence de convertirse en una bruja. Jeanne al principio goza de su nueva condición, redescubriendo los placeres de su carnalidad y estableciendo un vínculo cercano con la naturaleza, pero al poco tiempo la comunidad se pone en su contra y Jeanne es crucificada y quemada, acusada de brujería.

Con valores visuales sumamente disfrutables que lo mismo remiten a los dibujos eróticos de los secesionistas vieneses, a la imaginería *shunga* y al arte psicodélico de Heinz Edelmann (conocido por su trabajo en la película animada de The Beatles, *Yellow Submarine* [1969]); *Kanashimi no beradonna* recurre al arquetipo de la bruja como un modelo de resistencia y acción política para las mujeres, gesto que se evidencia claramente con el rótulo que funciona como epílogo de la película, el cual —sobre litografías con representaciones de la Revolución Francesa— enuncia: “El tiempo pasó. El 14 de julio de 1789, en la Bastilla, a la cabeza de la Revolución Francesa estaban dos mujeres”.

***Baba Yaga* (1973)**



También conocida como: “The Devil Witch”, “Kiis Me Kill Me”, “Exorcismo de amor”, “Magia negra”

Año de estreno: 1973

Países: Italia y Francia

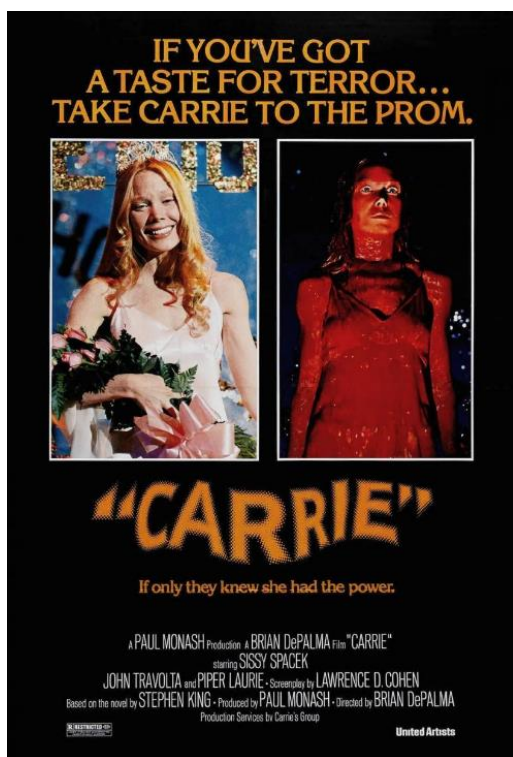
Director: Corrado Farina

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Una noche, de manera fortuita, la fotógrafa de moda Valentina (Isabelle de Funes) conoce a la enigmática bruja Baba Yaga (Carrol Baker). Extrañas visiones y acontecimientos sobrenaturales comienzan a asediar a la fotógrafa después de su primer encuentro con la bruja. Inquieta por encontrar respuestas, Valentina decide acudir a la mansión de Baba Yaga, quien la espera ávidamente con el afán de poseerla y de hacerla formar parte de su siniestro culto. Valentina se resiste y tras una confrontación con Baba Yaga, logra eliminarla.

La cinta inspirada por la novela gráfica *Valentina*, de la pluma de Guido Crepax, presenta un argumento sencillo y una serie de secuencias con contenido erótico predestinadas a satisfacer la mirada masculina. Sin embargo, aunque en primera instancia *Baba Yaga* puede parecer un filme un tanto misógino y vacío, posee algunos disimulados comentarios políticos en el guion y una propuesta de narrativa visual interesante que incorpora planos oníricos aderezados con experimentos visuales y de montaje que refieren su origen a partir del lenguaje de los cómics. Además, cabe mencionar que, aunque los personajes femeninos de *Baba Yaga* resultan sobreexpuestos en su corporalidad, no dejan de mostrar constantemente autodeterminación, autonomía y goce de sus cuerpos, lo que neutraliza, aunque sea parcialmente, la preponderancia de la escopofilia masculina que prevalece a lo largo de toda la película.

Carrie (1976)



También conocida como: “Carrie: un extraño presentimiento”

Año de estreno: 1976

País: EUA

Director: Brian de Palma

Arquetipo: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Carrie White (Sissy Spacek) es una adolescente muy introvertida y solitaria que día con día tiene que soportar el *bullying* en su escuela y un sinfín de restricciones en el hogar que comparte con su madre, la fanática religiosa ultraconservadora Margaret

(Piper Laurie). Para su Baile de Graduación, sus compañeras escolares le preparan una pesadísima broma sin proyectar las trágicas consecuencias que les traerá al convertirse en el detonante de los destructivos poderes sobrenaturales con los que Carrie siempre ha contado.

Siendo la primera —y quizás la mejor— adaptación cinematográfica a partir de una novela de Stephen King, *Carrie* es una película afortunada, bien actuada, con un ritmo ágil y algunos valores estéticos muy originales, cuyo estridentismo bien podría ser equiparable al del *giallo* italiano. Aunque en ningún momento de la película se señala explícitamente que Carrie sea una bruja (salvo en alguno de los insultos proferidos por su madre), no sería del todo descabellado el subjetivarla como tal, ya que se trata de una mujer víctima del vituperio de la sociedad, con actitudes y comportamientos en conflicto con valores religiosos y poseedora de poderes sobrenaturales que se convierten en el único medio de defensa frente a las injusticias de su entorno.

***Suspiria* (1977)**



También conocida como: “Alarido”

Año de estreno: 1977

País: Italia

Director: Dario Argento

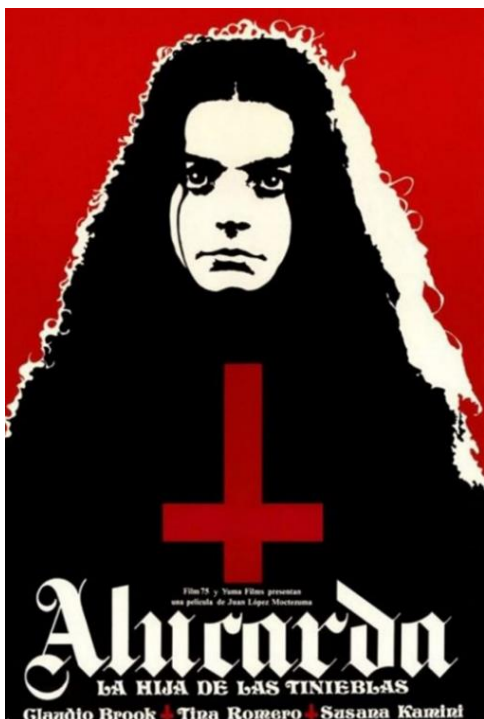
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: La adolescente Suzy Bannion (Jessica Harper) viaja a Friburgo, Alemania para perfeccionar sus estudios como bailarina en la “mejor academia de ballet de toda Europa”. Coincidente con el día de su arribo, el extraño y violento asesinato de una de sus compañeras es sólo el comienzo de

una serie de extraños acontecimientos que poco a poco revelarán que la institución no es precisamente lo que aparenta ser: las paredes del peculiar recinto que la alberga y los siniestros personajes que en él habitan, conforman un aquelarre liderado por Helena Markos, “La reina negra”, vieja bruja que lleva más de un siglo produciendo muerte y calamidades a quienes interfieren en su camino.

La estridencia visual y sonora de *Suspiria* no solamente le ha valido un lugar referencial dentro de los clásicos de culto del cine de terror dentro del *giallo* sobrenatural, sino que la vuelven una experiencia cinematográfica multisensorial intensa, original y memorable a pesar de la sencillez y flaqueza de su guion. Como una de las últimas películas filmadas en Technicolor, *Suspiria* comparte la sobresaturación cromática de grandes clásicos del cine fantástico infantil como [Snow White and the Seven Dwarfs](#) (1937) y [The Wizard of Oz](#) (1939), intencionalidad estilística reconocida por el propio Dario Argento, director y guionista de la cinta.

Alucarda: la hija de las tinieblas (1977)



También conocida como: “Alucarda”, “Alucarda, the daughter of darkness”, “Innocents from Hell” “Sisters of Satan”

Año de estreno: 1977

País: México

Director: Juan López Moctezuma

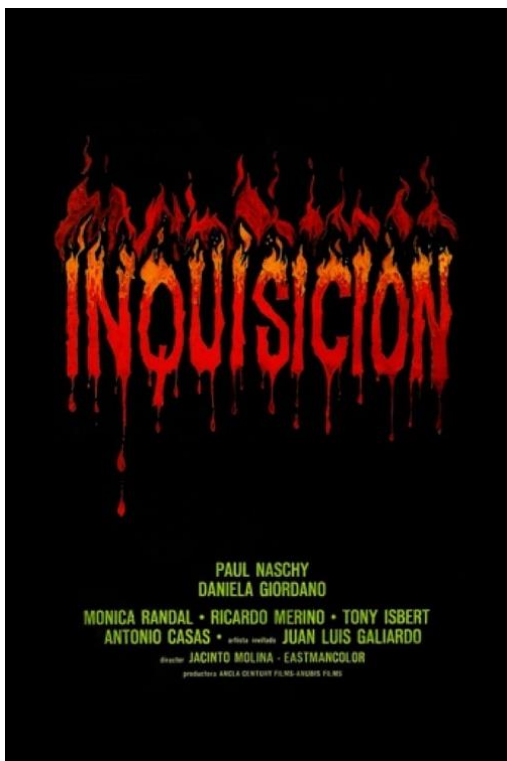
Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Tras quedar huérfana, Justine (Susana Kamini) es llevada a vivir a un misterioso convento-orfanato dirigido por monjas y sacerdotes autoflagelantes. Al poco tiempo, la adolescente entabla una amistad muy cercana con Alucarda (Tina Romero), una ominosa joven criada en ese lugar desde sus primeros días. En uno de los paseos de Justine y Alucarda, un encuentro fortuito con una extraña caravana de gitanos deviene en un aquelarre en el que ambas chicas realizan un pacto satánico. A partir de ese momento, las dos muchachas comienzan a desplegar una serie de comportamientos blasfemos que desatan la locura colectiva en el convento, trayendo trágicas consecuencias para todas y todos sus habitantes.

Pese a las inconsistencias en el guion, *Alucarda* resulta una experiencia cinematográfica interesante, en gran medida, gracias al efectismo producto de su estridentismo audiovisual, equiparable al del cine *giallo* de la época, particularmente al de realizadores como Dario Argento.

Adicionalmente, el personaje de Alucarda —el único que tiene cierto desarrollo— posibilita una lectura emancipatoria de la cinta, ya que su lesbianismo tácito, de la mano de su ánimo vitalista, la colocan como una subjetividad en resistencia frente a las circunstancias impuestas por su contexto; como sucede con numerosas narrativas cinematográficas a partir de los años setenta, lo brujeril corre en paralelo con expresiones de la disidencia.

***Inquisición* (1977)**



También conocida como: “Las amantes de Satán”, “Inquisition”

Año de estreno: 1977

País: España

Director: Paul Naschy

Arquetipos: [Histórico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Emplazada en Francia, durante la primera mitad del siglo XVI, *Inquisición* se centra en la perversa labor del cazador de brujas e inquisidor Bernard de Fossey (Paul Naschy) quien haciendo uso de su posición social y de los atavismos propios de su

contexto, se encarga de llevar a la hoguera a numerosas mujeres inculpadas por brujería. Los quehaceres del inquisidor se ven súbitamente interrumpidos cuando se enamora de Catherine (Daniela Giordano), una mujer inteligente que gracias a sus encantos logra engañar a Bernard de Fossey para involucrarlo en rituales brujeriles, haciéndolo culpable de los mismos crímenes que otrora perseguía y llevándolo a compartir el fuego de la hoguera junto con ella.

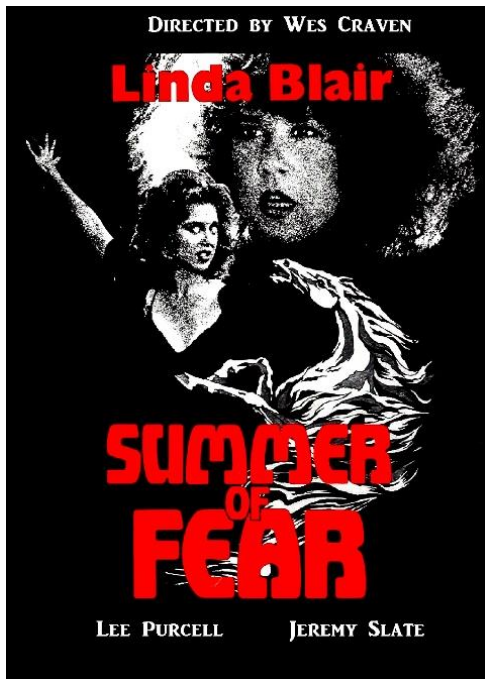
Inquisición comienza desplegándose como un filme bajo un tenor de drama histórico, no sin dejar de lado varias escenas de torturas explícitas y con desnudos femeninos gratuitos, acercamientos al subgénero *witchploitation* que le traerían la censura en los años cercanos a su estreno. No obstante, conforme se desarrolla la trama, la película se va alejando del verismo histórico y la simplicidad narrativa, para comenzar a relativizar la existencia y la culpabilidad de las acusadas de brujería, mostrando originales secuencias de aquelarres que lo mismo pudieran ser el resultado de alucinaciones o acontecimientos reales dentro del universo diegético ficcional de la cinta. Resulta relevante que, ya sea en una u otra circunstancia, el personaje de Catherine toma las riendas de lo que acontece y pasando por un

proceso de autosubjetivación como bruja, logra convertir al inquisidor en un sentenciado más de la Caza de Brujas, logrando con ello dar un giro narrativo y simbólico emancipatorio a la película, viraje que no se presenta en otros filmes con trazos argumentales parecidos, tales como [*Witchfinder General*](#) (Reeves, 1968), [*Hexen bis aufs Blut gequält*](#) (Armstrong, 1970) o [*Kladivo na čarodějnice*](#) (Vávra, 1970).



Inquisición (Naschy, 1977)

***Summer of Fear* (1978)**



También conocida como: “Stranger in Our House”, “Extraño verano”, “Las dos caras de Julia”

Año de estreno: 1978

País: EUA

Director: Wes Craven

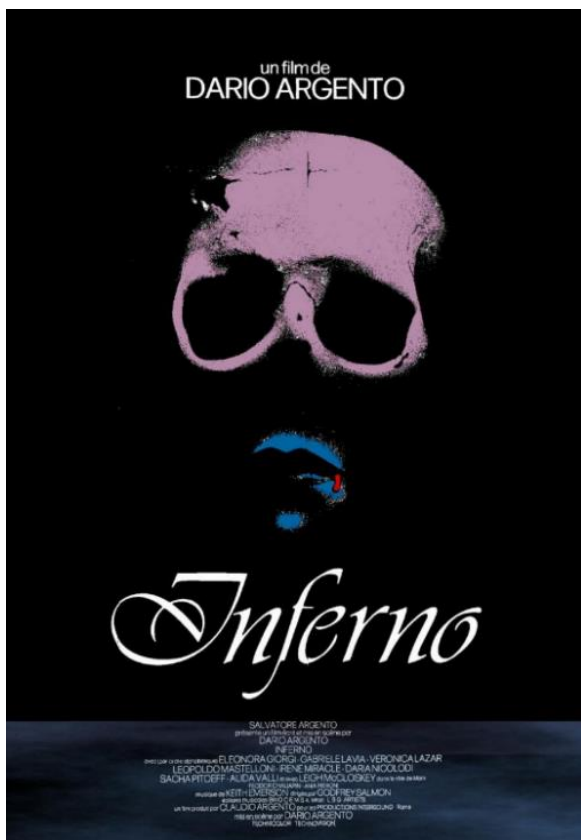
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: La joven Julia (Lee Purcell) se muda a vivir con sus familiares en California después de la pérdida de sus padres en un accidente automovilístico. En su nuevo hogar, la adolescente es acogida con calidez por todos los miembros de la familia, salvo por su prima Rachel (Linda Blair),

quien se comienza a sentir desplazada y menospreciada por sus seres queridos tras el arribo de Julia. La animadversión de Rachel no es infundada, ya que su prima, valiéndose de amuletos y sortilegios, le ha hecho la vida imposible e incluso, le ha arrebatado el amor de su novio Jeff (Jeff McCracken). Desesperada, Rachel decide tomar cartas en el asunto y comienza a investigar a Julia. Al poco tiempo, las pesquisas de Rachel rinden frutos y se revela que Julia no solamente es una perversa bruja, sino una impostora que se ha hecho pasar por su prima.

Es interesante que *Summer of Fear* reproduce algunos de los vicios inherentes a los ejercicios de violencia de género implícitos en el fenómeno histórico de la Caza de Brujas, ya que se representan situaciones en donde se culpabiliza exclusivamente a las mujeres, mientras que a los hombres se les libera de todo compromiso (Jeff, no es culpable por traicionar la confianza de Rachel al engañarla con su prima; la única culpable es Julia por utilizar sus “encantos” de bruja). Adicionalmente, aunque la cinta dirigida por Wes Craven presenta algunas lagunas en la articulación del guion y en el planteamiento de las motivaciones de los personajes, sin duda podría ser considerada como un antecedente y preludio de narrativas posteriores en las que las vicisitudes de la vida adolescente se encuentran con lo sobrenatural brujeril.

***Inferno* (1980)**



También conocida como: “Infierno”

Año de estreno: 1980

País: Italia

Director: Dario Argento

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: *Inferno* es la segunda cinta de la “Trilogía de las tres madres” bajo la dirección y el guion de Dario Argento. A diferencia de su predecesora ([Suspiria](#) [1977]), *Inferno* no posee características que la conviertan en una cinta particularmente interesante, aunque por momentos reaparece la icónica visualidad estridentista de su precursora.

Adicionalmente, el tenor de “cuento de hadas” surrealista de [Suspiria](#) desaparece en aras de una cinematografía mucho más cercana al subgénero *slasher*. El argumento de *Inferno* es confuso y poco contundente y aunque se sugiere la temática de “las tres madres” no será hasta la cinta cerradora de la trilogía ([La terza madre](#) [2007]) que se resuelvan plenamente los cabos sueltos de la narrativa, por lo que *Inferno* termina limitándose simplemente a una colección de secuencias terroríficas que, si bien pueden llegar a poseer cierto encanto, distan mucho de la originalidad y propuesta visual desarrollada en [Suspiria](#).

***Superstition* (1982)**



También conocida como: “The Witch”, “Superstición”, “La bruja”

Año de estreno: 1982

País: EUA

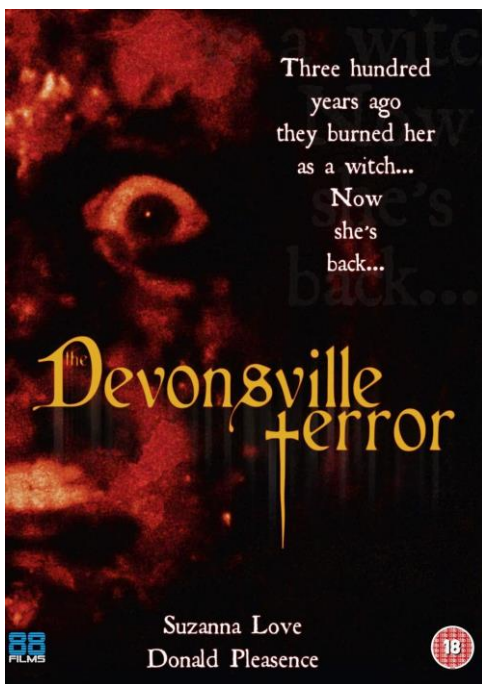
Director: James W. Roberson

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Una serie de misteriosas y violentísimas muertes tienen lugar en una casa construida en las cercanías de un lago en el que hace siglos fue ejecutada una bruja demoniaca. El espíritu de la bruja, ávido de venganza, arrebató la vida de quienquiera que se apersonó en el recinto a pesar de los numerosos intentos por contener su furia.

Es posible categorizar a la cinta *Superstition* como una suerte de *slasher* sobrenatural cuya complejidad y elocuencia narrativa se ven comprometidas frente a la preeminencia por mostrar asesinatos explícitos (algunos de ellos, verdaderamente ilógicos). Como suele suceder en muchas películas en las que los espíritus de las supuestas brujas del pasado regresan para cobrar venganza, *Superstition* es inclemente y carente de toda reflexión crítica hacia el fenómeno histórico de la Caza de Brujas, revictimizando de forma tácita a las mujeres ejecutadas injustamente por brujería en el pasado al afirmar su supuesta culpabilidad y peligrosidad.

***The Devonsville Terror* (1983)**



También conocida como: “Terror en Devonsville”, “Brujería”

Año de estreno: 1983

País: EUA

Director: Ulli Lommel

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: En 1683, tres mujeres fueron acusadas y ejecutadas por brujería en Devonsville, un pequeño poblado de Nueva Inglaterra. Trescientos años después, los descendientes de los perpetradores de la caza

de brujas en Devonsville persiguen y tratan de asesinar a tres mujeres liberales que han llegado al pueblo, hasta que una de ellas, la maestra de primaria Jenny Scanlon (Suzanna Love), decide confrontarlos y cobrar venganza por los crímenes cometidos en contra de mujeres inocentes tanto en el pasado, como en el presente.

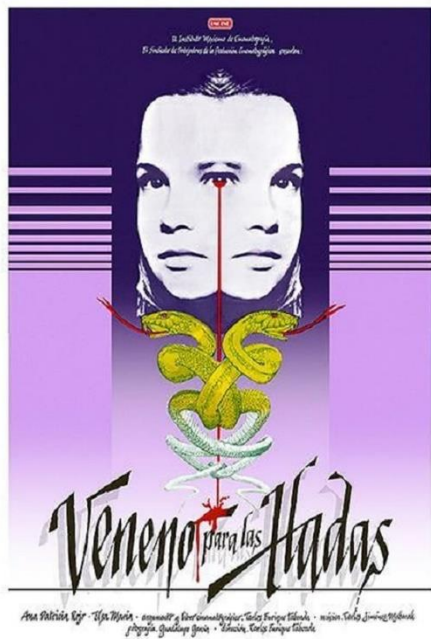
Aunque los efectos visuales y algunas de las actuaciones podrían posicionar a *The Devonsville Terror* como una película menor, su guion la coloca como una de las películas que demuestra con mayor claridad la manera en que el arquetipo de la bruja puede ser utilizado tanto como referente de las injusticias cometidas en contra de las mujeres a lo largo de la historia, así como símbolo de su emancipación y resistencia. En la cinta, las tres “brujas” desplegadas en el tiempo presente arremeten contra el *statu quo* desde distintas aristas: la profesora Jenny Scanlon comparte aproximaciones histórico-teológicas alternativas con sus estudiantes cuestionando si Dios forzosamente tiene que ser un hombre; Chris (Mary Walden) es una científica ambientalista que investiga la contaminación de las aguas a manos de la industrias locales; Monica (Deanna Haas) es la conductora de un exitoso programa de radio local en el que se incita a las mujeres a cuestionar las conductas familiares machistas. Las tres mujeres ponen en tela de juicio al sistema que ha

regido al pueblo por siglos y que ha privilegiado a sus habitantes varones, por ello su presencia resulta tan incómoda al grado que se les persigue, tortura y asesina de la misma manera que a las brujas del siglo XVII. Resulta sumamente interesante, pero a la vez preocupante, que a 40 años de su estreno muchas de las actitudes misóginas desplegadas por los personajes de *The Devonsville Terror* no hayan perdido nada de vigencia: el terror de Devonsville no atañe a sus brujas, sino a los hombres que, por siglos, han estado en su contra.



The Devonsville Terror (Lommel, 1983)

Veneno para las hadas (1986)



También conocida como: "Poison for the Fairies"

Año de estreno: 1986

País: México

Director: Carlos Enrique Taboada

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Verónica (Ana Patricia Rojo) es una niña huérfana, astuta e imaginativa que vive con su abuela enferma y con su nana, quien día a día le cuenta relatos y anécdotas de momias, demonios y brujas. A su corta edad, Verónica ha desarrollado una excéntrica personalidad, una extraña predilección por temáticas macabras y el hábito de reconocerse a sí misma como una poderosísima bruja.

A la mitad del curso escolar, en el colegio en el que estudia Verónica, se incorpora Flavia (Elsa María Gutiérrez). Rápidamente, ambas niñas entablan una peculiar amistad en la que Verónica resulta siempre dominante y, tras una serie de coincidencias y extraños sucesos, Verónica le hace creer a Flavia que, efectivamente, es una bruja poseedora de todo tipo de poderes sobrenaturales.

Flavia invita a Verónica a pasar unos días en el rancho de su familia. En ese lugar, Verónica se empeña en conseguir una serie de ingredientes exóticos para preparar veneno para las hadas (las cuales, de acuerdo con una anécdota de su nana, son las enemigas naturales de las brujas). Tanto para Flavia como para la audiencia, cada vez es menos claro si Verónica es realmente una bruja o si todo ese universo brujeril construido por las niñas ha sido solamente el producto de la imaginación infantil; tal incertidumbre, a final de cuentas, trae terribles consecuencias para una de las niñas.

Con un guion sencillo, pero original y bien ejecutado, actuaciones infantiles afortunadas y una realización prolija, *Veneno para las hadas* es la mejor película mexicana en torno a la brujería que se ha filmado hasta este momento. Su aproximación *sui generis* al tema arroja interrogantes muy interesantes: ¿De dónde emerge el verdadero mal? y ¿Qué tan poderosas pueden ser la superstición y la imaginación? Adicionalmente, no se puede pasar por alto que *Veneno para las hadas* tiene la peculiaridad y acierto de que todo lo que se muestra en la pantalla emerge desde la perspectiva infantil, los rostros de los adultos con los que las niñas interactúan nunca aparecen y, de hecho, su participación a lo largo de la trama siempre es más bien distante, lo que abona al carácter pueril siniestro que prevalece a lo largo de la película.



Veneno para las hadas (Taboada, 1986)

***The Witches of Eastwick* (1987)**



También conocida como: “Las brujas de Eastwick”

Año de estreno: 1987

País: EUA

Director: George Miller

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Bajo un tenor más bien cómico, *The Witches of Eastwick* presenta a tres amigas poseedoras de poderes sobrenaturales, Sukie Rougemont (Michelle Pfeiffer), Alexandra Medford (Cher) y Jane Spofford (Susan Sarandon), quienes cansadas de sus infortunios

amorosos y de la monotonía de su vida, un buen día deciden invocar al diablo (Jack Nicholson) quien se aparece en el pequeño poblado de Eastwick como el excéntrico, pero encantador millonario Daryl Van Horne, el cual inicialmente colma de placeres y dicha a las tres amigas, aunque al poco tiempo, termina confabulando en contra de ellas y poniéndolas en contra de los habitantes de Eastwick. En lugar de someterse a plenitud a los designios del diablo, Sukie, Alexandra y Jane deciden rebelarse y uniendo fuerzas se enfrentan a Daryl, expulsándolo de Eastwick y de sus vidas, disfrutando de sus poderes como brujas, acompañadas ahora por tres bebés producto de su encuentro con “el maligno”.

A pesar de su ligereza y carácter *hollywoodense*, *The Witches of Eastwick* es una de las primeras películas en utilizar al arquetipo de la bruja plenamente en un carácter emancipatorio; la hermandad entre las tres mujeres protagonistas hace de su auto-reconocimiento como brujas una herramienta para determinar sus destinos, sobreponerse a los señalamientos de la sociedad e inclusive, llegar a burlar al mismísimo diablo.

***La visione del Sabba* (1988)**



También conocida como: “The Witches' Sabbath”, “El aquelarre”, “La bruja”

Año de estreno: 1988

Países: Italia y Francia

Director: Marco Bellocchio

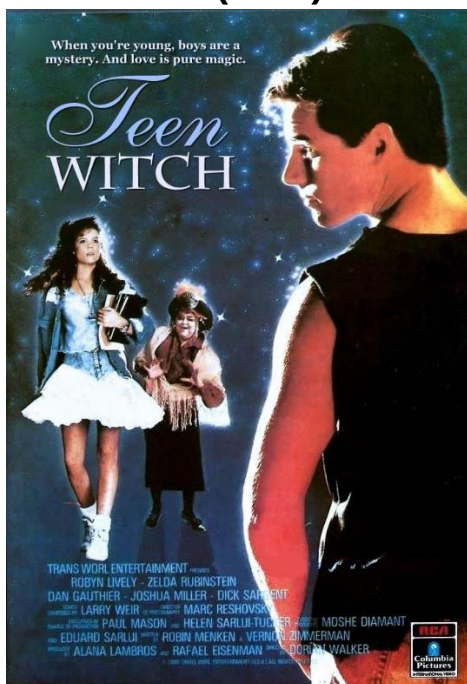
Arquetipos: [Histórico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Con un tenor permanentemente onírico y entremezclando secuencias y personajes contextualizados tanto en el siglo XVII como en el tiempo presente, *La visione del Sabba* es una aproximación antes poética-simbólica que narrativa hacia el

arquetipo de la bruja. Los deseos carnales del joven psiquiatra Davide (Daniel Ezralow) y la bruja Maddalena (Beatrice Dalle) permean la superficie de la pantalla para arrojar cuestionamientos que traspasan los contornos de la moral, haciendo del erotismo y la búsqueda del placer los vehículos para trascender al tiempo y a la muerte.

Aunque no sea el punto focal de la cinta, el drama psicoanalítico surrealista dirigido por Bellocchio, no deja de lado el parangón entre el escrutinio médico y los procesos de enjuiciamiento de las brujas, con lo que deja entrever las dinámicas detrás de los ejercicios del poder masculino sobre la mujer y los cuerpos femeninos.

Teen Witch (1989)



También conocida como: “La bruja adolescente”, “La joven hechicera”

Año de estreno: 1989

País: EUA

Director: Dorian Walker

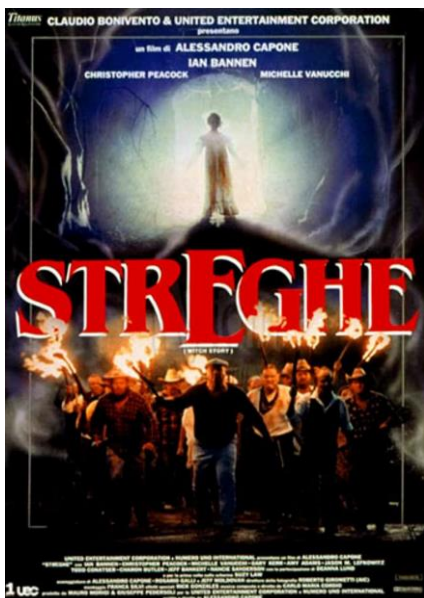
Arquetipos: [Emancipador](#)

Comentario: Louis (Robyn Lively) es una adolescente promedio enamorada de Brad (Dan Gauthier), el chico más atractivo y popular de toda la escuela. Aunque Louis no le resulta del

todo indiferente para Brad, la adolescente tiene que conformarse con visualizar una relación con él sólo en sus fantasías. El destino de Louis cambia cuando cumple 16 años y conoce a la bruja Madame Serena (Zelda Rubinstein), quien la ayuda a descubrir que ella también es una bruja poseedora de poderes sobrenaturales, los cuales le ayudarán a cumplir todos sus sueños. Haciendo uso de sus talentos recién descubiertos, Louis se convierte en la chica más popular y querida de la escuela, al tiempo que también comienza a salir con Brad. Al final, Louis tendrá que hacer frente a la disyuntiva entre cumplir sus anhelos haciendo uso de sus sortilegios o alcanzarlos siendo honesta consigo, limitándose solamente a ser ella misma.

Teen Witch preludia a las historias con brujas adolescentes que serán recurrentes en la década de los noventa, pero a diferencia de lo que se plantea en varias de las narrativas que habrán de sucederle, en *Teen Witch* el “ser bruja” no opera precisamente como alteridad en contraposición del *mainstream*, sino todo lo contrario, ya que Louis utiliza su condición brujeril para ajustarse a los esquemas preconfigurados de “la chica más popular”, diluyendo con ello, significativamente, el gesto emancipador y de reapropiación patente en su autorreconocimiento como bruja.

***Streghe* (1989)**



También conocida como: “Witch Story”, “Superstition 2”, “Pesadilla”

Año de estreno: 1989

País: Italia

Director: Alessandro Capone

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: A finales de los años veinte, un par de acontecimientos violentos y trágicos acontecen en una casona situada en una pequeña comunidad en Florida: el primero, el linchamiento de una mujer acusada de brujería; el segundo, el suicidio de una niña que, bajo la tutela y el influjo de la supuesta bruja, también había sufrido la posesión de su alma por parte de entidades demoniacas. Sesenta años después, un grupo de veinteañeras y veinteañeros atorrantes se aventura a vacacionar en ese mismo inmueble, pero su diversión desenfundada se ve fatalmente interrumpida cuando la mayoría encuentra su muerte al volverse víctimas de la sed de venganza y las perversas maquinaciones de los espíritus de la bruja y de la niña.

La cinta dirigida por Alessandro Capone pretende operar bajo las mismas dinámicas de las películas estadounidenses *slasher* de la década de los ochenta, sin embargo, no logra mantener el ritmo ágil, la tensión constante y la contundencia visual presentes en numerosas películas exitosas dentro de este subgénero. Adicionalmente, la utilización del arquetipo de la bruja en *Streghe* resulta simplista y desafortunada al fijar una postura que, inclemente hacia las mujeres acusadas de brujería en el pasado, recalca su presunta peligrosidad y culpabilidad, desatino con tintes de misoginia que se suma a la contextualización completamente arbitraria y sin ninguna justificación del episodio de caza de brujas presentado, el cual supone ser la base argumental y el germen narrativo de la película.

Majo no Takkyūbin (1989)



También conocida como: “Kiki: Entregas a domicilio”, “El delivery de Kiki”, “El servicio de correos de la bruja”, “Nicky, la aprendiz de bruja”

Año de estreno: 1989

País: Japón

Director: Hayao Miyazaki

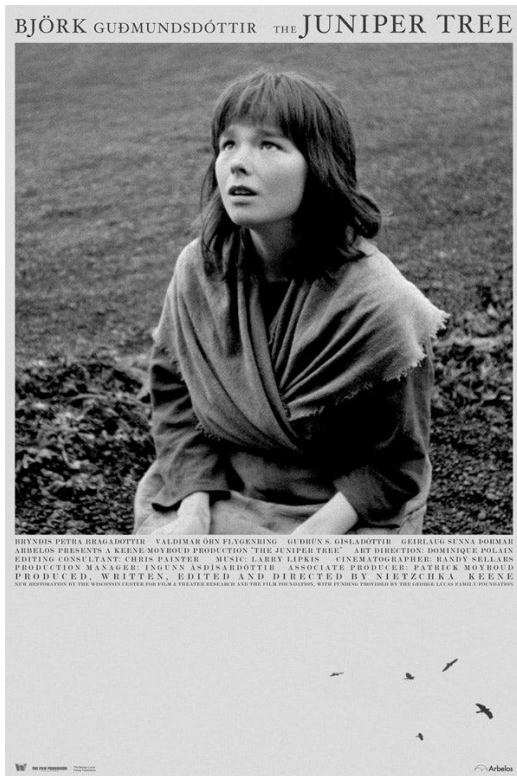
Arquetipo: [Fantástico](#)

Comentario: Para completar su entrenamiento como bruja y en apego a lo dictado por la tradición, al llegar a los 13 años, Kiki debe dejar su morada familiar y mudarse a otra ciudad en la que sus extraordinarias habilidades puedan resultar de

utilidad. En compañía de Jiji, su gatito negro, Kiki se asienta en una pintoresca ciudad portuaria en la que comienza a trabajar realizando trabajos de entregas a domicilio volando por los aires montada sobre su escoba. Siempre rodeada por personas bienintencionadas y en medio de una serie de peripecias menores, Kiki descubre el valor y las responsabilidades del trabajo, mientras que, simultáneamente, día con día, progresa en el entendimiento de sí misma y de las relaciones que entabla con quienes la rodean.

En el universo diegético desplegado en la quinta película producida por el Studio Ghibli, las brujas y sus poderes sobrenaturales son algo que, aunque llame la atención, no resulta excepcional ni fuera de lo cotidiano. En esta cinta, tampoco hay algún gesto que sugiera cierto tipo de opresión hacia las brujas, lo que diluye cualquier indicio de utilización del arquetipo en un sentido político de resistencia. Miyazaki se limita a la representación inmediata, sencilla y trivial de algunos de los valores iconográficos de las brujas (las escobas voladoras, la compañía de gatos, la vestimenta negra, la elaboración de pocimas), pero en concordancia con la discursividad presentada en la mayoría de las producciones bajo su firma, prevalece la corrección política, la moral tradicionalista y un muy escaso cuestionamiento al *statu quo*.

***The Juniper Tree* (1990)**



También conocida como: “Einitréð”,
“Cuando fuimos brujas”, “El árbol de enebro”

Año de estreno: 1990

País: Islandia

Directora: Nietzchka Keene

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Las hermanas Margit (Björk Guðmundsdóttir) y Katla (Bryndis Petra Bragadóttir) tienen que huir de su pueblo después de que su madre (Guðrún Gísladóttir) ha sido juzgada y ejecutada por brujería. Para garantizar su salvaguarda y para evitar seguir siendo perseguidas como

brujas, las mujeres tienen que tratar de conseguir vivir bajo el amparo de un hombre, para ello, Katla lanza un hechizo sobre Jóhann (Valdimar Örn Flygenring) un campesino que recientemente ha quedado viudo y que vive acompañado por su pequeño hijo Jónas (Geirlaug Sunna Þormar). En un principio, el hechizo de Katla parece haber surtido efecto y ella, junto con su hermana menor, parecen ser bien acogidas en su nuevo hogar; pero al poco tiempo, las tensiones entre Katla y Jónas se acrecientan, ya que el niño rechaza a Katla como su madrastra y sospecha que su padre solamente la ha acogido porque ha caído víctima de sus hechizos. Margit, utilizando sus poderes como médium y vidente, trata de mediar el conflicto entre Katla, Jónas y Jóhann, pero finalmente, el destino les tiene guardada la inevitable tragedia.

La adaptación libre del cuento de los hermanos Grimm, realizada por Nietzchka Keene, profundiza en torno a las dificultades que tienen las mujeres para hacerse de un destino propio. Pese a sus buenas intenciones, Margit y Katla no logran liberarse de las estigmatizaciones de su entorno y se enfrentan a la carga de

ser subjetivadas como brujas, pero también de ser mujeres. Con buenas actuaciones y con una destacada fotografía en blanco y negro, *The Juniper Tree* es un buen ejemplo de cómo la utilización del arquetipo de la bruja es un recurso para visibilizar la violencia y las injusticias de las que han sido víctimas las mujeres a lo largo del tiempo.



The Juniper Tree (Keene, 1990)

***The Witches* (1990)**



También conocida como: “Las brujas”, “La maldición de las brujas”

Año de estreno: 1990

Países: Reino Unido, EUA y Canadá

Director: Nicolás Roeg

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [fantástico](#)

Comentario: Durante una estancia vacacional en un hotel del sur de Inglaterra, Luke (Jasen Fisher), un niño huérfano que vive bajo la tutela de su abuela (Mai Zetterling), descubre una convención secreta de brujas malvadas que,

bajo el liderazgo de Eva Ernst, "la Gran Bruja" (Anjelica Huston), quieren transformar en ratones a todos los niños del mundo haciéndolos ingerir una pócima mágica dosificada secretamente en dulces. Tras una serie de peripecias, Luke, con la ayuda de su abuela, desenmascara a las terribles brujas, a las que finalmente logra derrotar haciéndoles ingerir su propia pócima, convirtiéndolas así, a todas ellas, en ratas.

Aunque la película posee valores cinematográficos bien logrados, no abona a una lectura novedosa o interesante del arquetipo de las brujas, las cuales bajo la convención de “los cuentos de hadas”, son sencillamente representadas como seres cuya fealdad física refleja la fealdad de su alma.

***The Pit and the Pendulum* (1991)**



También conocida como: “El pozo y el péndulo”, “El péndulo de la muerte”

Año de estreno: 1991

País: Estados Unidos

Director: Stuart Gordon

Arquetipos: [Histórico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Toledo, España, 1492; el inquisidor Torquemada (Lance Henriksen) no cesa de torturar y llevar a la hoguera a supuestas herejes acusadas de brujería. En medio de una de una de tantas ejecuciones públicas, la joven María (Rona de Ricci) trata de intervenir para evitar las incesantes

injusticias, pero termina siendo aprehendida por el propio Torquemada y sus huestes. En su cautiverio, María conoce a Esmeralda (Frances Bay), una anciana partera, también acusada por brujería y quien se convertirá en su único consuelo ante los brutales tormentos de sus captores. Entretanto, Torquemada lidia con sus más profundos deseos carnales, ya que no puede evitar sucumbir ante la belleza de María, a la cual exige poseer a cambio de liberar a Antonio (Jonathan Fuller), el esposo de María, el cual ha caído preso en el mismo calabozo que su mujer, tras su intento fallido por rescatarla. Confundido entre su credo y la lujuria, para no poner en riesgo su reputación, Torquemada decide cortar la lengua de María y ésta, aparentemente, muere, pero gracias a la intervención, astucia y sacrificio de Esmeralda, junto con la bravura y valentía de Antonio, María y su esposo logran salir finalmente avante, derrotando a Torquemada y haciéndolo caer víctima de su propio arsenal de instrumentos de tortura.

The Pit and the Pendulum no posee ningún tipo de rigor histórico y hace parecer que la Inquisición tenía entre sus prioridades a la cacería de brujas, cuando

en realidad, apenas aproximadamente medio centenar de personas fueron juzgadas por brujería por el Tribunal del Santo Oficio a diferencia de lo acontecido en los países protestantes donde hay registro de la ejecución de varias decenas de miles de mujeres por brujería. Lo representado en la película dirigida por Stuart Gordon resulta más afín al fenómeno de la Caza de Brujas en otras latitudes fuera de España y la despreciable figura ficticia de Torquemada es más bien cercana a la de los jueces del contexto anglosajón.

Pese a que la cinta presenta inconsistencias narrativas y situaciones poco creíbles en su línea argumental, resulta destacable, aunque secundario, el personaje de Esmeralda, mujer que sintetiza muy bien la sororidad en medio de la adversidad producto del yugo despiadado del poder.



The Pit and the Pendulum (Gordon, 1991)

***Hocus Pocus* (1993)**



También conocida como:
“Abracadabra”, “El retorno de las brujas”

Año de estreno: 1993

País: EUA

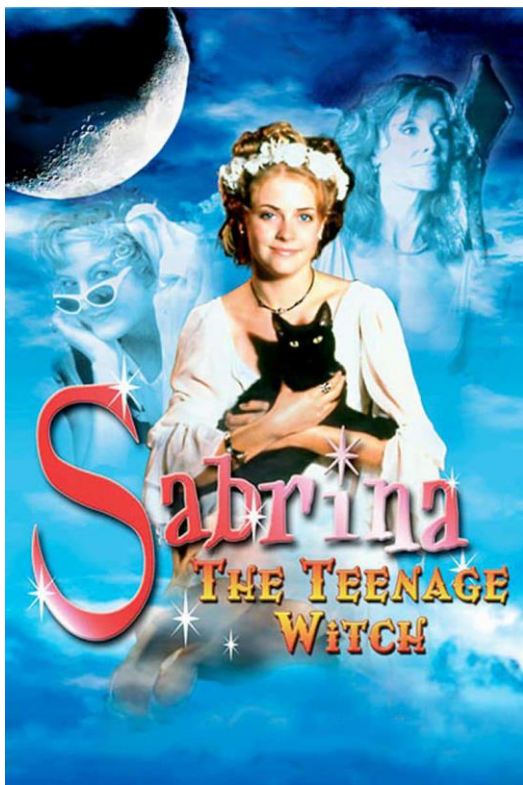
Director: Kenny Ortega

Arquetipos: [Fantástico](#) y [terrorífico](#)

Comentario: Tras ser invocadas por error por una pareja de adolescentes, tres malvadas brujas, ejecutadas en 1693, regresan trescientos años después para aterrorizar una vez más a Salem y tratar de conseguir la juventud eterna absorbiendo la vitalidad de los niños del pueblo mediante sus terribles hechizos.

Aunque *Hocus Pocus* se despliega como una cinta familiar, completamente cómica y sin ningún afán de desarrollar una reflexión compleja, no deja de tener cierta aproximación irresponsable al fenómeno histórico de la Caza de Brujas. Si las brujas de *Hocus Pocus* no guardaran ningún vínculo con los acontecimientos históricos (como sucede con las brujas de otras películas en un tono parecido como *The Witches* [Roeg, 1990]), no habría mayor problema en presentarlas como entidades perversas, desagradables, chocantes y hasta algo estúpidas, pero al estar ligadas con las mujeres acusadas y ejecutadas injustamente en Salem a finales del siglo XVII, la película dirigida por Kenny Ortega termina, hasta cierto punto, justificando la violencia y las atroces injusticias del pasado. Adicionalmente, a lo largo de la cinta prevalece cierto aire de misoginia que no sólo se expresa en el desprecio hacia las brujas, sino que también se manifiesta al presentar a numerosos personajes femeninos como un mero complemento y una simple adición de los personajes masculinos.

***Sabrina the Teenage Witch* (1996)**



También conocida como: “Sabrina, la bruja adolescente”, “Sabrina, cosas de brujas”

Año de estreno: 1996

País: EUA

Director: Tibor Tákács

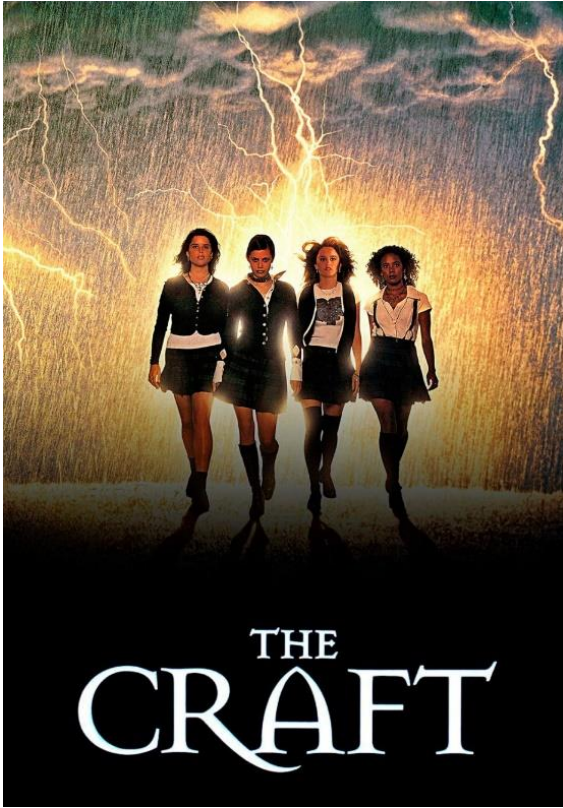
Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Los poderes sobrenaturales de Sabrina (Melissa Joan Hart) comienzan a manifestarse al llegar su cumpleaños número dieciséis. A partir de ese momento, la bruja adolescente hará uso de sus extraordinarios dones para afrontar las peripecias propias de su edad.

Sabrina the Teenage Witch está basada en el cómic homónimo creado por George Gladir y Dan DeCarlo en la década de los sesenta y fue la antesala de la exitosísima serie —también protagonizada por Melissa Joan Hart— emitida entre 1996 y 2003.

Así como en el cómic y en la serie antes mencionada, en esta *TV Movie* prevalece la aproximación hacia el arquetipo de la bruja en un tono bastante ligero y superficial. Si bien hay referencias sutiles al fenómeno histórico de la Caza de Brujas y al satanismo, no fue sino hasta la serie *Chilling Adventures of Sabrina* (distribuida a través de Netflix entre 2018 y 2020) que el personaje estableció una relación más compleja y profunda hacia tales temáticas, adquiriendo de paso un carácter emancipador mucho más evidente y radical.

***The Craft* (1996)**



También conocida como: “Jóvenes brujas”, “Jóvenes y brujas”

Año de estreno: 1996

País: EUA

Director: Andrew Fleming

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Sin duda, *The Craft* es la película más icónica dentro del *boom* de brujas adolescentes de la década de los 90. El argumento se centra en cuatro adolescentes que forman un pequeño aquelarre con tal de desarrollar sus poderes como jóvenes brujas y con ellos,

sobreponerse a contrariedades como el *bullying* escolar, la violencia y la incompreensión intrafamiliar, las inseguridades respecto a la imagen corporal y los desafíos para encontrar a la pareja ideal.

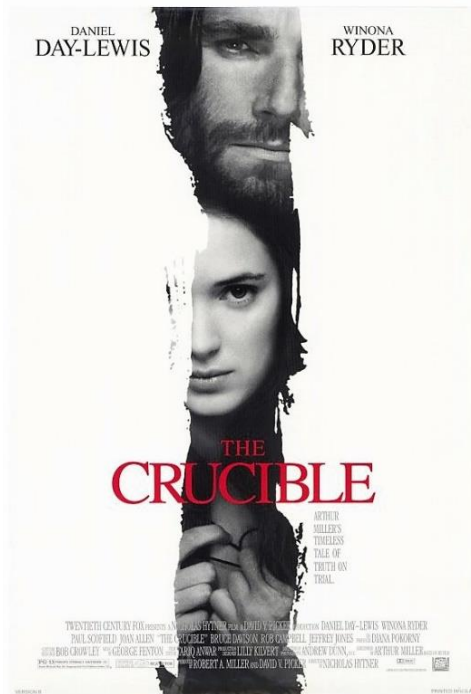
Con una aproximación a la brujería más cercana a la tradición wiccana, la primera parte de *The Craft* logra hacer del arquetipo de la bruja un vehículo para que sus protagonistas afronten y resuelvan múltiples dificultades de la adolescencia por lo que, hasta ese momento, el arquetipo de la bruja opera como emancipador; el problema radica en que, para la segunda mitad de la cinta, las chicas se ven sobrepasadas por sus poderes, confrontándose entre sí y direccionándose hacia su perdición y autodestrucción, particularmente Nancy Downs (Fairuza Balk), quien sin ser específicamente la protagonista de la película, termina por convertirse en el personaje más interesante y mejor desarrollado a pesar de su trágico final.

The Craft es una película ambigua: por una parte, apuesta por la potencia emancipadora del arquetipo de la bruja, pero también, *entrefotogramas*, parece sugerir que las mujeres jóvenes no son capaces de conllevar grandes poderes y responsabilidades, planteamiento de sobra desafortunado.



The Craft (Fleming, 1996)

***The Crucible* (1996)**



También conocida como: “El crisol”, “Las brujas de Salem”

Año de estreno: 1996

País: EUA

Director: Nicholas Hytner

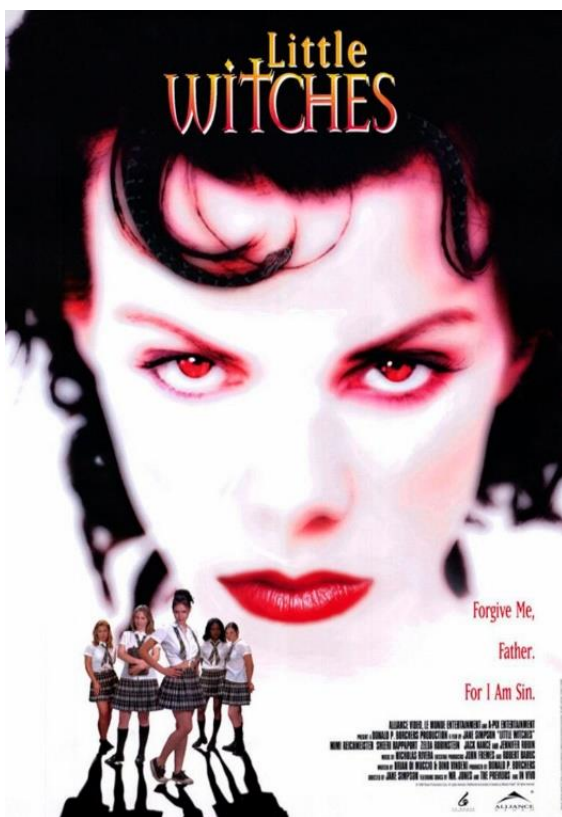
Arquetipo: [Histórico](#)

Comentario: *The Crucible* es una adaptación cinematográfica de la obra de teatro homónima escrita por Arthur Miller en 1952 y reconocida por utilizar el fenómeno histórico de la Caza de Brujas en Salem de finales del siglo XVII como una alegoría del Macartismo estadounidense de mediados del siglo XX.

Sin ser una cinta con la intencionalidad de lograr veracidad histórica impecable, la película dirigida por Hytner, siendo fiel al libreto de Miller, logra representar con absoluta claridad al corrupto y disparatado sistema judicial aderezado por el fanatismo religioso y las perversas dinámicas sociales que llevaron al crecimiento de la histeria colectiva que concluyó en las injustas ejecuciones de “brujas” (y algunos “brujos”) perpetradas en Salem hace más de trescientos años.

Quizás el principal aspecto cuestionable en el planteamiento general de *The Crucible* radica en que presenta a una Abigail Williams (Winona Ryder) —la iniciadora y principal responsable por incitar la histeria colectiva que llevó a la cacería de supuestas brujas en Salem— más bien maquiavélica, egoísta y malintencionada, plenamente consciente, pero a la vez indiferente del daño que causaba en las personas de su comunidad. Tal perspectiva pasa por alto el hecho de que la Abigail Williams histórica (que, en realidad, apenas contaba con 11 años cuando realizó sus primeros señalamientos) seguramente actuó bajo el influjo y las instrucciones de algún adulto, lo que reafirmaría que el fenómeno histórico de la Caza de Brujas estuvo marcado por el ejercicio de violencia en contra de las mujeres.

***Little Witches* (1996)**



También conocida como: “Pequeñas brujas”

Año de estreno: 1996

Países: EUA y Canadá

Directora: Jane Simpson

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: *Little Witches* trata de un grupo de adolescentes internadas en un colegio católico interesadas por recrear antiguos rituales bruñeriles satánicos llevados a cabo siglos atrás en las catacumbas ocultas bajo los cimientos de su escuela. La película confronta la

personalidad libertina y amoral de Jamie (Sheerie Rappaport), con el temperamento responsable y decoroso de Faith (Mimi Reichmeister). Mientras que la primera, acompañada por cuatro de sus compañeras, quiere recrear los antiguos rituales sin importar sus posibles terribles consecuencias; la segunda, consciente de los riesgos de invocar fuerzas sobrenaturales malignas, hace todo lo posible por evitarlo.

Estrenada apenas unas semanas después que [The Craft](#), *Little Witches* también formó parte del *boom* de películas de brujas adolescentes demarcadas en la década de los noventa, pero a diferencia de [The Craft](#), *Little Witches* presentó un perfil muchísimo más bajo desde su estreno, no sólo por haber tenido una distribución infinitamente más discreta, sino también por haber desplegado en la pantalla un guion inconstante y plagado de lagunas, malas actuaciones y una propuesta visual pobre, mal ejecutada y sobresaturada con desnudos gratuitos de adolescentes hipersexualizadas.

***Practical Magic* (1996)**



También conocida como: “Hechizo de amor”, “Prácticamente magia”

Año de estreno: 1998

País: EUA

Director: Griffin Dunne

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Las hermanas Sally y Gilliam Owens (Sandra Bullock y Nicole Kidman) forman parte de un linaje de brujas cuyo origen se remonta a finales del siglo XVII. Su estirpe brujeril las ha dotado de poderes sobrenaturales, aunque también les ha significado el rechazo por parte de ciertos sectores de

la sociedad; pero lo que realmente las ha afligido desde muy pequeñas es el terrible hechizo que, por siglos, ha provocado que todos los hombres que se enamoran de las Owens mueran prematuramente. El esposo y padre de las hijas de Sally no logra librarse del macabro sortilegio y muere, mientras que Gilliam se relaciona con hombres nefastos que generan un sinfín de embrollos para las hermanas. Al final, el apoyo mutuo entre las Owens, junto con su autorreconocimiento como brujas las ayuda a sortear todo tipo de problemas y a encontrar el amor verdadero.

Como en casi todas las *chick flicks*, la motivación principal de las protagonistas de *Practical Magic* radica en la búsqueda del amor bajo esquemas bastante normativos y romantizados; lo cual, resulta incompatible con algunos indicios de apropiación emancipatoria del arquetipo de la bruja que, por momentos, parecieran sugerirse dentro de la cinta.

***Little Miss Magic* (1998)**



También conocida como: ""Kidwitch", "The Little Witch".

Año de estreno: 1998

País: EUA

Director: Fred Olen Ray

Arquetipo: [Fantástico](#)

Comentario: Deirdre (Vanessa Greyshock) es una bruja adolescente que, para subir al siguiente rango dentro de la jerarquía brujeril, debe de coadyuvar a Richard (Ted Monte), un buen hombre que desea obtener un ascenso en su trabajo para ganarse el reconocimiento de Kristin (Michelle Bauer), su ambiciosa y dominante esposa. Para comenzar a formar parte de la vida Richard, Deirdre se hace pasar por su sobrina recién huérfana, en busca de un hogar. Desde el primer momento en que la joven bruja es acogida en el hogar de su supuesto tío, ésta comienza a hacer uso de sus poderes para ayudarlo. Con el apoyo de sus amigos y tras superar algunas peripecias menores, Deirdre logra su cometido y Richard obtiene el ascenso laboral que buscaba y de paso, el reconocimiento por parte de su demandante esposa. Una vez que Deirdre ha conseguido el éxito para Richard, debe decidir entre continuar con su vida como bruja o volverse una chica ordinaria y convertirse en la hija adoptiva de Richard y Kristin. La otrora bruja, finalmente, decide decantarse por la segunda opción y así, deja de ser una bruja.

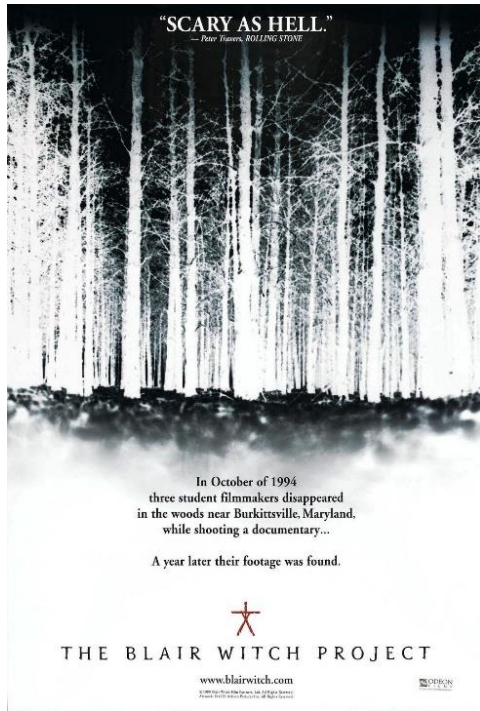
A diferencia de narrativas exitosas de los años noventa protagonizadas por brujas adolescentes (como [The Craft](#) [Fleming, 1996] o [Sabrina The Teenage Witch](#) [Tákács, 1996]), en *Little Miss Magic*, la edad de la protagonista y su etapa de vida resultan completamente irrelevantes, ya que para el personaje de Deirdre daría lo mismo si en lugar de tener 13 años (al menos, en apariencia), tuviera 30 o 65, por lo que el nexo entre su adolescencia y el mundo de las brujas resulta, de sobra,

trivial. En cambio, la cinta dirigida por el prolífico Fred Olen Ray, se vincula más con películas como [*I Married a Witch*](#) (Clair, 1942) o [*Bell, Book and Candle*](#) (Quine, 1958) en las que sus protagonistas brujas, en un gesto de utilización del arquetipo que podría ser interpretado como “contra-emancipador”, rechazan su condición sobrenatural para abrazar un estilo de vida ordinario y plenamente afín a los convencionalismos familiares y sociales.



Little Miss Magic (Ray, 1998)

***The Blair Witch Project* (1999)**



También conocida como: “El proyecto de la bruja de Blair”

Año de estreno: 1999

País: EUA

Directores: Daniel Myrick y Eduardo Sánchez

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: En el bosque aledaño a Burkittsville, Maryland (antes Blair), tres jóvenes cineastas desaparecen misteriosamente en medio de la filmación de un proyecto documental en torno a la leyenda local de una

supuesta bruja responsable por una serie de calamidades acontecidas en el pasado.

Utilizando el recurso del metraje encontrado (*found footage*), *The Blair Witch Project* recurre al arquetipo de la bruja en su vinculación con lo terrorífico y lo paranormal para erigir la tensa atmósfera que envuelve a los personajes a lo largo del desarrollo de la película. Aunque la bruja de Blair nunca aparece en cuadro, son los imaginarios colectivos alrededor de la peligrosidad de las brujas los que sostienen la trama y las desventuras padecidas por quienes protagonizan la cinta. Pese a que *The Blair Witch Project* resulta muy original en su realización y en el manejo de los recursos cinematográficos en aras de su narrativa, la película coescrita y codirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez es reiterativa y poco propositiva en cuanto a su aproximación al arquetipo de la bruja al sustentarse a partir de la presunta alianza de las brujas con el mal, pasando por alto cualquier gesto reivindicatorio o de reflexión crítica en torno al arquetipo.

***Bewitched* (2005)**



También conocida como: “Hechizada”, “Embrujada”

Año de estreno: 2005

País: EUA

Directora: Nora Ephron

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Cansada de vivir como una bruja, Isabel (Nicole Kidman) decide mudarse a Los Ángeles para tratar de vivir una vida normal como una simple mortal. Un día, en una librería, Isabel se topa azarosamente con el egocéntrico actor

Jack Wyatt (Will Ferrell), quien, al verla, la reconoce como la candidata idónea para interpretar el papel de su esposa en un *remake* de *Bewitched* (“Hechizada”), el popular programa de televisión de los años sesenta centrado en los intrínquilos vividos por el matrimonio integrado por una bruja [Samantha] y un hombre normal [Darren]. Tras una muy convincente actuación en su audición —dado que ella, verdaderamente, es una bruja— Isabel se queda con el papel de Samantha, pero tan pronto e inicia el rodaje de los primeros episodios, se da cuenta de que su participación en la nueva versión de *Bewitched* será ínfima, a diferencia de la serie original, en la que el personaje de Samantha se llevaba toda la atención y todas las palmas. Molesta por la situación, Isabel recurre a sus poderes sobrenaturales de bruja para alterar a su conveniencia las circunstancias y para enaltecer a su personaje y a su interpretación. Los cambios en el programa producidos por la intervención de Isabel favorecen al programa pese al disgusto de Jack, quien aspiraba a que el hecho de centrar la serie en su personaje de Darren relanzaría su carrera como estrella hollywoodense.

Con tal de contravenir la animadversión de Jack, Isabel le lanza un hechizo para ganarse su simpatía y aprecio, entonces, a partir de ese momento, Jack se

enamora perdidamente de ella. Arrepentida por usar sus poderes para ganarse tramposamente el amor de Jack, Isabel revierte su hechizo, tratando de obtener una vez más el amor de Jack, pero ya sin la utilización de sus dones como bruja. El plan de Isabel funciona y ambos viven un idilio, pero todo se viene abajo cuando ella le confiesa que realmente es una bruja y que anteriormente había usado sus poderes para su conveniencia. Jack, enfadado, se aleja momentáneamente de Isabel al tiempo que ella, despechada, renuncia a participar en el *remake* de *Bewitched*... a final de cuentas, pese a que todo por unos momentos parece perdido, el amor logra triunfar —como en cualquier *chick-flick*— y la pareja se reencuentra mientras que la nueva versión de *Bewitched* se convierte en un éxito al tiempo que lo que sucede en la realidad y lo que sucede en la pantalla cada vez resulta menos discernible.

Bewitched no solamente está estrechamente relacionada con la serie homónima de los sesenta protagonizada por Elizabeth Montgomery, también, como sucede con la serie original, su germen argumental proviene de los planteamientos narrativos en películas como [*I Married a Witch*](#) (Clair, 1942) o [*Bell, Book and Candle*](#) (Quine, 1958). Sin embargo, a diferencia de los materiales a los que debe su genealogía, *Bewitched* se queda lejos de responder a los “ideales” femeninos de su tiempo y el personaje encarnado por Nicole Kidman termina por presentarse como una suerte de “housewife” anacrónica de mediados del siglo XX atrapada en los albores del siglo XXI, con una serie de atributos, actitudes y aspiraciones muy distantes de las de un buen número de mujeres de nuestro siglo, por lo que la cinta resulta fallida en su intento por refrescar a la historia y a los personajes presentados en el programa de televisión original.

***The Witch's Sabbath* (2005)**



También conocida como: “Witches Sabbath”

Año de estreno: 2005

País: EUA

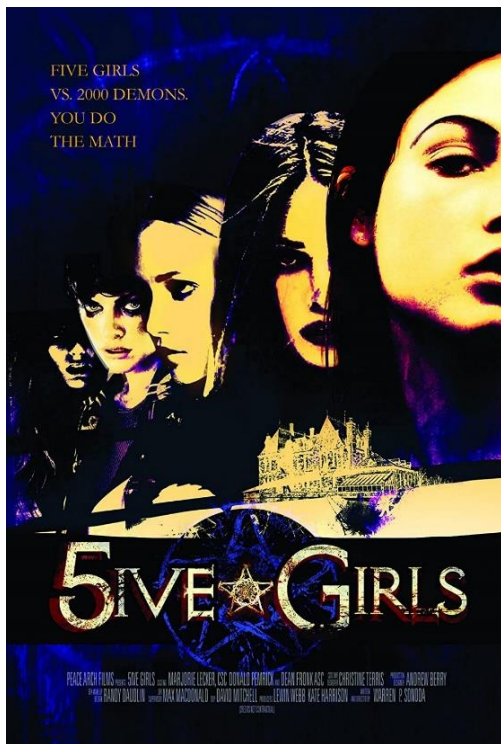
Director: Jeff Leroy

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Usando como fachada un club de *striptease*, un pequeño aquelarre se hace de víctimas para ofrecerlas como sacrificio al diablo y así garantizar su supervivencia. Un grupo de cuatro jóvenes en busca de diversión termina por convertirse en la última presa del conventículo de brujas.

The Witch's Sabbath es una película de cine B con fallas narrativas, pobres efectos visuales y malas actuaciones. Aunque su base argumental pudiera rememorar a cintas *witchploitation* de las décadas de los sesenta y setenta, carece del ritmo y del encanto estético *camp* de sus predecesoras. *The Witch's Sabbath* es sintomática de la decadencia en el cine protagonizado por brujas en los albores del siglo XXI.

***Five Girls* (2006)**



También conocida como: “5 brujas”

Año de estreno: 2007

País: Canadá

Director: Warren P. Sonoda

Arquetipo: Terrorífico



Comentario: En el internado católico St. Mark's, el Padre Drake (Ron Perlman) presencia pavidamente la desaparición de la interna Elizabeth (Krysta Carter) ante la manifestación de una entidad demoniaca que responde al nombre de Legión. Cinco años más tarde, cinco adolescentes problemáticas, Alex (Jennifer Miller), Mara (Jordan Madley), Cecilia (Terra Vnesa), Leah (Barbara Mamabolo) y Connie (Tasha Quintas), quedan bajo la tutela del Padre Drake, quien tiene la misión de disciplinarlas y reencauzar sus vidas. Al tiempo que las jóvenes ven crecer su amistad y cercanía, también comienzan a manifestar distintos poderes sobrenaturales, mismos que podrían serles de utilidad para enfrentar a Legión, el cual reaparece tras ser invocado por Miss Pearce (Amy Lalonde), la severa y enigmática institutriz del colegio. Tras una serie de violentos encuentros con la entidad maligna y con Miss Pearce, sólo Mara logra sobrevivir, mientras que el resto de las adolescentes, así como el Padre Drake y la propia Miss Pearce, terminan cayendo víctimas de las garras de Legión, convirtiéndose así en el tributo pagado por el portero de St. Mark's, Virgil (James Kidnie), quien después de un lustro confabulando en contra de todas las personas de la institución, al fin logra pagar a Legión el precio para recuperar a su desaparecida hija, Elizabeth.

Protagonizada principalmente por el grupo de brujas adolescentes, *Five Girls* comparte relativamente la misma estirpe de películas como [*The Craft*](#) (1996), sólo que, en este caso, el desarrollo de los personajes resulta incompleto en medio de

un planteamiento argumental poco claro. En el guion de la película dirigida por Warren P. Sonoda, las jóvenes aparentan ser cercanas a la brujería blanca wiccana, mientras que su contraparte, Miss Pearce, es practicante a todas luces de brujería negra satánica; sin embargo, esta cinta no logra fijar un posicionamiento contundente en relación con las vertientes de la brujería, ya que, ya sea en una u otra faceta, el destino de los personajes resulta igualmente desafortunado. Además, no se puede pasar por alto que un buen número de escenas dentro de *Five Girls* presentan una extraña, incómoda e innecesaria sobreexposición erotizante de los cuerpos de las adolescentes, lo que reafirma el hecho de que en la primera década del siglo XXI algunas producciones hicieron cierto eco del contra-feminismo expresado a través de los filmes *witchploitation* estrenados tres décadas atrás.



Five Girls (Sonoda, 2006)

***La terza madre* (2007)**



También conocida como: “The Mother of Tears”, “La madre del mal”

Año de estreno: 2007

Países: EUA e Italia

Director: Dario Argento

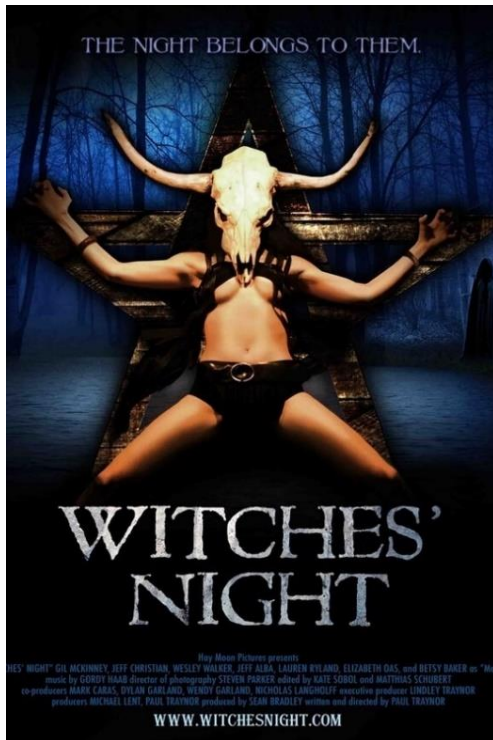
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: *La terza madre* cierra la “Trilogía de las Tres Madres” a cargo de Dario Argento. Frente a sus predecesoras ([Suspiria](#) [1977] e [Inferno](#) [1980]), resulta visual y estilísticamente mucho menos original e interesante, pero su narrativa más clara y mejor articulada ayuda a

resolver las numerosas lagunas argumentales arrastradas desde las cintas previas.

La terza madre deja claro que en cada una de las películas de Argento se despliega lo que ocurre en las distintas “casas” donde se cometen todo tipo de actos perversos bajo la directriz de alguna las tres madres, las cuales constituyen un siniestro triunvirato de brujas empeñadas en atormentar a la humanidad desde hace siglos: [Suspiria](#) se centra en la casa de Friburgo, una academia de baile bajo la dirección de Mater Suspiriorum; [Inferno](#), se focaliza en los crímenes y asesinatos de Mater Tenebrarum desde la casa de Nueva York; mientras que, *La terza madre*, cuyo epicentro es la casa de Roma, muestra las fechorías de Mater Lachrymarum en aras de un proyecto de dominación mundial bajo un aquelarre internacional.

***Witches' Night* (2007)**



También conocida como: “Twilight Witches”

Año de estreno: 2007

País: EUA

Director: Paul Traynor

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Después de que su novia lo dejara plantado en el altar, el despechado Jim (Gil McKinney) y sus tres mejores amigos se aventuran a acampar en lo más profundo del bosque donde se encuentran con un grupo de mujeres que, en un principio, se muestran amigables y seductoras, pero al poco tiempo, revelan su verdadera identidad como despiadadas brujas en búsqueda

de víctimas para llevar a cabo sus perversos rituales satánicos. A partir de ese momento, el viaje del grupo de amigos deja de ser un espacio de liberación de sus problemas para convertirse en una lucha desesperada por la supervivencia.

Más allá de la línea narrativa que sostiene a la película, desde los primeros momentos y a lo largo de toda la cinta, los antipáticos protagonistas de *Witches' Night* despliegan un sinnúmero de actitudes masculinas tóxicas aderezadas con bastantes “bromas” y comentarios cargados de un claro carácter misógino. Adicionalmente, Paul Traynor, el escritor y director de la cinta, presenta un aquelarre de brujas integrado por mujeres cuya personalidad queda limitada por su avidez de sexo y su servilismo al mal.

Witches' Night es sintomática de cómo se perdió todo indicio emancipatorio en la utilización del arquetipo de la bruja en varias de las películas de los primeros años del siglo XXI, a diferencia de lo que sucedió en los años 90 (principalmente, con el fenómeno del *coolness* de las brujas adolescentes) o en la década de 2010 (cuando varias cintas fueron afines a la reaparición de la apropiación de las brujas como símbolo de resistencia y lucha para las mujeres).

***The Good Witch* (2008)**



También conocida como: “La bruja buena”, “El misterio de la dama gris”

Año de estreno: 2008

Países: EUA y Canadá

Director: Craig Pryce

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: En busca de un lugar en donde asentarse y comenzar un hogar, Cassandra Nightingale (Catherine Bell) decide mudarse a la antigua casona que ha heredado en el pequeño poblado de Middleton. El arribo de Cassandra a

la comunidad no pasa desapercibido y si bien, conforme el paso de los días va ganándose el aprecio y la confianza de algunas de las personas del pueblo, algunas otras más le expresan su antipatía, desconfiando de su enigmática personalidad y tildándola de bruja practicante de artes oscuras. En realidad, Cassandra es la continuación de un linaje de brujas buenas que, haciendo uso de sus poderes, persiguen la justicia y el bienestar para quienes les rodean.

The Good Witch inicia la franquicia de películas y series homónimas que, ininterrumpidamente, ha contado con producciones en televisión por más de una década. El universo planteado por el director Craig Pryce y el escritor Rod Spence realiza un abordaje banal a las brujas y a la brujería, colocando a Cassandra Nightingale en medio de situaciones mundanas en las que no se presenta el más mínimo cuestionamiento al establishment estadounidense blanco patriarcal y heteronormativo. Aunque a través de su protagonista, en momentos aparecen ciertos indicios menores de reivindicación para el arquetipo de la bruja y para las mujeres, *The Good Witch* no deja de ser un producto cultural mediático mediocre no sólo en su ejecución y propuesta artística, sino también en su posicionamiento político.

Season of the Witch (2011)



También conocida como: “En tiempo de brujas”, “Cacería de brujas”, “Temporada de brujas”

Año de estreno: 2011

País: EUA

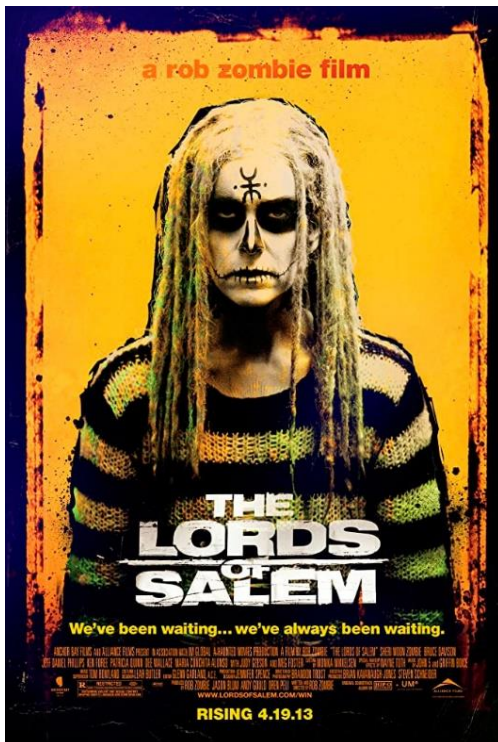
Director: Dominic Sena

Arquetipos: [Terrorífico](#) e [histórico](#)

Comentario: Con una visión antes endeble y sensacionalista, que reflexiva y con apego histórico, *Season of the Witch* se sitúa en la primera mitad del siglo XIV, en medio de las Cruzadas y la Peste Negra. Esta ficción histórica presenta a los exsoldados cruzados Behmen (Nicolas Cage) y Felson (Ron Perlman) como cabezas de un grupo variopinto de personajes cuya misión consiste en trasladar a un remoto monasterio a Anna (Claire Foy), una joven acusada de brujería y presunta culpable de la peste. Conforme se desarrolla la travesía, una serie de infortunios atribuidos a la supuesta bruja comienzan a mermar a los integrantes del grupo. Cuando los sobrevivientes finalmente llegan a su destino, la verdad se revela; Anna no es una bruja, sino una muchacha poseída por el diablo, quien la ha utilizado como un vehículo para poder llegar al monasterio que alberga el último ejemplar de *La llave de Salomón*, manuscrito demonológico que en sus páginas guarda el conjuro para derrotar al demonio y así liberar a toda Europa de la peste.

Aunque a final de cuentas *Season of the Witch* no muestra a ninguna bruja, sí ejemplifica cómo es que las supuestas brujas —o las mujeres acusadas de brujería— ya sea en la ficción o en la realidad histórica, constantemente han operado como “chivos expiatorios”, como “cortinas de humo” o como repositorios ficticios de todo tipo de calamidades.

***The Lords of Salem* (2012)**



También conocida como: “Los amos de Salem”, “Los señores de Salem”

Año de estreno: 2012

Países: EUA, Reino Unido y Canadá

Director: Rob Zombie

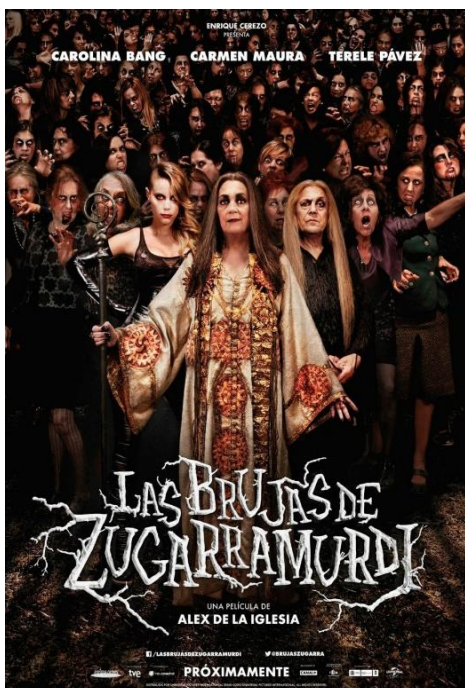
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Heidi (Sheri Moon Zombie), DJ en una estación de *hard rock* en Salem, recibe un misterioso disco de vinilo de una banda que se hace llamar The Lords of Salem. A partir de que decide escuchar la música del extraño álbum, Heidi comienza a tener alucinaciones

de rituales brujería, criaturas diabólicas y diversas situaciones escatológicas, mientras que los límites entre la realidad y sus visiones comienzan a desdibujarse hasta quedar imperceptibles. Heidi ha sido la elegida para engendrar al hijo del diablo, proyecto emprendido, hasta entonces sin éxito, por las brujas de Salem desde 1696.

Con el planteamiento de esta película, Rob Zombie desperdicia la oportunidad de realizar un vínculo interesante entre las mujeres ejecutadas por brujería a finales del siglo XVII y las habitantes de Salem en el presente. Carente de rigor y reflexividad histórica, *The Lords of Salem* es una mezcolanza que, si bien logra tener algunos momentos visualmente afortunados, dista mucho de aportar una lectura novedosa en torno a la brujería o al arquetipo de las brujas como simples esclavas serviles de Satán.

***Las brujas de Zugarramurdi* (2013)**



Año de estreno: 2013

País: España

Director: Álex de la Iglesia

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Con un talante cómico, *Las brujas de Zugarramurdi* parte de la premisa de que las brujas vascas del siglo XVII han continuado con su legado hasta nuestros días, haciendo uso de sus prácticas y aquelarres para “empoderar” a las mujeres con el objeto de hacer colapsar a la civilización moderna y de paso, derrocar al

patriarcado impuesto y sostenido por los hombres.

Aunque en primera instancia pudiera parecer que *Las brujas de Zugarramurdi* se trata de una cinta que, desde lo cinematográfico, se suma y se posiciona desde la resistencia feminista recurriendo al arquetipo de las brujas; en realidad, no es así. En primer lugar, los protagonistas de la película, José (Hugo Silva), Tony (Mario Casas) y Manuel (Jaime Ordóñez), son hombres que, de una u otra manera, han sido violentos con las mujeres que los rodean y a pesar de ello, han salido librados de recibir su merecido escarmiento gracias a los privilegios de los que gozan por el simple hecho de ser hombres. En segundo lugar, el desarrollo narrativo de los protagonistas los transforma de ser victimarios de las mujeres a víctimas perseguidas por brujas enloquecidas. Finalmente, ciertos personajes femeninos, como Eva (Carolina Bang) o Silvia (Macarena Gómez), nunca logran liberarse de una dependencia emocional hacia los hombres.

Paradójicamente, *Las brujas de Zugarramurdi*, en su intento de contener cierto mensaje feminista, termina desplegando exactamente todo lo contrario, con un argumento que conforme avanzan los minutos pasa de la originalidad a lo ramplón.

***The Witch: A New-England Folktale* (2015)**



También conocida como: “The VVitch”,
“La bruja”

Año de estreno: 2015

Países: EUA y Canadá

Director: Robert Eggers

Arquetipos: [Histórico](#), [terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Thomassin (Anya Taylor-Joy) y su familia son condenados a abandonar su comunidad y forzados a sobrevivir en medio de la soledad del bosque. La familia de puritanos conservadores no sólo tendrá que enfrentarse a la escasez de recursos y a

las difíciles condiciones de vida en medio de la nada, sino también al asecho de fuerzas sobrenaturales demoniacas cuya presencia irá desquebrajando paulatinamente tanto la cordura de cada uno de los miembros de la familia, como los lazos entre sí. Entretanto, vemos cómo Thomassin, seducida por el demonio termina convirtiéndose en bruja y uniéndose a un aquelarre. La autodeterminación de Thomassin para convertirse en bruja posee un carácter emancipatorio en el que la protagonista de la cinta utiliza su auto-subjetivación como bruja como un gesto subversivo en contra del poder institucionalizado ya sea a través de la familia, de la religión o de la sociedad.

The Witch: A New England Folktale es una de las películas más interesantes que se han hecho en torno al arquetipo de la bruja en los últimos años. La película presenta con apego histórico las condiciones de vida de los colonos neoingleses del siglo XVII y recurre a fuentes de la época para representar aspectos relativos a la brujería; no obstante, no se trata propiamente de un drama histórico, ya que los

acontecimientos sobrenaturales presentados en la pantalla no se muestran simplemente como extravagancias inventadas por inquisidores de brujas o disparates enunciados por mujeres acusadas de brujería declarando bajo tortura: en el universo diegético de *The Witch* las brujas y la brujería existen, lo cual coloca a la cinta más bien dentro del terreno de la ficción (de ahí la pertinencia de su nominación como *folktale* en su título).



The Witch: A New-England Folktale (Eggers, 2015)

Una noche de brujas (2015)



Año de estreno: 2015

País: Chile

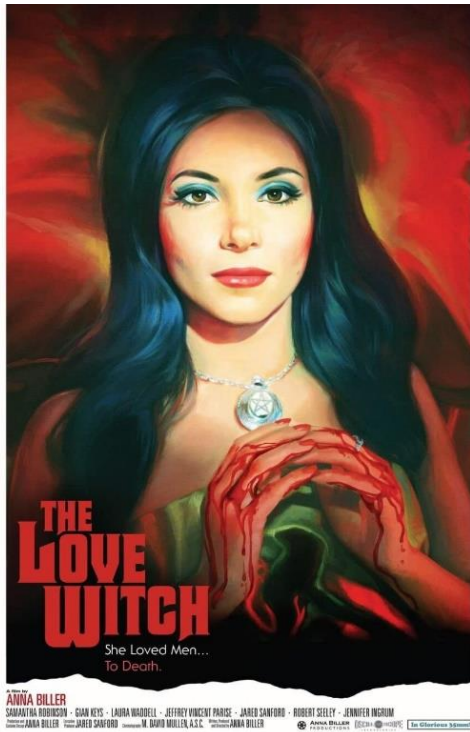
Director: Álvaro Rozas

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Tres mujeres (Catalina Vera, Javiera Valderrama y Daniela Rojo) se reúnen en lo que aparenta ser una cena común y corriente entre amigas, pero bastarán apenas unos minutos para que en la pantalla se revele que la velada se trata en realidad de un aquelarre en el que las brujas realizan el sacrificio ritual de un hombre (Claudio Asuar), pareja de una de ellas.

El cortometraje escrito dirigido por Álvaro Rozas parece sugerir cierto uso emancipador del arquetipo de la bruja al referir al aquelarre como un espacio separatista de mujeres en el que ellas pueden disfrutar en ausencia de los hombres; no obstante, la falta de desarrollo en los personajes y en general, en la trama, deja cabos sueltos que no permiten reconocer las motivaciones detrás del sacrificio ritual perpetrado por las brujas, lo que trae como consecuencia que sea imposible determinar la profundidad e inteligencia con la que Rozas está realizando el abordaje del arquetipo, a diferencia de un buen número de producciones de la misma década, en las que el arquetipo de la bruja, así como sus prácticas rituales se ven tornadas hacia un evidente giro emancipador.

***The Love Witch* (2016)**



También conocida como: “La bruja del amor”

Año de estreno: 2016

País: EUA

Directora: Anna Biller

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: *The Love Witch* es una cinta sui generis. A primera vista, pareciera que simplemente se trata de un pastiche que rinde homenaje a películas *exploitation* de satanismo y brujería (*witchploitation*) de los años sesenta y setenta. Su protagonista, Elaine Parks (Samantha Robinson) utiliza su belleza física, su encantadora personalidad y sus poderes sobrenaturales como bruja para seducir a numerosos hombres, los cuales, bajo un abanico de infortunios terminan siempre predestinados a una muerte trágica, dejándola sola, insatisfecha y frustrada en su intento por encontrar “el amor verdadero”.

Bajo esta primera lectura del argumento, se podría inferir que la película pretende mostrar que el hedonismo insaciable y los truculentos métodos de esta *femme fatale* brujeril traen como consecuencia su infelicidad perenne y el malogro de todos sus planes. Sin embargo, la apuesta de Anna Biller —directora, guionista, productora y editora de la cinta— va mucho más allá de lo inmediatamente aparente en la línea argumental, valiéndose de numerosos recursos cinematográficos para llevar su propuesta hacia derroteros más críticos y reflexivos en torno al cine, las brujas y las mujeres.

En primer lugar, Biller hace evidente el aparato cinematográfico, es decir, nunca deja de hacer palpable la noción de que estamos viendo una película y que

todo lo que sucede en la pantalla es ficción. Eso lo logra a través de distintos recursos, tales como los valores visuales exagerados en la dirección de arte — rayando casi en lo *campy*—, la dirección actoral forzada, la recurrencia de diálogos intencionalmente descolocados y poco creíbles (muy en concordancia con el cine *witchploitation*), así como el manejo de encuadres y movimientos de cámara que, en su abuso y frecuencia, conllevan la patencia de la lente. Tal noción constante de lo cinematográfico inevitablemente conlleva a la reflexión en torno al medio ¿qué vemos cuando vemos una película? ¿qué vemos cuando vemos una película de brujas?

Adicionalmente, el desarrollo de los personajes en el filme en función de su género trastoca las lógicas convencionales que prevalecen en la enorme mayoría de las cintas categorizables como *witchploitation*, ya que en *The Love Witch* son los personajes femeninos los que presentan un desarrollo complejo y multidimensional, mientras que los masculinos resultan unidimensionales y con una participación y relevancia completamente subordinadas a la línea narrativa general definida por las mujeres en la pantalla.

La impecable realización anacrónica de *The Love Witch* es otro de sus aciertos. En varias escenas, lo desplegado en la pantalla se distancia por completo del 2016 —año de estreno de la película— y sin lugar a duda logra trasladar la mirada hacia cuatro o cinco décadas atrás.

Pese a las virtudes mencionadas líneas arriba, cabe señalar que *The Love Witch* sí presenta un punto flaco frente al universo cinematográfico al que referencia y crítica; no es una película con un ritmo precisamente ágil, cuestión que, en parte, se debe a su duración cercana a las dos horas, metraje que considerablemente resulta más extenso que el de la enorme mayoría de las cintas *witchploitation*.

***The Neon Demon* (2016)**



También conocida como: “El demonio neón”

Año de estreno: 2016

Países: Francia, Dinamarca, EUA

Director: Nicolas Winding Refn

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: *The Neon Demon* no aborda el tema de la brujería explícitamente ni en ningún momento utiliza el término “bruja” para referirse a alguna de las mujeres que habitan en la pantalla, sin embargo, la cinta presenta una serie de simbolismos y algunos gestos y acciones por parte de sus protagonistas que

permiten establecer un posible vínculo con el universo de lo brujo.

La premisa narrativa de la película es sencilla. Jesse (Elle Fanning) es una bella joven provinciana que se muda a Los Ángeles con el objetivo de convertirse en una supermodelo. En su travesía, se relaciona con la maquillista Ruby (Gena Malone), las supermodelos Sarah (Abbey Lee Kershaw) y Gigi (Bella Heathcote), así como con algunos otros personajes que, aunque en un principio se muestran bienintencionados e interesados en catapultar su carrera, posteriormente se convierten en sus detractores, presas de la envidia y de sus intereses personales truncados desde la aparición de Jesse. El destino final de la protagonista de *The Neon Demon* no podría encaminarse más que a la tragedia, no sólo por quienes la rodearon en su empresa, sino también porque ella misma termina convirtiéndose en víctima de su vanidad y egocentrismo.

Las tres mujeres que acompañan a Jesse (Ruby, Sarah y Gigi) forman lo que parece ser un aquelarre en torno al culto de la belleza y lo superfluo; asimismo, son partícipes de “fiestas” y otros eventos cuyas dinámicas tienen un carácter ritual en

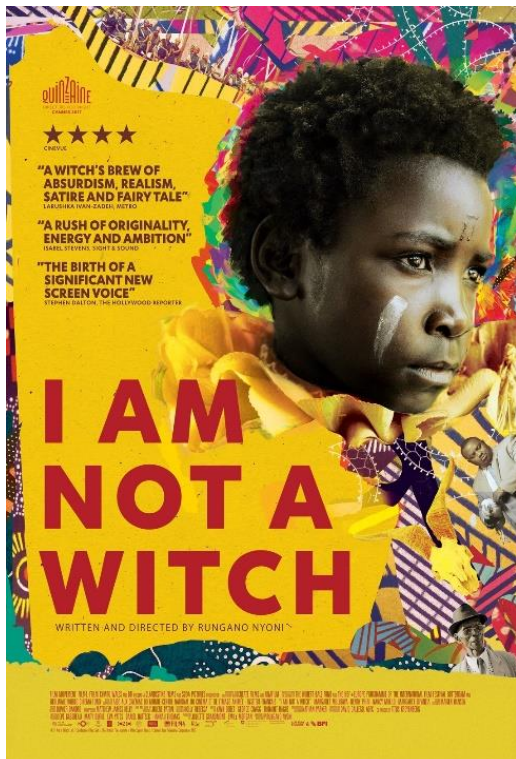
el que, poco a poco, Jesse comienza a involucrarse. Además de las mujeres, algunos otros personajes “gurús de la moda” operan como una suerte de sumos sacerdotes y sacerdotisas que realizan ritos iniciáticos para introducir a Jesse dentro de su universo. Adicionalmente, la película presenta de manera reiterada símbolos triangulares, sigiles y referencias al totemismo animal, componentes que, en nada resultan ajenos al mundo de las brujas.

Finalmente, no se puede pasar por alto que el estridentismo audiovisual de *The Neon Demon* puede ser claramente equiparable con el de [*Suspiria*](#) (1977) de Dario Argento.



The Neon Demon (Refn, 2016)

***I Am Not a Witch* (2017)**



También conocida como: “No soy una bruja”

Año de estreno: 2017

Países: Zambia, Reino Unido, Francia, Alemania

Directora: Rungano Nyoni

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Tras ser tildada como “bruja”, la pequeña niña Shula (Maggie Mulubwa) es expulsada de su comunidad y forzada a cohabitar con un grupo de brujas exiliadas en medio del desierto de Zambia. En tal paraje,

las mujeres sospechosas por brujería viven atadas (literal y simbólicamente) cumpliendo diversas tareas, ya sea como jornaleras, como “curiosidad” y atracción turística o más excepcionalmente, como videntes, haciendo uso de sus “dones sobrenaturales”. Al poco tiempo de haberse unido al aquelarre, Shula comienza a trabajar bajo el cobijo de un funcionario gubernamental (Henry B.J. Phiri) con quien, entre otras labores, ayuda a “identificar” criminales dentro de una lista de sospechosos. Aunque en un principio a la supuesta niña bruja no le resulta del todo desagradable el papel que le han puesto a desempeñar en la sociedad, no pasa mucho tiempo para que se revele la sobreexposición y la terrible explotación que la deshumanizan y victimizan, llevándola a un estado depresivo en el que la niña tiene que lidiar con el terrible peso de haber sido subjetivada como “bruja”.

En una primera lectura, podría parecer que *I Am Not a Witch* se restringe a ser un retrato etnológico de algunas de las sórdidas prácticas de África subsahariana, pero la historia de Shula logra trascender linderos geográficos y culturales, ya que los múltiples ejercicios de violencia en contra de la niña y el resto de las “brujas” pueden ser homologables con un buen número de prácticas que

desfavorecen a las mujeres de todo el mundo. Así como en Occidente, en Zambia operan una serie de funestas relaciones: el ser bruja siempre implica ser mujer y el ser mujer, sin importar el entorno, conlleva un sinfín de abusos sistémicos a partir de la subordinación de las mujeres frente a los hombres. Ante tal panorama, al menos en el final un tanto abierto de *I Am Not a Witch*, se abre la puerta a la resistencia y a la emancipación de las brujas y de las mujeres a través de la ruptura de sus ataduras.



I Am Not a Witch (Nyoni, 2017)

Thelma (2017)



También conocida como: “La maldición de Thelma”

Año de estreno: 2017

País: Noruega

Director: Joachim Trier

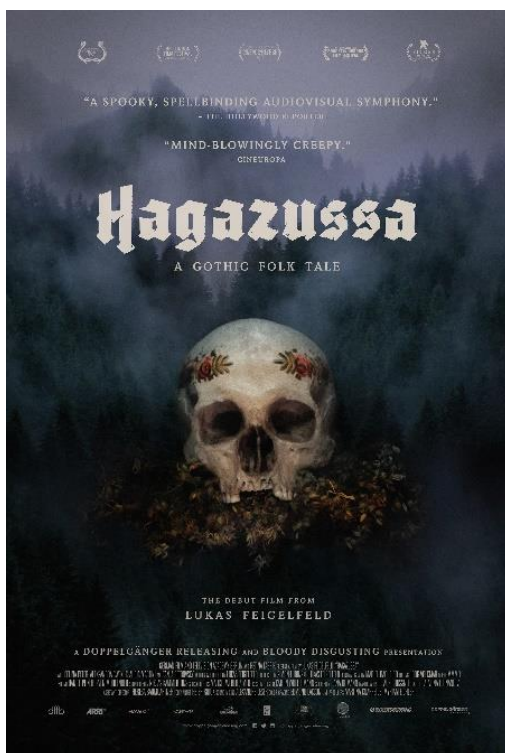
Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: La joven Thelma (Eili Harboe), al igual que muchas de las perseguidas por brujería en el pasado, proviene de un entorno familiar sumamente religioso en el que las restricciones morales han afectado su desarrollo personal, volviéndola una muchacha solitaria y retraída. Al independizarse con su ingreso a la universidad, Thelma no solamente

afronta las dificultades para sociabilizar, también se enfrenta a una serie de extraños síntomas que poco a poco van mermando su salud y su estabilidad emocional. Contrarrestando ese panorama desalentador, Thelma conoce a Anja (Kaya Wilkins), quien se convierte en la principal motivación para su autosubjetivación, tanto en sus preferencias sexuales, como en el reconocimiento de sus poderes sobrenaturales provenientes de su matrilinaje.

La aproximación al arquetipo de la bruja que realiza el director y guionista de *Thelma*, Joachim Trier, es sutil, pero contundente. Sin llegar a hacer enunciaciones demasiado explícitas en relación con las brujas, hay referencias a sus “vuelos nocturnos”, “las marcas del diablo”, “la desaparición de bebés”, las ejecuciones en la hoguera y otros componentes que han configurado al arquetipo desde su aparición en la Edad Moderna. Inclusive, Trond (Henrik Rafaelsen), el padre de Thelma, opera como el depositario de la violencia patriarcal opresiva en contra de las mujeres; la violencia y el ejercicio del poder que en el pasado desembocó en la muerte de las mujeres acusadas de brujería, prevalece en gestos de estructuras institucionales de la contemporaneidad sea en la familia, en la escuela o en el discurso médico-científico.

Hagazussa (2017)



También conocida como: “Hagazussa: A Heathen's Curse”, “Hagazussa: A Gothic Folktale”, “Hagazussa: La maldición de la bruja”

Año de estreno: 2017

Países: Alemania y Austria

Director: Lukas Feigelfeld

Arquetipos: [Histórico](#), [terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: Contextualizada en las profundidades de los bosques alpinos, *Hagazussa* despliega en cuatro capítulos la vida de la supuesta bruja Albrun (Aleksandra

Cwen / Celina Peter) a partir de una serie de imágenes surgidas de relatos populares tardomedievales germanos.

En el primer capítulo, “Sombras” se presentan momentos de la infancia de Albrun (Peters) en compañía de su madre (Claudia Martini); ambas mujeres viven solas en una pequeña cabaña, distante de la sociedad, pero en contacto directo con la naturaleza. Al tiempo que Albrun vive su menarquia, la madre muere a causa de una terrible afección (probablemente peste) que le produce severas náuseas, protuberancias en la piel y estados de consciencia alterados.

Para el segundo capítulo, “Cuernos”, aparece Albrun (Cwen), ya adulta, viviendo en la misma cabaña que había compartido con su madre y haciéndose cargo de una bebé cuyo padre se desconoce. La joven madre es tildada como bruja por los habitantes de la aldea cercana, quienes la rechazan por su ostracismo y excentricidad; no obstante, la hostilidad de su entorno, Albrun no carece del goce por la vida, ya que ella encuentra placer en la naturaleza, en su hija y en los animales que la rodean. Desafortunadamente, el bienestar de Albrun se interrumpe cuando

los aldeanos, cegados por la intolerancia y la superstición, arremetan en su contra, primero, abusando sexualmente de ella y después, asesinando y desollando a los animales que la acompañaban y que constituían el sustento para ella y para su bebé. Albrun decide vengarse y envenena a los aldeanos arrojando una rata muerta y orinándose en el abrevadero que les proveía de agua.

En el comienzo de “Sangre”, el tercer capítulo de la cinta, se pueden ver carretas con cadáveres saliendo de la aldea. Posteriormente, Albrun vive un episodio de psicosis producido por el consumo de hongos alucinógenos, lo que la lleva a asesinar involuntariamente a su bebé cuando se sumerge con ella en las aguas turbias de un pantano.

“Fuego”, el capítulo final de la película muestra a Albrun completamente alterada y fuera de sí al percatarse del filicidio que ha perpetrado, lo que la lleva incluso, en medio de la desesperación y la confusión, a comerse el cadáver de su hija. Asediada por alucinaciones en las que aparece el recuerdo de su madre y presa de un estado completamente paranoico —el cual recuerda a los momentos finales de su madre— Albrun colapsa en la soledad del bosque y, por combustión espontánea, parece consumida por el fuego.

Con un ritmo lento, muy pocos diálogos y apelando más bien a la ominosa poética de imágenes potentes y cargadas de simbolismo, *Hagazussa* logra ser afortunada al no develar con plena claridad si lo que aparece en la pantalla es el producto de fuerzas sobrenaturales o el resultado de los trastornos psíquicos padecidos por su protagonista y malinterpretados a partir de la ignorancia de la época.

Aunque la soledad, el rechazo social y las vejaciones están presentes a lo largo de toda la vida de Albrun, el personaje posee una fuerza y autonomía que logran dotar al arquetipo de la bruja de un carácter emancipatorio que se puede homologar con el de todas aquellas mujeres que deciden permanecer perennes en la resistencia, aún en condiciones contrasistémicas adversas que las vuelven marginales e incómodas para su contexto social.

Los valores estéticos cinematográficos de *Hagazussa*, sin duda, recuerdan a los de [The Witch](#) (Eggers, 2015), pero ahí en donde la cinta de Robert Eggers termina por caer en lo explícito y en ciertos convencionalismos más cercanos al cine de terror comercial, el filme novel de Lukas Feigelfeld se sostiene con un talento atmosférico siniestro que, en su austeridad y minimalismo, consigue su eficaz elegancia.



Hagazussa (Feigelfeld, 2017)

Suspiria (2018)



También conocida como: “Suspiria: el maligno”

Año de estreno: 2018

Países: Reino Unido, EUA e Italia

Director: Luca Guadagnino

Arquetipos: [Emancipador](#) y [terrorífico](#)

Comentario: La *Suspiria* (2018) de Luca Guadagnino no es precisamente un *remake* de la *Suspiria* (1977) de Dario Argento, lo cual va más allá de las diferencias en la visualidad entre las dos películas. Si bien, ambas cintas comparten un mismo planteamiento argumental inicial

(una joven estadounidense viaja a una academia de danza en Alemania para después descubrir que la academia y sus dirigentes conforman un aquelarre de brujas), el desarrollo, la profundidad y la resolución narrativa y simbólica de la película de 2018 dista mucho de su homónima de 1977.

En la *Suspiria* de Argento, la joven protagonista sólo pretende escapar de la academia de danza tan pronto se devela su verdadero *modus operandi* como un maligno aquelarre; en contraste, la protagonista de la *Suspiria* de Guadagnino (interpretada por Dakota Johnson) busca su lugar en el aquelarre, al grado que, al final de la cinta, termina convirtiéndose en su nueva dirigente con la firme intención de redireccionar a su hermandad hacia un nuevo derrotero moral. En la *Suspiria* del 77, la danza no juega un papel verdaderamente relevante, bien podría haber sido una academia de música o una academia de artes plásticas y el marco narrativo no sufriría grandes cambios; en cambio, para la *Suspiria* del siglo XXI, la danza, su vinculación con el cuerpo y su inherente carácter dionisiaco, resultan imprescindibles tanto para la narrativa en general, como para ciertos pasajes

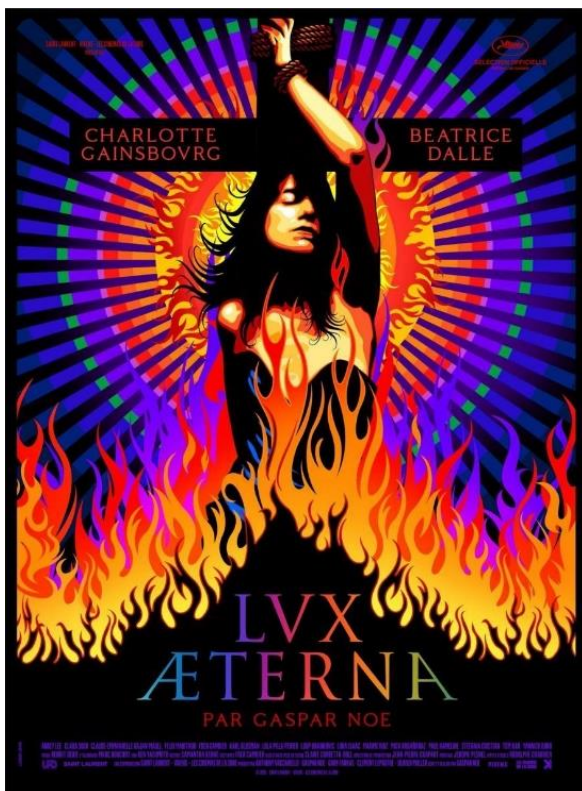
estéticos de la película. Adicionalmente, cabe hacer énfasis que la *Suspira* de Dario Argento es completamente indiferente al contexto espaciotemporal en el cual se desarrolla; entretanto, la nueva *Suspiria* establece un vínculo simbólico con el llamado “Otoño alemán”, ya que los crímenes y las luchas de poder dentro del aquelarre hacen eco de los conflictos sociopolíticos de la década de los setenta que sumieron a la República Federal Alemana en su mayor crisis de Estado desde la Segunda Guerra Mundial.

Finalmente, la *Suspira* del 2018 fija un posicionamiento en un tenor feminista, utilizando al arquetipo de la bruja y a su figura organizacional del aquelarre no solamente como presencias malignas, sino como mediaciones para consolidar la sororidad, los cuidados y la resistencia política de las mujeres, planteamiento concordante con el de numerosos grupos feministas emergentes desde mediados del siglo pasado en diversas latitudes del mundo.



Suspiria (Guadagnino, 2018)

***Lux Æterna* (2019)**



Año de estreno: 2019

País: Francia

Director: Gaspar Noé

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: *Lux Æterna* es una película metadiscursiva: una película que representa la realización de una película de brujas. Con una trayectoria actuarial detrás en la que ha encarnado papeles de brujas, Béatrice (Béatrice Dalle) se embarca en la dirección de su primer largometraje, el cual, cuenta con la participación de Charlotte (Charlotte

Gainsbourg), como actriz en el papel protagonista. La filmación presenta un sinfín de contrariedades que concluyen con un problema técnico que trae como consecuencia un tormento audiovisual para quienes habitan en el set de filmación, así como para quienes espectamos la película desde el otro lado de la pantalla.

Este medimetro de Gaspar Noé arroja numerosos apuntes en torno al cine de brujas y acerca de la participación de las mujeres en la industria. Con algunas citas directas a [Häxan](#) (1922), *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) y [Vredens Dag](#) (1943), Noé reconoce la genealogía de las representaciones de las brujas a través de la pantalla y señala cómo a través de ella se ha realizado una explotación de los cuerpos de las actrices homologable a la de los cuerpos torturados de las acusadas de brujería en el fenómeno histórico de la Caza de Brujas. Asimismo, el director francés aprovecha el desarrollo argumental de *Lux Æterna* para señalar las dificultades a las que se enfrentan las mujeres dentro de la industria cinematográfica, ya sea como directoras que luchan por encontrar un lugar dentro de un ambiente aún dominado por hombres o como actrices cuyos cuerpos son

incesantemente cosificados mientras que, a la par, tienen que lidiar con el gran desafío de compaginar las demandas dentro del set con asuntos personales externos, como la maternidad.

También, cabe mencionar que, desde un punto de vista cinematográfico, *Lux Æterna* posee ciertos aportes que resultan imposibles de no reconocer. Aunque la película dura apenas 51 minutos, la acción en la pantalla tiene un metraje mayor, ya que, en varios momentos de la cinta, el director presenta múltiples planos simultáneos, complejizando con ello el desarrollo visual-narrativo y otorgando a quien especta una mayor libertad para “desplazarse” dentro del universo diegético de su propuesta. Adicionalmente, la estroboscópica secuencia final no se limita a ser una mera representación de “la tortura” que victimiza a las personas en el set de grabación, también resulta toda una experiencia corporal intensa para quienes experimentamos la película ya que implica una participación sensorial intensa de la que no se puede escapar a menos que se abandone la sala.



Lux Æterna (Noé, 2019)

***La influencia* (2019)**



Año de estreno: 2019

País: España

Director: Denis Rovira

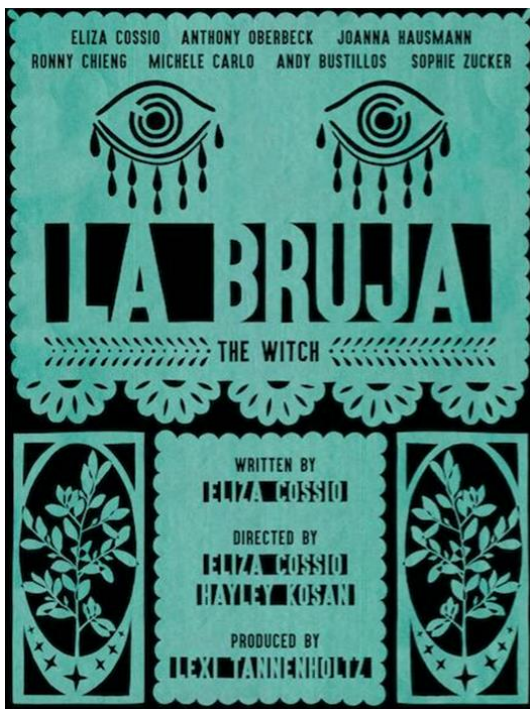
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Con muchas deficiencias en la articulación del guion, el argumento base de *La influencia* consiste en que las hermanas Alicia (Manuela Vellés) y Sara (Maggie Civantos) retornan a la casa en la que vivieron su tormentosa infancia para hacerse cargo de los cuidados de Victoria (Emma Suárez), su madre, quien ahora se encuentra postrada en

cama, aparentemente moribunda y terriblemente enferma. Varios sucesos sobrenaturales que acontecen desde la llegada de las hermanas, complementados con una serie de flashbacks que muestran acontecimientos traumáticos del pasado, develan que Victoria siempre ha sido practicante de la brujería, el satanismo y la magia negra y que simplemente ha recurrido a la congregación de su estirpe para hacer de su nieta Nora (Claudia Placer) —la hija de Alicia— la candidata a heredera de sus siniestras prácticas.

De inicio, podría parecer interesante que la cinta de Denis Rovira explore la relación entre la brujería y los legados matrilineales, pero tal premisa resulta deslucida al ser abordada de manera simplista y al quedar opacada por la incesante búsqueda de sobresaltos terroríficos y giros de tuerca a lo largo de toda la película. Aunque de manera muy sucinta, [Daughters of Witches](#) (2021), de Faride Schroeder, propone una aproximación mucho más afortunada a la matrilinealidad bruja, la cual aún tiene mucho camino por explorarse dentro del universo cinematográfico.

***La Bruja* (2019)**



Año de estreno: 2019

País: EUA

Directoras: Eliza Cossio y Hayley Kosan

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Tras una ruptura amorosa, Ellie (Eliza Cossio) se encuentra fortuitamente con una bruja (Michelle Carlo), quien le solicitará una serie de curiosos ingredientes [una cabeza de pollo, lágrimas y un poco de cocaína] para ayudarle a sobrellevar su pena. Mientras trata de conseguir los ingredientes, la joven

despechada se enfrenta a una serie de situaciones que se vuelven el conducto para que emprenda un proceso de autorreconocimiento y reconciliación con sus emociones. Al final, con la ayuda de la bruja, Ellie se da cuenta de que su ruptura amorosa no era la principal fuente de su angustia, la cual, más bien emergía de una serie de asuntos irresueltos en relación con sus vínculos familiares más cercanos.

Con un tono humorístico, este cortometraje protagonizado y dirigido por su propia directora (Cossio, en codirección con Hayley Kosan), realiza una aproximación emancipatoria al arquetipo de la bruja al recurrir a él como fuente de sanación no solamente física, sino también emocional. Aunque los referentes culturales e históricos a las brujas y a la brujería están tan desdibujados como el “español” hablado por varios de sus personajes, *La Bruja* es un ejemplo claro del tenor reivindicatorio que las brujas han adquirido en numerosas producciones de los últimos años, dejando atrás su representación como simples villanas sinvergüenzas.

***Bruja* (2019)**



Año de estreno: 2019

País: Argentina

Director: Marcelo Paéz-Cubells

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: *Bruja* es protagonizada por Selena (Erica Rivas), una bruja y madre soltera en la Argentina contemporánea que, haciendo uso de sus poderes sobrenaturales, lucha por el rescate de Belén (Miranda de la Serna), su hija adolescente que ha caído en las garras de una banda de trata liderada por Marisa (Leticia Brédice), quien opera en plena confabulación con las autoridades de la comunidad.

Aunque la realización y los efectos especiales de *Bruja* develan valores de producción y un presupuesto más bien discretos, la cinta logra exponer algunos planteamientos interesantes que si bien no llegan a complejizarse en plenitud, sí pueden detonar un sugerente vínculo entre las injusticias implícitas en el arquetipo de la bruja y la realidad social de un sinnúmero de mujeres latinoamericanas, ya que Selena, sola, ha logrado sacar adelante a Belén pese a su precariedad económica y pese a la indiferencia y los señalamientos negativos de su entorno, a lo que se suma el hecho de que la mujer tiene que enfrentarse a un sistema corrupto e incompetente ante el crimen cometido en contra de su hija. La protagonista de la cinta, como sucede con muchas mujeres en Latinoamérica, sólo cuenta consigo misma y con sus propios recursos para afrontar la tragedia y para tratar de superarla sin importar los altísimos costos de vida que eso implica.

***Basic Witch* (2019)**



Año de estreno: 2019

País: EUA

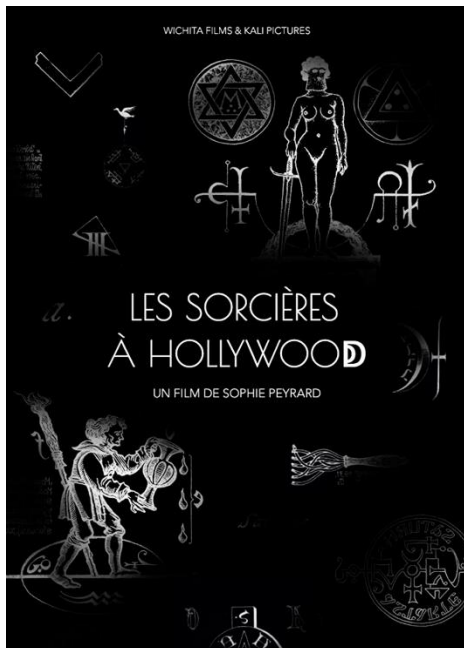
Directora: Yoko Okumura

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Lily (Olivia Castanho) utiliza sus poderes como bruja para preparar una pócima mágica en formato de *latte* de calabaza para su pareja Brian (Chris O'Brien). El brebaje de Lily surte efecto de inmediato y después de beberlo, Brian comienza a experimentar lo que Lily sintió la noche anterior, cuando él la forzó a tener sexo anal sin su pleno consentimiento. Tras el extraordinario efecto del *latte* preparado por la joven bruja, Brian logra empatizar con ella y con sus sentimientos, mejorando su comunicación y, por ende, su relación como pareja.

Aunque el tono de comedia se sostiene a lo largo de *Basic Witch*, la cuestión que aborda no es para nada menor ni ajena a muchas de las problemáticas presentes en un buen número de parejas heterosexuales en las que un sinfín de expresiones de (micro) machismos resultan el pan de cada día. El cortometraje dirigido por Yoko Okumura recurre al aura sobrenatural de lo brujeril con el objetivo de volver el asunto más ligero y digerible, al tiempo de que hace de la protagonista la dueña y controladora de la situación durante todo el tiempo. No obstante, no se puede pasar por alto cómo es que el trabajo de Okumura deja irresuelta la interrogante sobre la manera en la que habría de abordarse la cuestión en un mundo sin pócimas mágicas, quizás, es precisamente ahí en donde radica la incompletitud y lo “básico” en el planteamiento de *Basic Witch*.

***Les Sorcières à Hollywood* (2020)**



También conocida como: “The Witches of Hollywood”

Año de estreno: 2020

País: Francia

Directora: Sophie Peyrard

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Con intervenciones de Peg Aloï, Pam Grossman, Dianca London Potts, Heather Greene y Kristen Sollée, la película documental *Les Sorcières à Hollywood* reflexiona en torno a la representación del arquetipo de la bruja a través del cine, realizando un recorrido cronológico a partir de la revisión de una serie de películas de producción estadounidense como [Snow White and the Seven Dwarfs](#) (Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce y Sharpsteen, 1937), [The Wizard of Oz](#) (Fleming, 1939) [I Married a Witch](#) (Clair, 1942), [Bell, Book and Candle](#) (Quine, 1958), [Rosemary's Baby](#) (Polansky, 1968), [Season of the Witch](#) (Romero, 1972), [Carrie](#) (De Palma, 1976), [The Witches of Eastwick](#) (Miller, 1987), [The Craft](#) (Fleming, 1996), la saga cinematográfica inspirada por las novelas de *Harry Potter* y *Maleficent* (Roth, 2014).

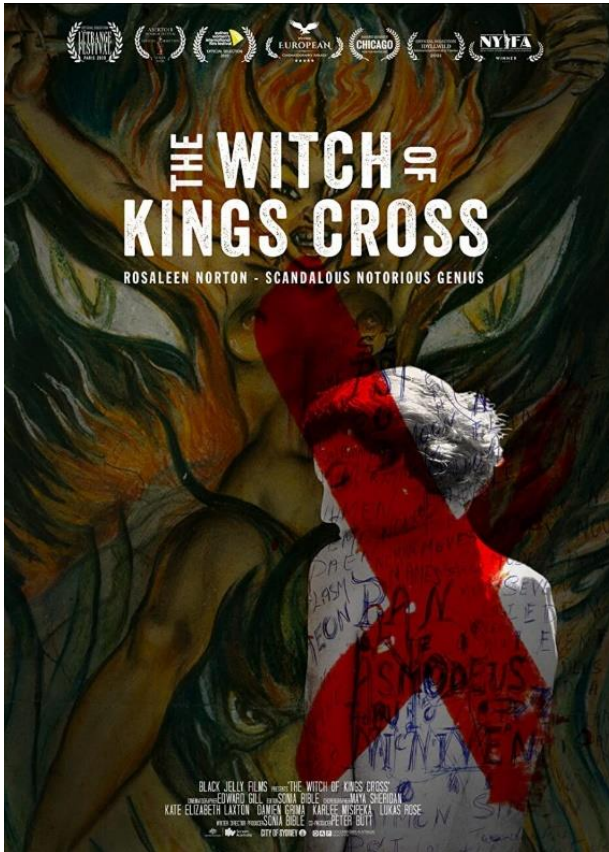
Si bien a lo largo del documental dirigido por Peryard se exponen un conjunto importante de argumentaciones coincidentes con las desplegadas a lo largo este trabajo, hay ciertos planteamientos que pueden resultar muy discutibles, tales como la sobre-interpretación semiótica realizada por Peg Aloï en torno a las zapatillas rojas de Dorothy en [The Wizard of Oz](#) o la selección específica de la saga cinematográfica de *Harry Potter* y *Maleficent* como las películas más referenciales para aproximarse al arquetipo cinematográfico de la bruja en el siglo XXI. En realidad, el vínculo del universo de *Harry Potter* con el arquetipo de la bruja no es tan cercano como pudiera parecer, ya que, aunque haya ciertos elementos iconográficos que denoten una aparente proximidad (como los sombreros

puntiagudos o los vuelos en escobas), los personajes de la saga creada por J. K. Rowling son muchísimo más allegados a la hechicería fantástica, a la alquimia, a la nigromancia y a la magia, antes que a la brujería y sus inevitables inherencias con los pactos satánicos. Caso parecido lo que sucede con el personaje de Maléfica, la cual, aunque pudiera parecer tener cierta cercanía con la variante *vamp-femme fatale* de la bruja, ciertamente no presenta los suficientes elementos simbólicos e iconográficos para considerarla como una bruja a cabalidad, siendo más bien, ante todo, una suerte de hada-hechicera malvada.



Les Sorcières à Hollywood (Peyrard, 2020)

The Witch of Kings Cross (2020)



También conocida como: “La bruja de Kings Cross”

Año de estreno: 2020

País: Australia

Directora: Sonia Bible

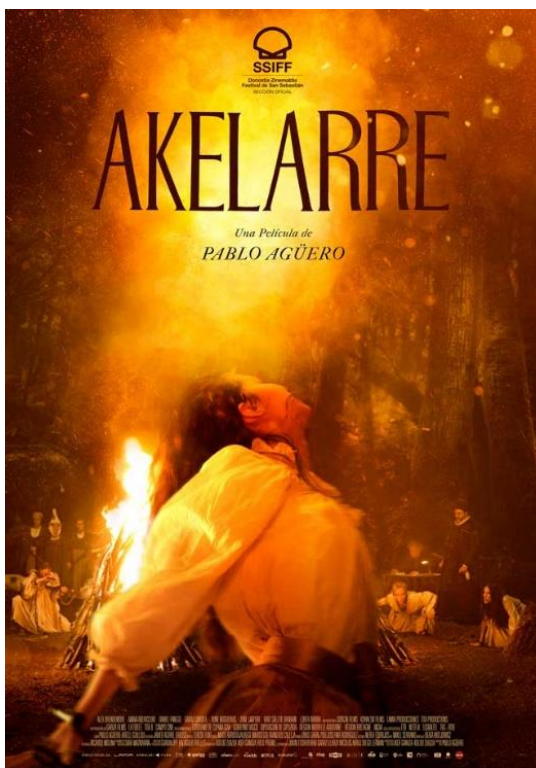
Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: *The Witch of Kings Cross* es un documental centrado en la artista plástica Rosaleen Norton, cuya obra escandalizó a la sociedad y a la prensa amarillista australiana de mediados del siglo XX. Tanto en su obra, como en su estilo de vida, Norton exploró el paganismo, la brujería, el

consumo de psicotrópicos y la práctica de una sexualidad carente de tabúes y adelantada a su tiempo.

La aproximación documental bajo la dirección de Sonia Bible resulta bastante convencional y por momentos su realización exhibe valores de producción más bien discretos y limitados. No obstante, el trabajo de la directora australiana logra su cometido al dignificar la vida y obra de Rosaleen Norton, apartándola de sensacionalismos burdos y presentándola como una mujer que, adelantándose a los movimientos feministas de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, recurrió al arquetipo de la bruja y a la espiritualidad pagana como referentes para la resistencia y la disidencia de las mujeres.

Akelarre (2020)



Año de estreno: 2020

Países: España, Francia y Argentina

Director: Pablo Agüero

Arquetipos: [Histórico](#) y [emancipador](#)

Comentario: *Akelarre* se desarrolla en el año de 1609, en algún poblado de las provincias vascas, contexto en el cual, se presenta el proceso de enjuiciamiento de seis jóvenes acusadas de brujería por el inquisidor Rostegui (Alex Brendemühlquien), personaje inspirado en la figura histórica de Pierre de Lancre, teórico y jurista francés responsable de

numerosos procesos de caza de brujas llevados a cabo en el sur de Francia y el norte del territorio español durante las primeras décadas del siglo XVII.

A pesar de que la película tiene lugar hace más de cuatro siglos, no es difícil encontrar evidentes paralelismos entre las jóvenes perseguidas —lideradas por la perspicaz Ana (Amaia Aberasturi)— y las jóvenes mujeres de la actualidad que, gracias a su inteligencia y sororidad, oponen resistencia frente a los incesantes embates de un sistema controlado por los hombres.

Con una buena realización, actuaciones afortunadas y un guion bien llevado, *Akelarre* no solamente funciona como una buena recreación del fenómeno histórico de la Caza de Brujas llevado a cabo en la España barroca vasca, también opera como un catalizador para hacer de las resistencias de las “brujas” del pasado un referente para las luchas feministas del presente.

***Witch Hunt* (2020)**



También conocida como: “Cacería de brujas”

Año de estreno: 2021

País: EUA

Directora: Elle Callahan

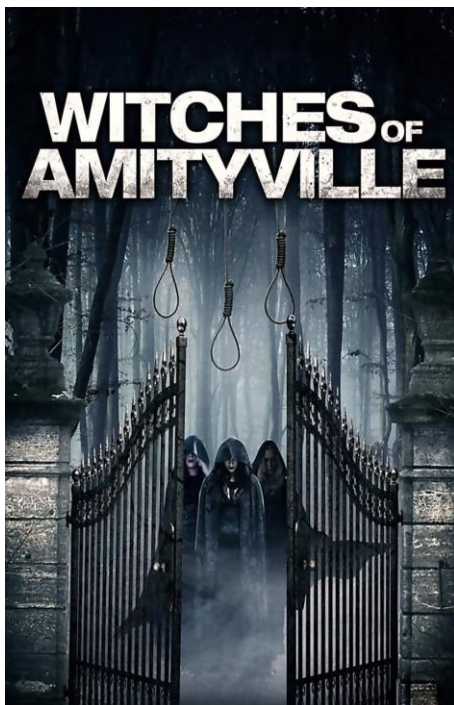
Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: En esta visión ficcional del Estados Unidos contemporáneo, numerosas mujeres son perseguidas y ejecutadas por el BWI (Bureau of Witch Investigation), una agencia especializada del gobierno que, rememorando las prácticas de los jueces del

pasado, se empeña en el reconocimiento, enjuiciamiento y ejecución de supuestas brujas. En medio de este contexto, surgen personajes como Martha (Elizabeth Mitchell), una madre soltera que da refugio a mujeres perseguidas por brujería. La hija adolescente de Martha, Claire (Gideon Adlon), en un principio se muestra algo distante ante la práctica humanitaria de su madre, pero después de establecer un vínculo afectivo con un par de refugiadas en su hogar y al descubrir que ella también es poseedora de poderes brujeriles, experimenta en carne propia la cacería de brujas perpetrada por el Estado estadounidense, teniendo como única alternativa para su emancipación, el cruzar la frontera a México, nación que bajo la narrativa ficticia de la cinta, se encarga de dar asilo a las brujas perseguidas en los Estados Unidos.

Uno de los puntos flacos de *Witch Hunt* es que por momentos pareciera que aspira a ser una película de terror cuando en realidad se trata de un melodrama ficcional. Adicionalmente, el cruce extraño que realiza entre la cacería de brujas, la migración y la discriminación, presenta algunas incongruencias e inconsistencias narrativas que devienen en que la película pierda contundencia en el posicionamiento político que pretende colocar. No obstante, *Witch Hunt* posee cierta originalidad y algunos puntos interesantes al presentar a la caza de brujas como un asunto de Estado en un país que, en la actualidad, no es para nada ajeno a los abusos del poder.

***Witches of Amityville* (2020)**



También conocida como: “Amityville Witches”, “Witches of Amityville Academy”, “Brujas de Amityville”

Año de estreno: 2020

País: Reino Unido

Directora: Rebecca Matthews

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Sam, Lucy y Elena (Kira Reed, Donna Spangler y Brittan Taylor), son tres brujas blancas que se dan a la tarea de rescatar, proteger y entrenar a la joven y poderosa Jessica (Sarah T. Cohen). Su contraparte es la bruja satanista Dominique Marcom (Amanda-Jade Taylor), quien encabeza tiránicamente

una academia de brujería con fines perversos. Inicialmente, Dominique invita a Jessica como estudiante de su academia, pero al poco tiempo, se revela que su principal intención es ofrecerla como sacrificio para invocar al demonio Botis, ante lo cual, las tres brujas blancas intervienen con tal de que no puedan llevarse a cabo sus malévolos planes. Al final, Dominique es derrotada y el bien triunfa sobre el mal. Las brujas blancas inician el proyecto de una academia de brujería bienintencionada, teniendo a Jessica como su primer estudiante.

Aunque *Witches of Amityville* comienza con una secuencia de *flashback* en la que se ve la captura y ejecución de tres brujas a principios del siglo XVII (Sam, Lucy y Elena “en otra vida”), la cinta está muy lejos de realizar cualquier tipo de aproximación o reflexión en torno al fenómeno histórico de la Caza de Brujas. Adicionalmente, resulta extraño y desafortunado que una película en torno al arquetipo de la bruja, dirigida por una mujer y protagonizada fundamentalmente por mujeres, se limite a exhibir pugnas entre brujas, lo que constituye una aproximación al arquetipo muy a contrapelo del carácter emancipador presente en un buen número de filmes de brujas cronológicamente cercanos.

***The Witches* (2020)**



También conocida como: “Roald Dahl's The Witches”, “Las brujas”

Año de estreno: 2020

País: EUA

Director: Robert Zemeckis

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [fantástico](#)

Comentario: Al igual que [la adaptación cinematográfica previa de 1990](#), *The Witches* parte de la novela infantil escrita en 1983 por Roald Dahl. Salvo algunos cambios menores y poco significativos, la base argumental es exactamente la misma que la de la cinta

estrenada 30 años antes: un niño huérfano (Jahzir Bruno) que ha quedado bajo el cuidado de su abuela (Octavia Spencer), se embarca en una aventura para evitar que “la Gran Bruja” (Anne Hathaway) y su perverso aquelarre logren concretar su maléfico plan para transformar a todos los niños del mundo en ratones.

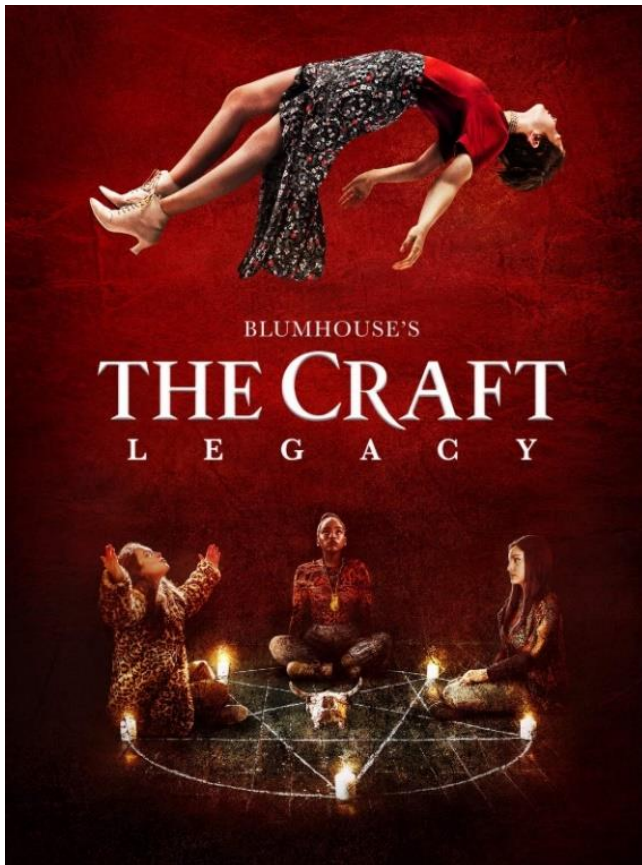
La supuesta “fealdad” inherente a las malvadas brujas que se presentan en esta nueva versión del relato infantil, consiste en representarlas calvas, con afiladas mandíbulas y con ectrodactilia. Esta última característica en el diseño de los personajes fue controversial, ya que resultó un tanto ofensiva y discriminatoria para las personas con esta condición, lo que llevó a la Warner Bros y a parte del elenco a emitir disculpas públicas. Adicionalmente, cabe mencionar que, a diferencia de su predecesora, la más reciente versión *The Witches* no es ni siquiera visualmente interesante, ya que posee una dirección de arte confusa, además de que recae en el uso fallido, excesivo y muchas veces innecesario de gráficos generados por computadora.

The Witches de Robert Zemeckis es completamente ajena a la reivindicación del arquetipo de la bruja que se dio de manera importante en un buen número de cintas de la segunda década del siglo XXI, mostrando simplemente brujas “feas”, malas y torpes, convirtiéndose así en una cinta completamente prescindible, sobre todo, porque no abona nada nuevo al universo cinematográfico de las brujas, además de que resulta claramente inferior frente a la primer adaptación cinematográfica a partir del texto de Roald Dahl.



The Witches (Zemeckis, 2020)

***The Craft: Legacy* (2020)**



También conocida como:

“Blumhouse’s *The Craft: Legacy*”,
“Jóvenes brujas: El legado”,
“Jóvenes y brujas: El legado”

Año de estreno: 2020

País: EUA

Directora: Zoe Lister-Jones

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: *The Craft: Legacy* puede ser entendida como una secuela de [The Craft](#) (1996), los cerca de veinticinco años que separan a ambas cintas corren en paralelo con la misma cantidad de

años distanciando a los momentos narrativos del par de películas.

De inicio, el argumento de *The Craft: Legacy* es muy parecido al de [The Craft](#): La adolescente Lily Schechner (Cailee Spaeny) se muda a una nueva ciudad y se incorpora a un nuevo entorno escolar en donde entabla un lazo de amistad con tres chicas (Frankie [Gideon Adlon], Tabby [Lovie Simone] y Lourdes [Zoey Luna]). Con ellas, Lily forma un pequeño aquelarre que se transforma en el vehículo para manifestar e incrementar sus poderes como brujas, los cuales les resultan útiles para solventar sus dificultades como adolescentes. La principal diferencia entre *The Craft: Legacy* y su predecesora estriba en la presencia de un personaje antagónico para las jóvenes brujas; Adam Harrison (David Duchovny), padrastro de Lily y una suerte de hechicero que a su vez opera como líder y principal ideólogo de un “culto” que enaltece y celebra a la masculinidad.

Mientras que en [The Craft](#) la utilización emancipatoria feminista del arquetipo de la bruja resulta efectiva al menos en la primera mitad de la película, en *The Craft: Legacy*, los guiños hacia discursividades *queer* son tan recurrentes y evidentes al grado que resultan insulsos e ineficaces. La directora Zoe Lister-Jones termina fallando, precisamente, en aquello que pretendía apuntalar a su propuesta.



The Craft: Legacy (Lister-Jones, 2020)

La bruja (2020)



Año de estreno: 2020

País: México

Director: Dorian Saúl Gutiérrez Picazo

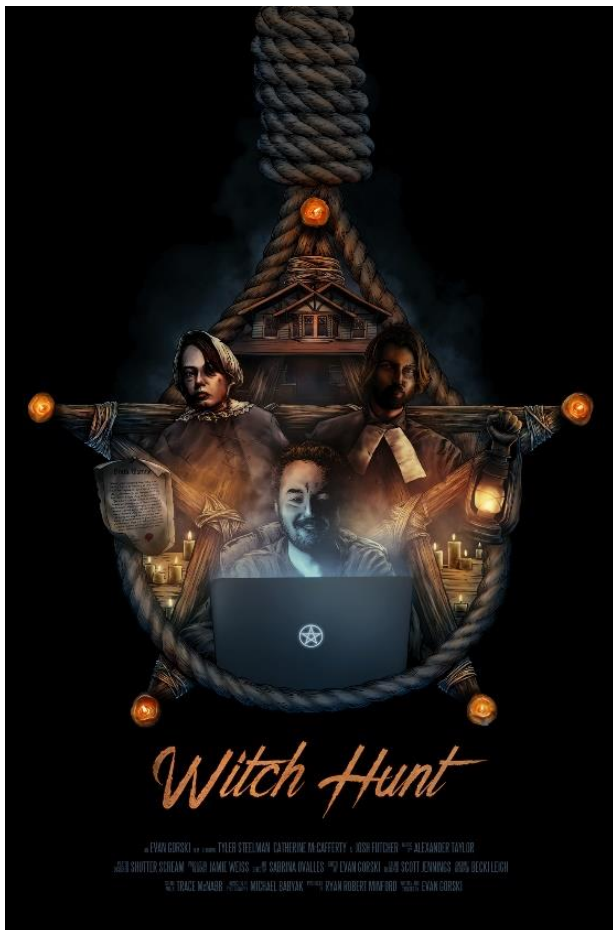
Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: El cortometraje bajo la dirección de Dorian Saúl Gutiérrez Picazo parte de la leyenda tlaxcalteca de las *tahuelpuchis*, entidades sobrenaturales femeninas que, por la noche, “chupan” la sangre de los bebés para arrebatarnos la vida.

En los cerca de diez minutos de duración de *La bruja*, pareciera que se intenta establecer cierto paralelismo con [The Witch](#) (2015) de

Robert Eggers, no solamente por el título seleccionado, sino también por la estética perseguida a través de los valores de producción audiovisuales. Sin embargo, a diferencia de [The Witch](#), el trabajo de Gutiérrez Picazo presenta un guion pobre, malas actuaciones y un desarrollo narrativo muy endeble que desaprovecha la oportunidad de representar y profundizar en torno a la *tahuelpuchi*, variante mestiza del arquetipo de la bruja que aún no ha recibido la suficiente atención dentro de los imaginarios cinematográficos ni mexicanos, ni extranjeros.

Witch Hunt (2021)



Año de estreno: 2021

País: EUA

Director: Evan Gorsky

Arquetipos: [Histórico](#) y [terrorífico](#)

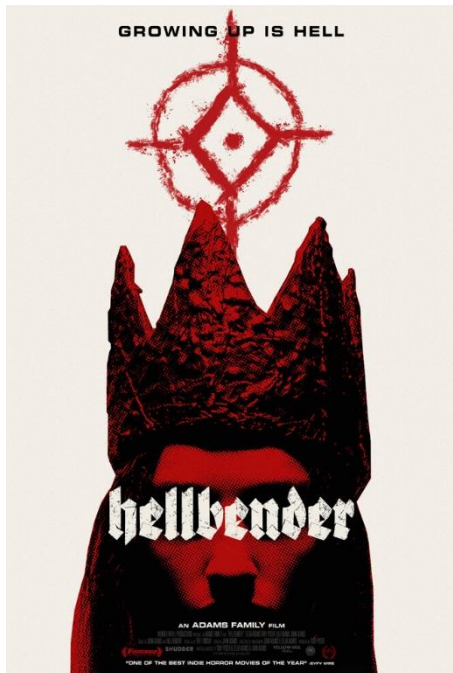
Comentario: Jeff (Tyler Steelman) es un sociópata que utiliza las redes sociales para molestar y extorsionar a sus excompañeras y excompañeros escolares generando y exponiendo episodios ficticios de sus vidas íntimas. En la noche de Halloween, mientras Jeff realizaba una más de sus fechorías, una joven pelirroja vestida a la usanza puritana del siglo XVII (Catherine McCafferty) aparece en su casa pidiéndole refugio.

Motivado antes por su lascivia que por buenas intenciones, Jeff brinda asilo a la extraña mujer para después tratar de aprovecharse de ella, pero sus perversos planes se ven interrumpidos cuando el también anacrónico Reverendo Nathaniel (Josh Futchner) aparece en su puerta para preguntarle por Sarah Davis, una supuesta acusada de brujería. Jeff se niega tajantemente a ofrecer apoyo en las pesquisas del Reverendo y le cierra la puerta en la cara, pero al volver al interior de su domicilio, todo comienza a tornarse extraño; la luz se va, la mujer ya no está donde la había dejado y su computadora aparece en medio de un pentagrama satánico trazado con sal en el suelo. Súbitamente, el Reverendo Nathaniel vuelve a presentarse en escena, acusando a Jeff de brujería y propinándole un severo golpe en la cabeza que le deja inconsciente. Cuando Jeff recupera el conocimiento se ve atado e indefenso frente a la supuesta bruja y frente a Nathaniel, ambos ahora

portando vestimentas actuales. El hombre y la mujer resultaron ser excompañeros de Jeff que habían sido afectados por sus ominosas prácticas y que ahora se apersonan frente a él con el afán de cobrarle venganza. Kev (quien inicialmente había encarnado al Reverendo) equipara a Jeff con Abigail Williams, una de las niñas supuestamente responsables por desatar la desquiciada cacería de brujas en Salem a finales del siglo XVII, mediante la realización de acusaciones falsas y arbitrarias en contra de un buen número de mujeres inocentes de su comunidad. Al final, a diferencia de la Abigail Williams histórica, Jeff termina recibiendo un castigo ejemplar por divulgar falsedades en contra de sus semejantes.

Bajo la dirección y el guion de Evan Gorsky, este cortometraje independiente pretendía lograr una conexión entre la histeria colectiva desatada en Salem en los años cercanos a 1700 y el linchamiento público a través del uso pernicioso de las redes sociales en la actualidad. El problema está en que el fenómeno histórico de la Caza de Brujas operó a partir de un intrincado entramado de violencias e injusticias sistémicas, mientras que la problemática actual presentada en *Witch Hunt*, responde a conflictos interpersonales e individuales, antes que a colectividades restringidas y controladas por el *establishment*. Adicionalmente, no se puede pasar por alto el hecho de que la propuesta de Gorsky descarta por completo cualquier tipo de implicación de género inevitablemente inherente en la utilización del arquetipo de la bruja, lo cual, diluye todavía más el potencial político y discursivo en este material.

***Hellbender* (2021)**



Año de estreno: 2021

País: EUA

Dirección: John Adams, Zelda Adams y Toby Poser

Arquetipos: [Terrorífico](#) y [emancipador](#)

Comentario: La adolescente Izzy (Zelda Adams) y su madre (Toby Poser) viven en medio del bosque, alejadas de la civilización, pasando sus días en contacto con la naturaleza y componiendo e interpretando canciones para su sombrío dueto de rock, llamado Hellbender. La tensa calma y la

monotonía en la vida de las dos mujeres se ven interrumpidas al momento en el que Izzy comienza a tener contacto con jóvenes de su edad, con lo que comienzan los cuestionamientos hacia su identidad, hacia su madre y hacia el poderosísimo y siniestro legado bruñil que corre por sus venas.

Hellbender es un híbrido entre [Carrie](#) (1976) y [The Craft](#) (1996). De la primera película recuerda a la tirante relación entre madre e hija, sólo que aquí, los papeles están invertidos, ya que la bondad recae en la madre, mientras que la maldad, aparentemente, recae en la hija; entretanto, el posible vínculo entre *Hellbender* y [The Craft](#) reside en el autodescubrimiento *coming-of-age* de la protagonista transcurriendo siempre en paralelo con la caótica revelación de sus poderes sobrenaturales.

La película coescrita y codirigida por John Adams, Zelda Adams y Toby Poser, por momentos logra ofrecer pasajes con una narrativa visual interesante, pese a que algunos valores en su realización evidencian un presupuesto más bien discreto. *Hellbender* también destaca por presentar una aproximación al arquetipo de la bruja lejos de maniqueísmos, con brujas relativamente buenas y brujas relativamente malas, no sin dejar de lado la importancia de los lazos familiares entre mujeres y la compartición matrilineal de saberes y experiencias.

***Daughters of Witches* (2021)**



También conocida como: “Hijas de brujas”

Año de estreno: 2021

Países: EUA y México

Directora: Faride Schroeder

Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: Completamente protagonizado por mujeres, el cortometraje *Daughters of Witches* apuesta por la representación de los linajes culturales bajo un orden matriarcal. Yalitza Aparicio encarna a Clara, “Pichi”, una oaxaqueña radicada en los Estados Unidos que

regresa a México para participar en el ritual de búsqueda del nahual protector para su pequeña bebé, Iris.

La referencia al arquetipo de la bruja en esta brevísima cinta parte de la homologación entre las chamanas y curanderas de raigambre prehispánica con las brujas europeas. Tal homologación, pese al aparente enfoque reivindicativo del cortometraje, no logra librarse de una perspectiva colonialista desde la decisión por denominar como relativo a las “brujas” o a la “brujería” a ciertas prácticas culturales disímiles del modelo hegemónico cultural occidental

Witches (2021)



Año de estreno: 2021

País: Francia

Director: Thibaut Vuillin

Arquetipos: [Histórico](#) y [emancipador](#)

Comentario: *Witches* es un cortometraje animado que en sus primeros minutos despliega una breve historia en torno al fenómeno histórico de la cacería de brujas en la Francia tardomedieval, centrándose en un grupo de mujeres que, poseedoras de saberes, fueron perseguidas y ejecutadas por las fuerzas del

Estado en contubernio con la Iglesia y la sociedad. La vuelta de tuerca aparece cuando se revela que las escenas mostradas sobre la Caza de Brujas provenían de una película transmitida en la pantalla de una televisión. La televidente frente a la pantalla realiza *zapping* y aunque en el encuadre ya sólo aparezca la televidente sin que se vean las imágenes del televisor, se pueden escuchar fragmentos de noticiarios mencionando distintas vejaciones en contra de mujeres, hasta que el cambio de canales se detiene en una nota periodística que presenta “Un violador en tu camino” de Las Tesis como un himno de resistencia feminista en contra de la violencia hacia las mujeres. La expresión facial de la televidente se transforma del asombro y la incomodidad hacia un gesto de satisfacción iluminado por una sonrisa confiada.

Los apenas poco más de cinco minutos que dura *Witches*, logran ser lo suficientemente eficaces para transmitir de manera contundente el profundo vínculo existente entre las violencias del sistema androcéntrico hacia las “brujas” del pasado y su continuidad en las injusticias sufridas por las mujeres en el presente, sin duda, uno de los aspectos fundamentales en la reapropiación y reivindicación del arquetipo de la bruja como símbolo de las resistencias feministas.

***I Am a Witch* (2022)**



Año de estreno: 2022

País: EUA

Director: Andrew Castruita

Arquetipo: [Emancipador](#)

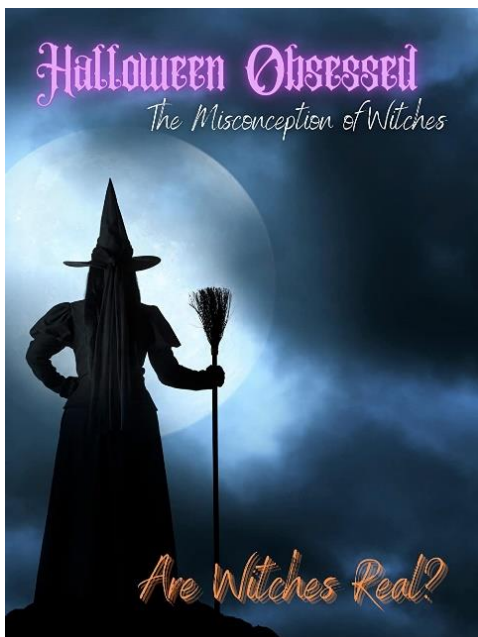
Comentario: Los testimonios y entrevistas de ocho mujeres y un hombre que se autoidentifican como brujas son el punto de partida para que el director Andrew Castruita trate de representar en qué consisten los procesos de subjetivación de lo brujo en el presente. Las intervenciones de quienes aparecen en

este documental buscan, ante todo, desligar al arquetipo de la bruja de connotaciones negativas, al mostrar la práctica de la brujería —principalmente, en su vertiente wiccana estadounidense blanca— como un estilo de vida inofensivo cuyos principales objetivos son “el autoconocimiento”, el goce estético y una suerte de vinculación espiritual con la naturaleza.

Al priorizar la inocuidad de las supuestas brujas del siglo XXI, Castruita y las demás personas que participan en la cinta despolitizan al arquetipo, lo delimitan a ser un mero referente —cuasificcional— dentro de prácticas y creencias *new age* y omiten su vinculación con las luchas y resistencias feministas de las últimas décadas. Además de eso, el material presenta en más de una ocasión una argumentación sumamente cuestionable: “cualquier persona, sin importar si es mujer u hombre, puede ser una bruja o puede reconocerse tal”. Ese planteamiento olvida que las ominosas prácticas de la Caza de Brujas del pasado se vieron sesgadas por el género, llevando a la muerte a decenas de miles de mujeres, en una proporción de aproximadamente 8 a 1 en relación con los hombres.

En cierto modo, lo desplegado en materiales como *I Am a Witch* es sintomático del riesgo de banalización que puede conllevar la popularización, mercantilización y reapropiación superficial de las brujas y de lo brujo en los últimos años.

Halloween Obsessed: The Misconception of Witches (2022)



Año de estreno: 2022

País: EUA

Directora: Linda Palmer

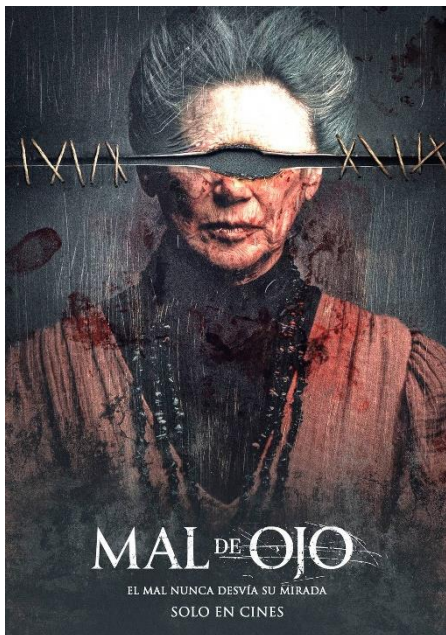
Arquetipo: [Emancipador](#)

Comentario: A pesar de una hechura bastante sencilla, casi rayando en lo elemental, *Halloween Obsessed: The Misconception of Witches* ofrece una aproximación concisa en torno a cómo se entiende y se práctica la brujería hoy en día. Mediante entrevistas a

cuatro practicantes de la brujería, Linda Palmer, la directora del documental, y la guionista Barbara Dolny-Bombar, logran exponer algunos de los conceptos fundamentales para comprender la manera en la que la brujería — blanca, wiccana y desligada de todo vínculo satánico— ha adquirido relevancia dentro de las prácticas religioso-espirituales de cierto número de estadounidenses, principalmente, mujeres blancas de clase media.

En contraste con materiales documentales de otras épocas (principalmente, los realizados a finales de los sesenta y principios de los setenta), *Halloween Obsessed: The Misconception of Witches* hace énfasis en demostrar lo inofensivas que son buena parte de las prácticas brujeriles actuales. También, mirando al pasado, aunque sea someramente, señala las terribles injusticias cometidas hacia las mujeres dentro del fenómeno histórico de la Caza de Brujas; no obstante, el documental se queda corto en cuanto al abordaje de las brujas y de la brujería ya sea como expresión de la violencia de género o como posible acto de auto subjetivación en un carácter emancipador.

***Mal de ojo* (2022)**



También conocida como: “Evil Eye”

Año de estreno: 2022

País: México

Director: Isaac Ezban

Arquetipo: [Terrorífico](#)

Comentario: Luna (Ivanna Sofia Ferro) es una pequeña niña que padece una extraña enfermedad que día con día merma su salud. Como última alternativa para mejorar el deplorable estado de su hija, los padres de la niña deciden

enviarla unos días con su abuela materna Josefa (Ofelia Medina), una excéntrica mujer que vive aislada en una vieja residencia en medio del campo. Aun en contra de su voluntad, Nala (Paola Miguel), la hermana adolescente de Luna, es forzada a acompañar a su hermanita. Desde los primeros instantes en la casa de la abuela, ambas niñas padecen la severidad y los malos tratos de Josefa. Conforme pasan los días, el ambiente y los pocos personajes que cohabitan y conviven con la abuela no sólo se tornan cada vez más siniestros, también se revela que Josefa es una malvada bruja que por las noches vuela por los aires desollada y que está dispuesta a chupar la sangre de su estirpe con tal de poder recuperar su juventud y lozanía perdidas.

Con niveles actorales desiguales, un planteamiento argumental inconsistente y una serie de referentes culturales brujeriles inconexos e incongruentes, *Mal de ojo* da la espalda a los procesos de reappropriación y resignificación del arquetipo de la bruja que se han presentado en el contexto mexicano de los últimos años. La cinta dirigida por Isaac Ezban muestra a mujeres malas y egoístas que pese a compartir la misma sangre, se confrontan entre sí, siendo capaces de realizar todo tipo de atrocidades para satisfacer su vanidad y lascivia. *Mal de ojo* es inmisericorde hacia las brujas y de paso, también, hacia las mujeres.

***Hocus Pocus 2* (2022)**



También conocida como: “Abracadabra 2”, “El retorno de las brujas 2”

Año de estreno: 2022

País: EUA

Directora: Anne Fletcher

Arquetipos: [Fantástico](#) y [terrorífico](#)

Comentario: Cerca de treinta años después de lo acontecido en [Hocus Pocus](#) (Ortega, 1993), las hermanas Sanderson (Bette Midler, Sarah Jessica Parker y Kathy Najimy) regresan una vez más a Salem para tratar de conseguir la juventud eterna y para cobrar venganza contra la

estirpe de quienes las persiguieron y las ejecutaron en 1693. En esta secuela de la película de 1993, los planes de las malvadas brujas de nuevo se ven frustrados, en esta ocasión gracias al actuar de Becca, Izzy y Cassie (Whitney Peak, Belissa Escobedo y Lilia Buckingham), tres amigas adolescentes atraídas por la brujería y quienes, al parecer, se convertirán en las herederas del legado brujeril de Salem.

Al comienzo de *Hocus Pocus 2*, se muestra cómo es que, a mediados del siglo XVII, Winifred (Middler) — la mayor de las tres hermanas— adquirió sus poderes cuando la “Madre Bruja”, habitante del Bosque Prohibido, le hizo entrega del extraordinario libro de conjuros y hechizos a propósito de su cumpleaños número dieciséis. Pareciera entonces que la cinta iba a explorar el proceso subjetivación de las tres hermanas brujas y cómo es que el pueblo arremetió en su contra, pero tal aproximación queda súbitamente trunca, desperdiciando la oportunidad de sugerir algo relativo a las injusticias cometidas en contra de las mujeres perseguidas por supuesta brujería en el pasado.

La película dirigida por Anne Fletcher se limita a satisfacer la nostalgia de quienes vieron la precuela de tres décadas atrás, retoma una línea argumental reiterativa, chistes y *gags* elementales, en un tono muy *ad hoc* al humor estadounidense familiar blanco; adicionalmente, aunque hay un intento de tratar de mostrar cierta misericordia hacia las hermanas Sanderson a partir de su afecto fraternal, *Hocus Pocus 2* está muy lejos de explorar cualquier tipo de indicio reivindicatorio o emancipador de las brujas, como si en treinta años no hubiera habido una relectura y reapropiación del arquetipo en un sentido de resistencia mucho más crítico e inteligente.



Hocus Pocus 2 (Fletcher, 2022)

Tabla general: 100 películas a 100 años de *Häxan*: 1922–2022

Año	Título	Dirección	País(es)	Arquetipos			
				Emancipador	Terrorífico	Histórico	Fantástico
1922	<i>Häxan</i>	Benjamin Christensen	Suiza y Dinamarca	-	X	X	-
1927	<i>Switches Witches</i>	Otto Messmer	EUA	-	X	-	X
1932	<i>Das blaue Licht</i>	Leni Riefenstahl	Alemania	X	-	-	-
1932	<i>Babes in the Woods</i>	Burt Gillett	EUA	-	X	-	X
1937	<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Percival C. Pearce y Ben Sharpsteen	EUA	X	X	-	X
1939	<i>The Wizard of Oz</i>	Victor Fleming	EUA	X	X	-	X
1942	<i>I Married a Witch</i>	René Clair	EUA	X	-	-	-
1943	<i>Vredens dag</i>	Carl Th. Dreyer	Dinamarca	-	-	X	-
1944	<i>Witch's Cradle</i>	Maya Deren	EUA	X	-	-	-
1954	<i>Bewitched Bunny</i>	Charles M. Jones	EUA	-	X	-	X
1956	<i>La Sorcière</i>	André Michel	Francia y Suecia	X	-	-	-
1957	<i>The Undead</i>	Roger Corman	EUA	X	X	X	-
1957	<i>Les Sorcières de Salem</i>	Raymond Rouleau	Francia y Alemania	X	-	X	-
1958	<i>Bell, Book and Candle</i>	Richard Quine	EUA	-	X	-	-
1960	<i>La maschera del demonio</i>	Mario Bava	Italia	-	X	-	-
1960	<i>The City of the Dead</i>	John Moxey	Reino Unido	-	X	-	-

Año	Título	Dirección	País(es)	Arquetipos			
				Emancipador	Terrorífico	Histórico	Fantástico
1962	<i>Night of the Eagle</i>	Sidney Hayers	Reino Unido	X	X	-	-
1962	<i>El espejo de la bruja</i>	Chano Urueta	México	X	-	-	-
1964	<i>The Naked Witch</i>	Larry Buchanan	EUA	-	X	-	-
1966	<i>The She Beast</i>	Michael Reeves	Reino Unido e Italia	-	X	-	-
1967	<i>Le Streghe</i>	Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi y Vittorio De Sica	Italia	X	-	-	-
1968	<i>Atacan las brujas</i>	José Díaz Morales	México	-	X	-	-
1968	<i>Witchfinder General</i>	Michael Reeves	Reino Unido	-	-	X	-
1968	<i>Rosemary's Baby</i>	Roman Polansky	EUA	-	X	-	-
1969	<i>The Witchmaker</i>	William O. Brown	EUA	-	X	-	-
1970	<i>Kladivo na čarodějnice</i>	Otakar Vávra	Checoslovaquia	-	-	X	-
1970	<i>Hexen bis aufs Blut gequält</i>	Michael Armstrong	Austria	-	-	X	-
1970	<i>Angeli bianchi... angeli neri</i>	Luigi Scattini	Italia	-	X	-	-
1970	<i>Cry of the Banshee</i>	Gordon Hessler	Francia y Alemania	-	X	X	-
1970	<i>Il delitto del diavolo</i>	Tonino Cervi	Francia e Italia	X	X	-	-
1971	<i>The Blood on Satan's Claw</i>	Piers Haggard	Reino Unido	-	X	-	-
1972	<i>The Witches Mountain</i>	Raúl Artigot	España	-	X	-	-

Año	Título	Dirección	País(es)	Arquetipos			
				Emancipador	Terrorífico	Histórico	Fantástico
1972	<i>Season of the Witch</i>	George A. Romero	EUA	X	-	-	-
1972	<i>Virgin Witch</i>	Ray Austin	Reino Unido	-	X	-	-
1973	<i>Blood Orgy of the She Devils</i>	Ted V. Mikels	EUA	-	X	-	-
1973	<i>Kanashimi no beradonna</i>	Eiichi Yamamoto	Japón	X	-	-	-
1973	<i>Baba Yaga</i>	Corrado Farina	Italia y Francia	X	X	-	-
1976	<i>Carrie</i>	Brian de Palma	EUA	X	X	-	-
1977	<i>Suspiria</i>	Dario Argento	Italia	-	X	-	-
1977	<i>Alucarda: la hija de las tinieblas</i>	Juan López Moctezuma	México	-	X	-	-
1977	<i>Inquisición</i>	Paul Naschy	España	X	-	X	-
1978	<i>Summer of Fear</i>	Wes Craven	EUA	-	X	-	-
1980	<i>Inferno</i>	Dario Argento	Italia	-	X	-	-
1982	<i>Superstition</i>	James W. Roberson	EUA	-	X	-	-
1983	<i>The Devonsville Terror</i>	Ulli Lommel	EUA	X	-	-	-
1986	<i>Veneno para las hadas</i>	Carlos Enrique Tobada	México	X	X	-	-
1987	<i>The Witches of Eastwick</i>	George Miller	EUA	X	X	-	-
1988	<i>La visione del Sabba</i>	Marco Bellocchio	Italia y Francia	X	-	X	-
1989	<i>Teen Witch</i>	Dorian Walker	EUA	X	-	-	-
1989	<i>Streghe</i>	Alessandro Capone	Italia	-	X	-	-
1989	<i>Majo no Takkyūbin</i>	Hayao Miyazaki	Japón	-	-	-	X
1990	<i>The Juniper Tree</i>	Nietzchka Keene	Islandia	X	-	-	-
1990	<i>The Witches</i>	Nicolás Roeg	EUA y Canadá	-	X	-	X

Año	Título	Dirección	País(es)	Arquetipos			
				Emancipador	Terrorífico	Histórico	Fantástico
1991	<i>The Pit and the Pendulum</i>	Stuart Gordon	EUA	X	-	X	-
1992	<i>Hocus Pocus</i>	Kenny Ortega	EUA	-	X	-	X
1996	<i>Sabrina the Teenage Witch</i>	Tibor Tákács	EUA	X	-	-	-
1996	<i>The Craft</i>	Andrew Fleming	EUA	X	X	-	-
1996	<i>The Crucible</i>	Nicholas Hytner	EUA	-	-	X	-
1996	<i>Little Witches</i>	Jane Simpson	EUA y Canadá	-	X	-	-
1998	<i>Little Miss Magic</i>	Fred Olen Ray	EUA	-	-	-	X
1998	<i>Practical Magic</i>	Griffin Dunne	EUA	X	-	-	-
1999	<i>The Blair Witch Project</i>	Daniel Myrick y Eduardo Sánchez	EUA	-	X	-	-
2005	<i>Bewitched</i>	Nora Ephron	EUA	X	-	-	-
2005	<i>The Witch's Sabbath</i>	Jeff Leroy	EUA	-	X	-	-
2007	<i>Sive Girls</i>	Warren P. Sonoda	Canadá	-	X	-	-
2007	<i>La terza madre</i>	Dario Argento	EUA e Italia	-	X	-	-
2007	<i>Witches' Night</i>	Paul Traynor	EUA	-	X	-	-
2008	<i>The Good Witch</i>	Craig Pryce	EUA	X	-	-	-
2011	<i>Season of the Witch</i>	Dominic Sena	EUA	-	X	X	-
2012	<i>The Lords of Salem</i>	Rob Zombie	EUA, Reino Unido y Canadá	-	X	-	-
2013	<i>Las brujas de Zugarramurdi</i>	Alex de la Iglesia	España	-	X	-	-
2015	<i>The Witch: A New-England Folktale</i>	Robert Eggers	EUA y Canadá	X	X	X	-
2015	<i>Una noche de brujas</i>	Álvaro Rozas	Chile	X	X	-	-

Año	Título	Dirección	País(es)	Arquetipos			
				Emancipador	Terrorífico	Histórico	Fantástico
2016	<i>The Love Witch</i>	Anna Biller	EUA	X	-	X	-
2016	<i>The Neon Demon</i>	Nicolas Winding Refn	Francia, Dinamarca y EUA	-	X	-	X
2017	<i>I Am Not a Witch</i>	Rungano Nyoni	Zambia, Reino Unido, Francia y Alemania	X	-	-	-
2017	<i>Thelma</i>	Joachim Trier	Noruega	X	-	-	-
2017	<i>Hagazussa</i>	Lukas Feigelfeld	Alemania y Austria	X	X	X	-
2018	<i>Suspiria</i>	Luca Guadagnino	Reino Unido, EUA e Italia	X	X	-	-
2019	<i>Lux Æterna</i>	Gaspar Noé	Francia	X	-	-	-
2019	<i>La influencia</i>	Denis Rovira	España	-	X	-	-
2019	<i>La bruja</i>	Eliza Cossio y Hayley Kusan	EUA	X	-	-	-
2019	<i>Bruja</i>	Marcelo Paéz-Cubells	Argentina	X	-	-	-
2019	<i>Basic Witch</i>	Yoko Okumura	EUA	X	-	-	-
2020	<i>Les Sorcières à Hollywood</i>	Sophie Peyrard	Francia	X	-	-	-
2020	<i>The Witch of Kings Cross</i>	Sonia Bible	Australia	X	-	-	-
2020	<i>Akelarre</i>	Pablo Agüero	España, Francia y Argentina	X	X	-	-
2020	<i>Witches of Amityville</i>	Rebecca Matthews	Reino Unido	X	-	-	-
2020	<i>Witch Hunt</i>	Elle Callahan	EUA	X	-	-	-
2020	<i>The Witches</i>	Robert Zemeckis	EUA	-	X	-	X
2020	<i>The Craft: Legacy</i>	Zoe Lister-Jones	EUA	X	-	-	-
2020	<i>La bruja</i>	Dorian Saúl Gutiérrez Picazo	México	-	X	-	-
2021	<i>Witch Hunt</i>	Evan Gorsky	EUA	-	X	X	-

Año	Título	Dirección	País(es)	Arquetipos			
				Emancipador	Terrorífico	Histórico	Fantástico
2021	<i>Hellbender</i>	John Adams, Zelda Adams y Toby Poser	EUA	X	X	-	-
2021	<i>Daughters of Witches</i>	Faride Schroeder	EUA y México	X	X	-	-
2021	<i>Witches</i>	Thibaut Vuillin	Francia	X	-	X	-
2022	<i>I Am a Witch</i>	Andrew Castruita	EUA	X	-	-	-
2022	<i>Halloween Obsessed: The Misconception of Witches</i>	Linda Palmer	EUA	X	X	X	-
2022	<i>Mal de ojo</i>	Isaac Ezban	México	-	X	-	-
2022	<i>Hocus Pocus 2</i>	Anne Fletcher	EUA	-	X	-	X

Películas animadas

Películas categorizables como *witchploitation*

Películas protagonizadas por brujas adolescentes

Mujeres directoras

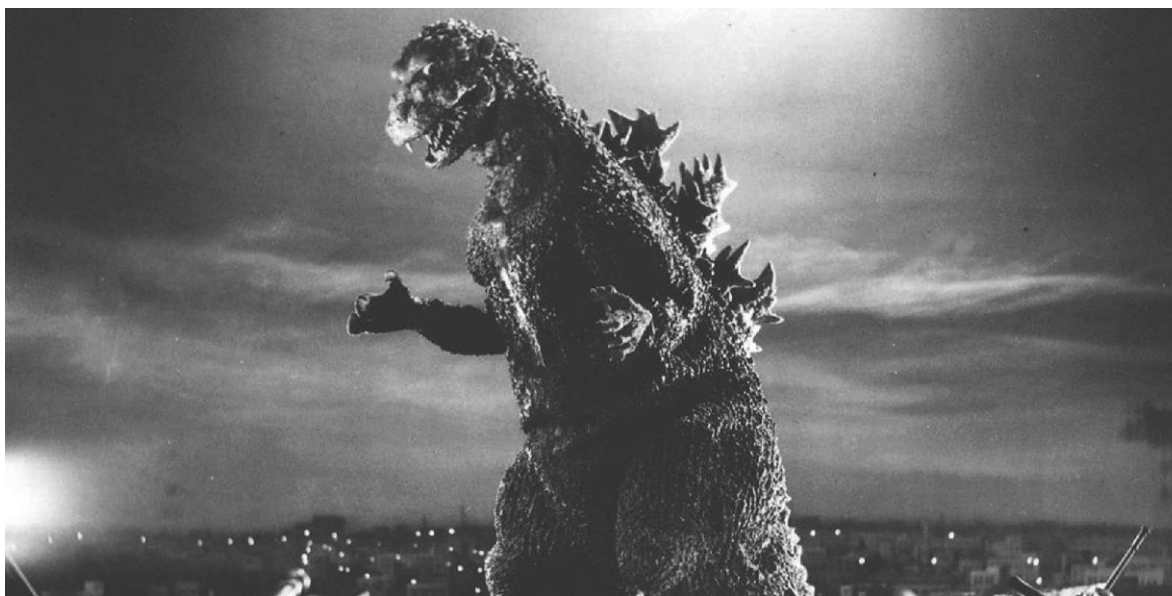


III. Textos y microensayos

El cine como espejo cultural: atómicos cómicos o monstruos gigantes

El cine, así como otras tantas creaciones artísticas, funciona como un espejo cultural de su contexto. Para desarrollar brevemente un ejemplo sencillo, se pueden analizar someramente las lecturas, apropiaciones e interpretaciones del poder destructivo de la energía atómica y sus efectos en dos contextos culturales diferentes: Japón y los Estados Unidos.

Nueve años después de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki, apareció por primera vez en las pantallas de cine japonesas *Godzilla*, el escamado monstruo gigantesco de aspecto parecido a un dinosaurio y dotado con súper poderes destructivos despertó enfurecido de su letargo milenario como resultado de los efectos colaterales de explosiones atómicas cercanas a su escondrijo subacuático, desde entonces, ha sido responsable de la reducción de Tokio a escombros una y otra vez, en cerca de 30 películas distintas.



Godzilla (Honda, 1954)

En el mismo año que vio nacer a Godzilla, en las salas de cine estadounidenses se estrenaba *The Atomic Kid*, una comedia ligera en donde Barnaby “Blix” Waterberry, interpretado por Mickey Rooney, sobrevive milagrosamente a una explosión atómica gracias a una extraña reacción química producida por su afición por la

crema de maní. Tras el incidente, “Blix” adquiere poderes atómicos extraordinarios que llevan a diversas situaciones humorísticas que van desde su colaboración como espía del FBI, hasta el encuentro fortuito con el amor de su vida.

Así, vemos que a casi una década de los bombardeos atómicos a las ciudades niponas, el horror, la devastación incontrolable, la tragedia, la monstruosidad y la incesante sensación de peligro, permeaban en el cine y en la sociedad japonesas; mientras que, en los Estados Unidos, con películas como *The Atomic Kid*, podemos divisar que el *American way of life* de la posguerra amalgamaba sin preocupaciones y sin ningún ánimo crítico o reflexivo, las explosiones atómicas con crema de maní, chistes fáciles, caricaturizaciones de la labor detectivesca y una historia de amor dulzona, estereotípica y poco profunda: en “América”, la era atómica se traducía en *comedias-ciencia ficción*; en Japón, en *horror-ciencia ficción*.

Entrelíneas –o mejor dicho, *entrefotogramas*- a través del cine, es posible vislumbrar las creencias, los temores, los traumas, los anhelos, las virtudes y los vicios del contexto cultural que lo concibe, lo consume y lo disfruta.

El cine es un lenguaje universal, destinado a circular, que tiene esa capacidad de recoger preocupaciones flotantes, de transformarlas en relatos. Y éstos, más allá de las idiosincrasias particulares, remiten a un fondo común, a los grandes cuestionamientos y aspiraciones de nuestros tiempos, al inconsciente colectivo, a las pequeñas obsesiones y a los grandes dramas pero, sobre todo, a todo cuanto remite a los referentes fuertes en los que todos nos reconocemos. (Imbert, 2010, p.21)

De este modo, el contenido de una película y las formas en las que aborda determinadas problemáticas o en las que representa a determinados personajes, en conjunto, pueden funcionar como instrumentos para realizar aproximaciones al entendimiento y a la explicación de valores y comportamientos culturales específicos.

En torno a la representación de las mujeres en el cine

En el primer lustro de la década de los setenta, publicaciones como *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (Rosen, 1973) y *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Haskell, 1974), exploraron las variables en la representatibilidad de las mujeres en las industrias cinematográficas tanto hollywoodenses como europeas. Los trabajos de Rosen y Haskell se enfocaron en explicar el vínculo entre los personajes femeninos y su contextualización histórica, en determinar los arquetipos y estereotipos más recurrentes, en cuestionar el papel activo o pasivo de las mujeres dentro de las cintas, en analizar el tiempo de participación de personajes femeninos dentro del cuadro y en analizar si las representaciones de mujeres dentro del espacio fílmico constituían modelos de referencia positivos o bien, negativos, para las espectadoras frente a la pantalla de aquel entonces.

Las aproximaciones de Rosen y Haskell constituyeron uno de los primeros intentos en problematizar al género dentro de los análisis fílmicos enmarcados dentro de los estudios visuales, sin embargo sus aproximaciones han de ser cuestionadas dado que ambas autoras asumían al cine como una reflexión diáfana de la realidad sin considerar que los procesos de creación, exhibición y recepción de creaciones cinematográficas, de la misma manera que las subjetividades en la realidad, se ven atravesadas y condicionadas por un sinnúmero de normatividades que les colocan en una posición de privilegio o indefensión.

En torno a la problemática implícita en la representación de figuras femeninas dentro de imaginarios concebidos dentro de un sistema patriarcal, Teresa de Lauretis (1992) precisa que:

Toda imagen perteneciente a nuestra cultura —y por supuesto cualquier imagen de la mujer— está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda la construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres. (p.66)

Las apreciaciones de Lauretis no sólo evidencian que el cine y su sistema representacional están condicionados por formar parte del constructo sistemático androcéntrico, sino que también, les sitúan en un funcionamiento más complejo que el de un simple *eco* que *repite* las realidades imperantes. Bajo el concepto de *tecnología de género* (tomando como punto de partida las *tecnologías del sexo* de Foucault), Lauretis encuentra en el cine un mecanismo de construcción del género que “instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado [y] la fija en una cierta identificación.” (De Lauretis, 1992, p.29). Así, en el cine no puede haber cabida de un “reflejo” de lo femenino, dado que la misma noción de lo femenino —o de “la mujer”, como arquetipo totalizante— en cuanto a que es parte de toda la construcción de género acuñada por el sistema androcéntrico, siempre se verá constreñida y bajo sesgos restrictivos irremediables. Con esto en cuenta, habría de considerarse si la “inclusión” de personajes femeninos como partícipes del fenómeno cinematográfico en todos sus componentes, desde su germen, puede estar predestinada a su malogro, dado que, en profundidad, no parte de un proceso de desontologización del género en ningún sentido, sino más bien, emerge de réplicas, reiteraciones y refuerzos del sistema de símbolos que prevalece en la panorámica occidental al presentar un universo de binomios, sin necesariamente llegar a transgredir, ni siquiera someramente, las categorías claramente delimitadas y determinadas por los constructos de género del sistema imperante.

Acerca de Laura Mulvey y *el placer visual*

Publicado por primera vez en 1975, “Placer visual y cine narrativo” (Mulvey, 2001), es uno de los textos con mayor resonancia dentro de la teorización del género en torno a su representación dentro del espacio cinematográfico. En este ensayo de apenas unas cuantas cuartillas, Laura Mulvey problematiza desde una perspectiva psicoanalítica “dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven forzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado” (p.365).

Mulvey recupera dentro de sus puntos de partida algunos postulados del filósofo marxista Louis Althusser para argumentar cómo es que la ideología, afirmada en sí misma mediante las prácticas e instituciones sociales y culturales, afecta e interpela a las subjetividades sin que éstas puedan “escapar” de ella. Mulvey sostiene que las convenciones formales del cine clásico hollywoodense sitúan a las audiencias en una posición de indefensión y aceptación ante una ideología patriarcal articulada a través de las películas.

Asimismo, la autora de “Placer visual y cine narrativo” adopta las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan para determinar que el cine clásico hollywoodense se estructura de acuerdo con la lógica del “inconsciente patriarcal” y los privilegios del deseo masculino: “La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (p.370). De acuerdo con Mulvey, mientras que el protagonista masculino avanza en la trama de la película a través de su mirada y de sus acciones, el espectador —también masculino— se vuelve partícipe de una dinámica narcisista en la que establece un vínculo identitario con el héroe dentro un proceso reiterativo de descubrimiento de su propia imagen (lo que Lacan ubica como el “estadio del espejo”). Entretanto, el personaje femenino es presentado apenas como un objeto pasivo erotizado cuyo principal (ya veces único) sentido radica en estimular el placer visual tanto del protagonista de la cinta, como del espectador.

Para Mulvey, resulta indispensable “socavar la mirada *voyerista-escopofílica* [masculina] que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional” (p.377), para así destruir, simultáneamente, el enaltecimiento del placer masculino

asociado con la truculenta ilusión del cine hollywoodense que termina por atar a los sujetos —de forma inconsciente— a una ideología patriarcal. Para romper con estas prácticas, Mulvey invita a crear un cine alternativo, que no privilegie la *escopofilia* masculina y en el que no se degrade a la mujer.



[.Häxan. La brujería a través de los tiempos](#) (Christensen, 1922).

Al partir del análisis de un fotograma en el cual se sitúa con claridad la presencia de una subjetividad femenina se pueden advertir la aparición de algunos aciertos, pero también de algunos puntos conflictivos al poner en práctica la teoría fílmica feminista de Mulvey. En una primera lectura desde la óptica *mulveyana*, la corporalidad femenina en la pantalla ciertamente da muestras de un claro proceso de cosificación al quedar rebajada a un mero elemento compositivo dentro del encuadre como si se tratara de un objeto más dentro de la distribución de elementos de la pantalla sin guardar una jerarquía simbólica particularmente privilegiada frente al resto de los componentes de la imagen. Por otra parte, la anulación absoluta de la presencia diegética del espectador [o de la espectadora] —*spectatorship*—, justamente, pone en funcionamiento el engranaje de la maquinaria de la mirada *voyerista-escopofílica* señalada por Mulvey; así, quien ve la imagen *sin estar ahí*, goza del privilegio de

obtener el *placer visual* sin involucrar en plena corporalidad su presencia, en total sintonía con las condiciones de inequidad sostenidas merced al andamiaje impuesto bajo la ideología patriarcal.

A pesar de que las líneas inmediatamente previas denotan algunos de los aportes que Mulvey adicionó al análisis de la imagen cinematográfica al incluir el punto de vista feminista, también aparecen ciertos puntos que resultan un tanto cuestionables.

En primer lugar, uno de los planteamientos centrales de Mulvey radica en la supuesta imposibilidad de desarrollar un cuestionamiento ideológico a partir de la mirada cinematográfica, siempre supeditada a un sistema de ideologías extrínsecas que se inmiscuye en todos y en cada uno de los agentes partícipes de la experiencia estética fílmica, de ser así ¿Cómo es que Mulvey pudo realizar cuestionamientos y desmontajes ideológicos enraizando sus reflexiones en la desconfianza hacia las producciones fílmicas, así como en el cuestionamiento de las articulaciones internas y externas que se establecen entre la pantalla fílmica y las diversas constelaciones ideológicas?

De acuerdo con la hipótesis de Mulvey, el cine pareciera presentar una suerte de inquebrantabilidad ideológica, pero, de hecho, son los propios argumentos de la autora —así como los de las subsecuentes teóricas cinematográficas feministas— los que demuestran las posibles fisuras en las estructuras discursivas cinematográficas a través de las cuales se puede abrir paso la fragmentación de su solidez y contundencia ideológica.

Mulvey también argumenta que resulta inasequible la participación placentera en las narrativas cinematográficas sin constreñirse a las jerarquías de género patriarcales; sin embargo, tal perspectiva resulta totalizante y pasa por alto tanto las diversas potencias creativas a partir de la expresión artística cinematográfica, como las enormes posibilidades perceptivas desde múltiples subjetividades espectatoriales. Si bien, puede haber tendencias hegemónicas dentro de los hábitos de producción y consumo fílmicos, también hay un sinnúmero

de grietas y porosidades desde las que resulta posible permear alternativas que subvierten dicha hegemonía, por ejemplo ¿Qué sucede con el cine hecho por mujeres? ¿Cómo funciona la representación en las películas que muestran subjetividades no-heteronormadas desde una mirada introspectiva? asimismo, encauzando la discusión en torno a la problematización de la imagen cinematográfica pura ¿Es posible identificar, invariablemente, jerarquías de género patriarcales en aquellas producciones cuya experimentación formal y narrativa supera las constricciones de la imagen fílmica tradicional?

Finalmente, respecto al planteamiento de Mulvey en torno a cómo las narrativas hollywoodenses construyen una *mirada normativa masculina*, habría que señalar los sesgos universalistas y excluyentes que subyacen debajo de esa afirmación. Laura Mulvey no advierte que al identificar esa supuesta *mirada normativa masculina* está presuponiendo su existencia e inflexibilidad, sin dejar abierta la posibilidad de su desmontaje o incluso, de su cuestionamiento ontológico. Paradójicamente, en el intento de tratar de fundamentar cómo es que el cine funciona como herramienta útil al patriarcado, Mulvey termina manteniendo ciertos esquemas epistemológicos que, tácitamente, afianzan aquello que ella pretendía dismantelar a través de sus reflexiones.

Interpretando al pie de la letra las aproximaciones de Mulvey, podríamos suponer que la autora presupone que, efectivamente, existe una única *mirada masculina* que imposibilita la cabida a otro tipo de miradas y que no puede ser sujeta a ser dismantelada y desarticulada por completo, lo cual pondría en entredicho buena parte de las motivaciones tras las luchas feministas, incluyendo la suya desde la estética cinematográfica.

Emociones, lágrimas, pegajosidad y cicatrices a través de la pantalla

Las luces de la sala se apagan y las partículas de luz, al estrellarse con la pantalla, comienzan a configurar formas reconocibles con las que podemos comenzar a identificar signos, subjetividades e historias, que aún en su ficcionalidad, operan haciendo eco de estructuras, mecanismos y tecnologías sumamente parecidas a las que articulan nuestra realidad (o al menos nuestra percepción de ella).

Tanto en el cine como en la vida, tomamos partida con base en nuestra ubicación frente a los hechos. En una clásica película bélica estadounidense de la Segunda Guerra Mundial, no nos importan los soldados alemanes que van pereciendo por decenas a lo largo de la trama, no nos preocupa si con su muerte dejaron viudas y huérfanos, no es relevante cuáles fueron sus sueños y aspiraciones que se quedaron a medias, somos completamente indiferentes a las motivaciones y causas que los llevaron a estar en el frente, intentando matar y evitando ser muertos por otro hombre, al que acaban de conocer; en cambio, cuando el *sidekick* del protagonista resulta herido de muerte, nuestra emotividad emana a borbotones con la misma intensidad que la sangre que emana de su pecho atravesado por las balas. Los realizadores de la cinta en cuestión han maquinado un juego perverso en el cual, a su voluntad, a través de la manipulación narrativa de las emociones, no sólo nos han hecho posicionarnos en el “lado correcto de la historia”, sino que han creado todo un esquema del que nos hemos vuelto cómplices en el que hay vidas que nos importan y vidas que no nos importan. Así, invirtiendo en forma, pero no en fondo la ecuación, recurriendo a uno de los planteamientos básicos de Judith Butler en *Marcos de Guerra* (2010), hay “muertes que merecen ser lloradas” y muertes que no merecen nuestras lágrimas en función del discurso mediante el cual sean asimiladas.

El adiestramiento emotivo del que fuimos sujetos en la pantalla de cine, por supuesto que también acontece una y otra vez en un sinfín de fuentes de información que consumimos todos los días. Cuando la tragedia acontece en algún lugar que resulta común a lo que podríamos determinar como *el espacio de*

emotividad por lo propio, se encienden las alarmas, aparece un inusitado sentimiento de empatía por el otro y la atención colectiva se centra en el lugar de los hechos; recibimos “reportes especiales” hora a hora y los encabezados y titulares noticiosos de todo el “mundo” —hago énfasis en las comillas— se afanan en describirnos con el mayor detalle posible lo terrible de los acontecimientos reiterando una y otra vez la misma información y repitiendo hasta al cansancio las mismas imágenes para ilustrar los acontecimientos. Lo cierto es que un atentado terrorista en una metrópoli occidental en el que pierden la vida tres personas puede (pre)ocuparnos por semanas, mientras que otro atentado terrorista perpetrado en alguna ciudad de Medio Oriente, en el que mueran más de cien personas, apenas y merece una mención dentro de nuestros espacios informativos, dado que sucedió en aquel lugar distante que podríamos definir como *el espacio de indiferencia por lo ajeno*.¹³

Retomando el ámbito cinematográfico y el papel de sus realizadores como artífices de un marco de nuestro involucramiento emotivo, podríamos intuir que la autoría de arcos narrativos y de imágenes cinematográficas *per se*, generan una especie de *membrana* que recubre la mirada del espectador y que determina los criterios de “pegajosidad sígnica” al momento que observamos una cinta. Al respecto del modelo de “signos pegajosos”, Sara Ahmed señala que:

El lenguaje funciona como una forma de poder en las que las emociones alinean a unos cuerpos con otros —y pegan diferentes figuras con otras— a partir de la manera en la que nos mueven. (2004, p. 293)

Tomando como referencia tales reflexiones, si la experiencia perceptiva cinematográfica desemboca en una emotividad trascendente, pone de manifiesto una clara relación de poder entre realizadores y espectadores, en la que, además,

¹³ Para una reflexión futura, podría resultar interesante el análisis de las imágenes de la tragedia a partir de la noción de *lo propio* y *lo ajeno*. Se podría trazar una genealogía de los modelos de representación de los cuerpos y las subjetividades en eventos trágicos para identificar cómo se han determinado los valores arquetípicos del sufrimiento en la alteridad.

aparece —aunque de manera simulacra— una suerte de *dimensión corporal* con la que se generan relaciones de contacto y distancia hacia las subjetividades de la pantalla.

Si llevamos tal *dimensión corporal* a partir de la experiencia cinematográfica a sus últimas consecuencias, podríamos encontrar que a partir de ciertas dinámicas en las que se produzcan proximidades extremas (súbitas e incluso violentas), se podrían llegar a presentar hematomas a partir de la fuerza del impacto o hasta incisiones si son “filosas”, llegando incluso a encarnarse bajo nuestra “piel” ¿Sanaríamos pronto de esas lesiones? ¿Nos dejarían cicatriz? ¿Esas cicatrices serían motivo de vergüenza o serían una especie de *kintsugi*, justo como señala Ahmed? (2004, p.304)

Las (im)posibilidades de identificación con el arquetipo de la bruja

Los procesos identitarios inevitablemente conllevan tensiones. Tensiones irresolutas e inestables en donde el yo individual pretende reconocerse a través de algún *nosotras* o *nosotros*; nuestra mismidad en la alteridad.

Las complejidades comienzan desde el ejercicio de reconocimiento de la identidad¹⁴ mediante la auto-enunciación: “Soy *tal*” ... ¿Las palabras alcanzan? Definitivamente no, pero sitúan y al situar, generan de paso encuentros identitarios con ciertas personas, a la par de desencuentros con otras más. Existe la necesidad de encontrar encantos y desencantos colectivos y verlos potencializados, aunque eso implique ajustarse (y a la vez renunciar) a esquemas definidos, la mirada termina enfocándose en aquello que ajusta, mientras se desvía de aquello que no.

Así, surge la imperiosa necesidad de encarnar un conjunto de identidades que se enciman y que en ocasiones se interceptan en direcciones que llegan a trastocar los roles y las determinaciones identitarias existentes. Se van generando y regenerando nuevas identidades que, al poco tiempo y al lograr establecerse como tales, ven diluido su carácter disruptivo inicial, bajo un nuevo tenor hegemónico: la transgresión deviene en normativa; se delinea un camino para la abyección.

Los arquetipos son modelos de referencia que reiteran patrones y características claramente reconocibles con tal de que los procesos de identificación sean inmediatos y relativamente inequívocos. Pero con el arquetipo de la bruja, hoy día, hay avatares identitarios que refieren y se apuntalan hacia directrices enredadas y confusas, en donde el arquetipo se desdibuja a tal grado que, su apropiacionismo, antes que ser derivativo del

¹⁴ Gerard Coll-Planas define a la identidad como: “[Lo que] nos hace posibles, inteligibles para nosotros mismos y para los demás [...] La identidad es un intento nunca alcanzado, de mostrarnos a nosotros mismos como seres coherentes, sin fisuras [...] las identidades suponen una tentativa de cierre o una máscara que nos impide asumir nuestra radical singularidad y la complejidad de nuestra subjetividad.” (2011, p.221)

arquetipo, termina siendo *desviativo*, conservando sólo la referencia nominal y un conglomerado de tergiversaciones históricas y hasta de colonización epistémica.¹⁵

En las primeras páginas de su texto *Brujas ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* (2019), Mona Chollet sugiere, aunque sin llegar a desarrollar claramente, esta problemática. Por una parte, señala la ligereza con la que el director del Museo Saint-Jean, en la inauguración de una exposición de 2016, bromea con los nombres de las ejecutadas por brujería representadas en una obra de Brueghel; ante esta actitud, Chollet le cuestiona: “¿De qué otros crímenes en masa, incluso antiguos, es posible hablar así, con una sonrisa en los labios?” (p.13). Paradójicamente, en páginas inmediatas, la propia autora celebra la reapropiación del arquetipo en ejemplos de la cultura pop, como la saga literaria y cinematográfica de *Harry Potter*, los diseños en las pasarelas de Yohji Yamamoto o inclusive, a través de las “brujas demócratas” lideradas por Hillary Clinton en la pasada contienda electoral estadounidense contra Donald Trump.

Desde la segunda mitad del siglo pasado, ante la desconfianza frente al proyecto racional científico con miras siempre hacia el futuro, surgió una especie de *revival* neopagano asentado en el pasado, en lo ancestral. Como ejemplo de ello, a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, el conglomerado de asociaciones y grupos de protesta feministas W.I.T.C.H. (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell) establecieron un vínculo identitario con el arquetipo de la bruja;

El aspecto más relevante de W.I.T.C.H. fue la elección de su símbolo central: “la bruja”. Al elegirlo las feministas se reconocían con todo lo que se les enseñaba a las mujeres que no debían de ser: feas, agresivas, independientes y malignas. Las feministas tomaron este símbolo y lo transformaron, no en la

¹⁵ Cabe la posibilidad hacia el cuestionamiento de la utilización (y posible tergiversación) del término “bruja” fuera del contexto europeo o criollo americano. Al utilizar el término “bruja” para referir a todas esas mujeres sacerdotisas, chamanas, guías espirituales, curanderas, parteras, yerberas y demás poseedoras de saberes ajenos al ecúmene occidental ¿No se estaría mordiendo el anzuelo epistémico colonial de “nombrar” todo a partir de una preconcepción eurocéntrica? ¿No se caería en la misma dinámica de nominación errónea de “indios” a los habitantes originarios del continente americano o de “demonios” a sus deidades no cristianas?

“bruja buena”, sino en un símbolo de poder femenino, conocimiento, independencia y martirio (Eller, 1993, p.55)

Esta dinámica no sólo se presentó en el entorno estadounidense, la amalgamación ideológica y simbólica entre feminismo y este *revival* revirado de *lo brujesco*, también se daría con sus propios términos, en otras latitudes. En Francia, de 1976 a 1981, la intelectual feminista Xavière Gauthier encabezó la publicación de la revista *Sorcières* (“Brujas”). En Italia, por esos mismos años, las activistas feministas gritaban en las calles la consigna “tremate, tremate, ¡le streghe son tornate!” (“¡tiemblen, tiemblen, las brujas han regresado!”).

En la década de los noventa, a través de la cultura popular global (o al menos, occidentalizada) en materiales literarios, pero sobre todo a través de series y películas, se ha explorado —y explotado— la figura de la “bruja adolescente” mediante la cual se generaron nuevos procesos de lectura e identificación con el arquetipo que, como posible consecuencia, desembocaron en su reaparición dentro de las manifestaciones y movimientos feministas del siglo XXI.

Incluso en el contexto latinoamericano, no es para nada extraño encontrar consignas y pancartas con citas a las brujas. No obstante, como en todo proceso identitario hay conflictos ¿Cuáles son las implicaciones de reconocerse e identificarse a través de una figura histórica y a la vez arquetípica cuyo origen irremediablemente remite a una de las peores injusticias en contra de las mujeres? ¿Cómo reconocerse a través de una figura histórica cuyo signo fue siempre la victimización y nunca la victoria reivindicativa? ¿Cómo generar identificación con un arquetipo concebido y utilizado convenientemente por el enemigo?

La identidad es algo profundamente ambivalente: hace viables a las personas, pero las somete; hace posible la lucha política, pero al mismo tiempo reproduce las categorías que sojuzgan las individualidades; ofrece un sentido, pero nos impide acercarnos a nuestra complejidad y singularidad radicales. (Coll-Planas, 2011, p.249)

La (auto) determinación del yo y las tecnologías de dominación en *Häxan*

“¡Las colgaré en su cuello [las Siete Palabras], de manera que el Diablo ya no le ayude a guardar silencio!”
([Häxan](#), 1922, min.45:50)

María, la tejedora, una mujer de edad bastante avanzada, sin dientes y con la piel ajada por los años y por la vida, es presentada ante sus inquisidores después de que la esposa de Jesper, el impresor, le acusara de haber embrujado a su marido ahora tumbado en cama a causa del supuesto embrujo.

El cuarto capítulo de los siete presentados en [Häxan. La brujería a través de los tiempos](#) (Christensen, 1922) se centra en mostrarnos los procedimientos de enjuiciamiento en contra de las acusadas de brujería, pero paralelamente, también devela las tecnologías de dominación mediante las cuales, el ejercicio violento del poder hegemónico del inquisidor —y después del realizador cinematográfico— desemboca en la configuración de la subjetividad de la bruja a través de su propia confesión.

[Häxan](#) hoy día podría ser categorizada como *docuficción* ya que, desde los títulos iniciales, su director, guionista y principal artífice, Benjamin Christensen, declara haber recurrido a “fuentes históricas” para su realización. Las “fuentes” del cineasta sueco provienen principalmente del *Malleus Maleficarum*, texto de 1487 a mitad de camino entre tratado teológico, exposición de casos de brujería y manual jurídico que, a la postre, se convertiría en la principal herramienta para la búsqueda, enjuiciamiento y condena de brujas en los siglos XVI al XVIII, así como en el principal referente para la determinación de las características y los comportamientos de las brujas que, arquetípicamente, prevalecen hasta nuestros días.

En contraste con otros filmes con carácter de drama histórico como [Kladi vo na čarodějnice](#) (Vávra, 1970) o [Akelarre](#) (Agüero, 2020); en [Häxan](#), las confesiones de las brujas no son presentadas y representadas como meros disparates

articulados por las acusadas después del sometimiento de su voluntad y congruencia después de brutales torturas físicas. Christensen, a través de secuencias con una belleza extraña y una originalidad cinematográfica innegables, presenta *los aquelarres, los vuelos en escobas* y hasta *los partos de demonios*, como remembranzas de las enjuiciadas y no como inventos, dentro de un universo fílmico que, pese a su incuestionable valía artístico, discursivamente opera bajo la misma lógica perversa del *Maleus Malleficarum*, es decir, las confesiones —bajo tortura— de las brujas, son el medio inmediato a través del cual, automáticamente, ellas se convierten en brujas; su *yo bruja* emerge y se configura a través de su palabra y de sus declaraciones, las brujas no se vuelven brujas hasta que, injustamente, se auto inculpan por crímenes que no cometieron y se identifican falsamente con una serie de hábitos y prácticas que no ejercieron. Las mujeres acusadas de brujería renuncian así *al cuidado de sí*, para adoptar el *(re) conocimiento de sí* a partir de las definiciones y descripciones determinadas por los inquisidores (en el contexto de la realidad histórica), o por el realizador (como sucede en el contexto cinematográfico de [Häxan](#)).

La dinámica representacional presentada por la cinta de Christensen bien podría ser valorada como un ejercicio alegórico ficcional o una suerte de significación de la problemática desde una perspectiva un tanto naíf, no obstante, el séptimo capítulo de [Häxan](#), en el que la película se centra en mostrar a “las brujas” en la actualidad, exhibe que, a través de su lente, Christensen perpetra el duro carácter inquisitorio de siglos atrás, pero esta vez, echando mano de artilugios narrativos y argumentos quizá más sutiles que los del pasado, pero a fin de cuentas, no menos cargados de un tenor misógino.

En las primeras secuencias del séptimo capítulo de [Häxan](#) hay, en cierto grado, un intento por reivindicar al arquetipo de las brujas haciendo el señalamiento de que muchas ancianas desvalidas que en el pasado hubieran sido juzgadas como brujas, hoy día —en 1922— más bien serían tratadas compasivamente. Sin embargo, todo gesto reivindicativo se viene abajo apenas algunos segundos después, cuando el cineasta comienza a mostrar que los comportamientos

“diabólicos” de las brujas han devenido en nuevas *condiciones*, por ejemplo, los de la sonámbula piromaníaca o la histérica cleptómana. Aquí, Christensen ya no está recurriendo a sus “fuentes históricas”, sino que está trazando su propio planteamiento ideológico a través de lo que se ve en la pantalla: las brujas, su transgresión y su presencia incómoda dentro de las sociedades no han desaparecido, sólo han adquirido nuevas manifestaciones, las cuales antes quedaban develadas a través de los juicios de los inquisidores, pero que ahora se revelan gracias al diagnóstico médico. La subjetivación de las brujas pasó de la autoconfesión por tortura de los juicios inquisidores, a la autoconfesión médica a través de la consulta y el diagnóstico. A través de la imagen cinematográfica, la rima no solamente se representa, sino que se exalta; imágenes de inquisidores o médicos escudriñando los cuerpos femeninos en búsqueda de síntomas de la presencia del diablo o de la enfermedad, son casi las mismas, reiterando los mismos componentes; la figura masculina (vestida), activa y poseedora del saber, en contraste con la figura femenina (semidesnuda) pasiva y poseedora del mal.

Tanto los juicios de brujería como las consultas médicas tienen lugar en el ámbito de lo privado, pero la cámara cinematográfica nos vuelve observadores, rompemos con la privacidad y nos volvemos partícipes, en uno u otro ritual. Existe una decisión consciente e intencionada por parte del realizador cinematográfico para hacernos visible el momento preciso en el cual la subjetivación de los personajes en la pantalla se conduce no sólo por sus acciones, sino por las palabras que les definen y autodefinen en los diálogos asentados en el guion. Así como en la realidad, en el cine, hay estructuras de poder que se van articulando para la determinación de los distintos *yos* que deambulan a través de los instantes y de los fotogramas, esos *yos* se desdibujan a la hora de tener que configurarse a través de palabra bajo la argumentación *foucaultiana*, “la revelación de sí mismo, es siempre la destrucción de sí” (Foucault, 2008, p. 86).

Kanashimi no beradonna y el amor...

[*Kanashimi no beradonna*](#), más conocida como *Belladonna of Sadness*, es una película animada japonesa de 1973, basada en el texto *La sorcière* de Jules Michelet. La trama de la cinta se desarrolla a partir del tránsito entre los infortunios y el proceso de emancipación de Jeanne, una joven campesina de la Francia Medieval que termina convirtiéndose en bruja, ejercicio de subjetivación que le acarrea, en distintos momentos, la repulsión, la admiración o la conmiseración de su comunidad.

La luminosidad tanto narrativa como visual de la primera secuencia —la boda de Jeanne y el siervo Jean— contrasta radicalmente con la violencia de la escena inmediatamente subsecuente; *ad hoc* con las prácticas feudales medievales, el señor feudal cobra su “derecho de pernada” y Jeanne es violada justo antes de su noche de bodas. La representación de la violación desarrollada por Yamamoto y su equipo de animadores es contundente y brutal: la figura yacente, trémula, desnuda y blanca de Jeanne contrasta con el fondo completamente negro, la tensa pasividad del plano se ve súbitamente interrumpida cuando justo entre las piernas de Jeanne comienza a abrirse una fisura roja que, conforme al paso vertiginoso de los fotogramas, se va convirtiendo en una enorme grieta que va desgarrando en dos partes el cuerpo de la mujer, mientras la pantalla se ciñe completamente de rojo escarlata.

En concordancia con lo que desarrolla Sara Ahmed en el sexto capítulo de *La política cultural de las emociones* (2004), la tremenda perversidad de la práctica del “derecho de pernada”, representado de manera muy interesante en la cinta nipona, devela el giro siniestro con el que, institucionalmente, se pueden realizar actos sumamente viles “en el nombre del amor” y en el nombre de guardar el supuesto bienestar comunitario. El que los siervos consintieran que sus señores tuvieran la facultad de desvirgar a sus recién casadas, no sólo era un acto explícito de la transferencia de las jerarquías de un sistema colectivo claramente estratificado, a la intimidad corporal individual; también, tácitamente constituía un

“pacto de hombres” (un acto de amor hacia la mismidad) en el que los siervos mostraban la fidelidad y la confianza en sus señores mientras que, simultáneamente, conservaban su “prestigio” al tener el aval —por parte de la máxima autoridad del feudo— de que su mujer era virgen y por ende virtuosa, lo que garantizaba que la unión matrimonial y la prole que de ella descendiera, habrían de ser buenas y justas para la colectividad.

En el marco argumental de [*Kanashimi no beradonna*](#), la violación de Jeanne marca un punto de inflexión sin regreso. A partir de entonces, la protagonista será seducida —y se permitirá seducir— por el Diablo, quien le dará buena fortuna a cambio de su alma y de su carnalidad. Al poco tiempo, la prosperidad de Jeanne levanta sospechas y envidias entre los miembros de su aldea, quienes la descalifican como bruja, motivo por el cual Jeanne se ve forzada a escapar de la comunidad, refugiándose en la naturaleza, intimando aún más con su amante maldito y al mismo tiempo, volviéndose cada vez más sabia y poderosa.

Tras haber salvado de la peste a su gente, Jeanne es buscada por el señor feudal, quien al percatarse del poderío y del influjo sobre la plebe de la otrora campesina y ahora bruja, pretende convertirla en su aliada más cercana, ofreciéndole tierras, y títulos que la dejarían como la segunda persona más poderosa, solamente después de él. Jeanne rechaza categóricamente la oferta, lo que desata la furia del señor feudal, así como su afanoso empeño por capturar y ejecutar a la bruja lo antes posible.

Movilizando al pueblo más a través del miedo que de la plena convicción, el señor feudal por fin apresa y ejecuta públicamente a Jeanne, crucificándola y quemándola frente a la mirada incómoda de los habitantes del pueblo. La selección iconográfica de los realizadores, para nada es fortuita. El sacrificio de Jeanne, como el de Cristo crucificado habrá de traer la salvación. En los últimos planos de la película, los rostros de las campesinas serviles que presencian el sacrificio poco a poco van transfigurándose en los rasgos de Jeanne, todas las mujeres se vuelven Jeanne mientras que las llamas terminan de calcinar el cuerpo de la bruja y la cruz

de la que pende. Inmediatamente después, en la pantalla aparece un rótulo que, sobre litografías de la Revolución Francesa, enuncia: “El tiempo pasó. El 14 de julio de 1789, en la Bastilla, a la cabeza de la Revolución Francesa estaban dos mujeres”.

[Kanashimi no beradonna](#) es la historia de una bruja que encuentra su emancipación a través de su empoderamiento al pactar con el Diablo, pero también —paradójicamente, al igual que la historia del hijo de Dios— es una historia de amor.



Kanashimi no beradonna (Yamamoto, 1973)

El dolor, el odio y el miedo sobre el cuerpo de la bruja

El dolor, el odio y el miedo pasan por el cuerpo de la bruja. Sea en la ficción judicial de los miles de juicios del pasado lejano o en la ficción estética del pasado y del presente cinematográfico más reciente, el cuerpo tiene un papel clave en la construcción arquetípica del personaje. El cuerpo es *el tablero* sobre el cual se desarrolla *el juego* de reciprocidades en las que el dolor, el miedo y el odio, son *fichas* en constante interacción que delinean el destino de las vidas (reales o de ficción) bajo los caprichosos designios del poder. En la experiencia del dolor se materializa el cuerpo a través de su superficie:

Me percaté de que mi cuerpo tiene una superficie solo cuando tengo un malestar (punzadas, cólicos), que se transforma en dolor mediante un acto de lectura y reconocimiento (“¡duele!”) que también es un juicio (“¡esto es malo!”). (Ahmed, 2004, p.53)

El dolor en la piel hace del cuerpo frontera, límite contingente entre las subjetividades, el dolor se convierte en aquello “que nos separa de otros [pero que] también nos conecta con otros” (Ahmed, 2004, p.54)

En los juicios de brujería, los inquisidores buscaban en la piel de las acusadas “marcas del diablo”, supuestos sitios en los que el diablo había colocado sus manos durante el pacto carnal. Lunares, manchas, verrugas u otras irregularidades o afecciones en la piel eran consideradas como tales, al localizarlas, los inquisidores las pinchaban superficialmente hasta generar un ligero sangrado, si la acusada no mostraba gestos importantes de dolor, era porque por injerencia del diablo, la supuesta bruja había perdido sensibilidad donde éste había dejado su “marca”. En realidad, lo que sucedía es que buen número de irregularidades congénitas o patológicas en la piel alteran el umbral al dolor, pero bajo la mirada sesgada a la conveniencia de los inquisidores y la maquinaria sistemática e ideológica detrás de ellos, la diferencia perceptiva del dolor era muestra significativa de la presencia del Maligno. El dolor (o en este caso, la ausencia de él) se convertía en un gesto

diferenciador, si las brujas no podían *sentir dolor* se volvían distintas y si eran distintas, eran proclives a despertar el odio.

El dolor en la piel hace del cuerpo frontera, límite contingente entre las subjetividades, el dolor se convierte en aquello “que nos separa de otros [pero que] también nos conecta con otros” (Ahmed, 2004, p.54).

La diferenciación y la configuración de otredades a través de determinados signos, resultó fundamental para el fenómeno histórico de la Cacería de Brujas. Aldeas enteras se volcaron en contra de sus mujeres al momento que se les impusieron aquellas marcas sígnicas de la brujería que las volvieron “ajenas” e “incómodas” a la vida comunitaria. Paradójicamente, el sentido de comunidad se acentuaba cuando se ejecutaban por brujería a algunas de sus miembros; las plazas públicas, abarrotadas, se convertían en el lugar idóneo para ejecutar a las inculpadas, la destrucción de todo vestigio corporal de las brujas condenadas a la hoguera era un buen pretexto para lograr amalgamar *al cuerpo comunitario* en torno al fuego, expresión tangible del odio, a su vez, instrumento de coerción comunitaria mediante la destrucción de algunos de sus miembros. Sin embargo, la comunidad permanecía distante al fuego, ya que el fuego activa nuestro miedo natural como mecanismo de supervivencia, nos hace alejarnos, restringe nuestra movilidad y achica nuestro espacio, porque el miedo, de acuerdo con Ahmed, conlleva a la restricción espacial;

El miedo funciona para alinear el espacio corporal y social: funciona para permitir que algunos cuerpos habiten y se muevan en el espacio público mediante la restricción de la movilidad de otros cuerpos a espacios que están acotados o contenidos. (Ahmed, 2004, p.117)

Dolor, odio y miedo configuraron el cuerpo de la bruja histórica y le configuran en su continuidad arquetípica, pero también constituyen un entramado simbólico que hace operacional un sistema de relaciones interpersonales en el que es necesario que existan víctimas. Más allá del eco del arquetipo ¿Cuáles son los engranajes de la cotidianidad que articulan al dolor, al odio y el miedo que generan a nuestras

victimias actuales? ¿De qué manera algunas representaciones emancipatorias del arquetipo de la bruja podrían ser traducidas como fulgores en medio de la penumbra?

La inocente repugnancia como gesto simbólico, de normatividad y poder

Las brujas reales odian a los niños. Las brujas reales son calvas [...] Son en verdad horrendas debajo de sus máscaras humanas. Las brujas no tienen dedos en los pies, estos son cuadrados; repugnantes muñones donde deberían tener los dedos, así que nunca usan zapatos puntiagudos o bonitos, sólo zapatos feos y cómodos [...] (*The Witches*, 1990, min. 05:03)

[The Witches](#) (Roeg, 1990) es una cinta infantil basada en la novela homónima de Roald Dahl, publicada en 1983. A pesar de ciertas diferencias narrativas entre las letras impresas y la pantalla, lo esencial del sencillo argumento prevalece en ambas versiones: Durante una estancia vacacional en un hotel del sur de Inglaterra, Luke, un niño huérfano que vive bajo la tutela de su abuela, descubre una convención secreta de brujas malvadas que quieren transformar en ratones a todos los niños del mundo.

Tras una serie de peripecias, Luke, con la ayuda de su abuela, desenmascara a las terribles brujas, a las que finalmente logra derrotar haciéndoles ingerir su propia pócima, convirtiéndolas así, a todas ellas, en ratas.

Cabe destacar que la cinta contó con la última participación de Jim Henson no sólo como productor, sino también como artífice de buena parte de los efectos visuales, supervisor del maquillaje y en general, de la conceptualización visual de la cinta. El papel del famoso titiritero, creador de los Muppets, fue fundamental para traducir las imágenes literarias de Dahl a la pantalla y con ello, lograr una de las representaciones cinematográficas del arquetipo de la bruja, al menos técnicamente, mejor lograda. Para la construcción argumental de la película, sin duda era muy importante mostrar el tránsito corporal de las brujas entre sus disfraces de mujeres “normales”, utilizados para pasar desapercibidas en la cotidianidad, y su monstruosa apariencia real, oculta debajo de ellos. Sólo cuando están en sus reuniones secretas, las brujas de [The Witches](#) se despojan de guantes, máscaras, pelucas y maquillaje para mostrar sus enormes narices, su cabeza calva, su piel purulenta y sus pies y manos deformes.

Bajo el tenor de la cinta, que oscila entre la comedia y la fantasía dirigidas a un público infantil, pareciera que la representación del repugnante aspecto de las brujas es un mero recurso visual para hacer énfasis en su maldad; en un planteamiento fílmico con personajes sencillos y llanos, la fealdad física va de la mano con su vileza, como evidente contraposición al principio clásico de *kalos kai agathos* (“lo bello es bueno y lo bueno es bello”). No obstante, en esta dinámica cinematográfica de representación, subyacen ejercicios de subjetivación en los que realizadores y espectadores entran en un juego de complicidades, donde la diferenciación (y la jerarquización ontológica) a través de la repugnancia, así como el rechazo hacia cualquier forma de otredad, reproducen sin cuestionar aquellos programas normativos de la realidad que operan para restringir las posibilidades de personalidades abyectas.

Desde su concepción moderna, el arquetipo de la bruja ha acarreado consigo su condición desagradable. Esther Cohen, reconoce la reconfiguración del arquetipo, durante el Renacimiento, como:

Una mujer anciana, deforme y macilenta [...] su espíritu melancólico se acerca más a esa enfermedad del Medioevo, la acedia [...] La bruja es, paradójicamente, la contraparte estética renacentista apoyada en el descubrimiento y exaltación del cuerpo y sus furores. (Cohen, 2003, pp. 60-61)

No solamente a través de la representación, sino también en los procesos de persecución, determinadas “anormalidades” en el cuerpo de las mujeres eran motivo suficiente para desatar sospechas de la presencia e injerencia del Maligno. En más de uno de los juicios de brujería, las acusadas presentaban desde discretas malformaciones (como la politelia), hasta corporalidades claramente distorsionadas por enfermedades óseas en estado avanzado (como probables casos crónicos de cifosis u osteítis deformante).

Al igual que sucede con las antagonistas presentadas “inocentemente” en [The Witches](#) las brujas históricas, así como numerosas posibilidades subjetivas

incómodas para el sistema hegemónico (por ejemplo, personas racializadas y/o no hetero-normadas); cargan consigo el estigma de la repugnancia en su corporalidad, en la reproducción de sí y en la amenaza de trastocar el ordenamiento de las estructuras sociales y su permanencia como las conocemos. En el caso particular de las brujas, la incomodidad que produce la presencia, exposición y cercanía de su corporalidad, se acentúa a través del inminente peligro que genera su conducta infanticida, como de hecho, queda plasmado tácitamente en la cinta en cuestión. A las brujas de la película, no sólo les basta con esa característica brujoil que Jules Michelet definió como la “celebración de su esterilidad femenina” (2004, p. 200), la cual se enaltece en sus reuniones privadas con exclusiva presencia femenina (como en los aquelarres [¿preludio de los espacios separatistas feministas?]); ellas, además tienen la intencionalidad de sesgar cualquier proyecto de continuación del orden social-vital en las generaciones venideras a través del infanticidio, en ese sentido, podríamos decir que en su disruptividad ponen en aprietos a los esquemas reproductivos dominantes en la concepción Occidental.



The Witches (Roeg, 1990)

Del aquelarre al celuloide; del celuloide a las calles

Diana iba como pasajera de uno de los dos camiones que tiene que tomar de la prepa a su casa. Todo iba bien para Diana; había conseguido asiento en el camión y como recién le había echado saldo a su celular, tenía *megas* para ver en el trayecto de más o menos hora y media, la película que le había recomendado Margarita, una de sus mejores amigas, amante del cine de terror.

Inmersa en sus audífonos y en la pantalla de su celular, Diana se asombraba y se indignaba al ver cómo Thomassin —la bruja adolescente, protagonista de *The Witch*— era culpada por la desaparición de su hermanito bebé. Entretanto, sus cavilaciones caprichosas le llevaban a pensar que si las brujas desaparecían bebés era quizá para contrarrestar la desaparición de esos “padres” que niegan a sus bebés y se van sin volver. Diana vive con Socorro, su madre, quien trabaja todo el día en una fábrica de ropa en la calle de Regina en el Centro Histórico, la labor de la mujer ha sido el sustento para las dos desde hace 17 años, después de que el “papá” de Diana las abandonó diciendo que esa bebé no era suya.

El camión se iba llenando cada vez más, y la película se iba poniendo cada vez más interesante, pero ni los audífonos a todo volumen ni la tensión en la trama, pudieron evitar que el divertimento de Diana se viera interrumpido por un muy desagradable suceso; un hombre, de unos 45 años, que iba parado junto al asiento de Diana, desabotonó la bragueta de su pantalón y cínicamente, sin ningún pudor, comenzó a restregar su pene expuesto contra el hombro de Diana. En un primer momento, Diana no dio importancia a las señales táctiles que su piel mandaba a su cerebro, creyó que la incesante sensación no era más que el resultado del vaivén de algún pasajero zangoloteado por las irregulares calles de la CDMX, pero ante el constante y “rítmico” tocamiento, a Diana le fue inevitable torcer la mirada y percatarse del abominable suceso. De inmediato, la muchacha entró en *shock* y sus sentidos se congelaron mientras que los demás pasajeros de la unidad parecían no estar ahí, ni darse cuenta de nada, porque todos estaban ensimismados —o así pretendían estarlo— presos del calor vaporoso de las tardes de verano.

Diana se bajó lo más rápido que pudo del camión. No recuerda cómo sorteo a los muchos pasajeros que iban en la unidad, ni tampoco recuerda los 300 metros que corrió a toda velocidad porque se bajó seis cuadras antes de donde sale su segundo camión a casa. Por varios días, en su recuerdo sólo habitó la sonrisita morbosa y sardónica que el sujeto del camión esbozó una vez que Diana lo descubrió.

Diana no le dijo a nadie lo que le pasó ese día. Tampoco acabaría de ver *The Witch* hasta un par de semanas después, en una noche de otro día que tuvo otro acontecimiento extraordinario que rompió con lo ordinario de sus días.

El 16 de agosto, el ambiente de la Prepa 5 estaba enrarecido. Algunas compañeras de Diana no se habían presentado, mientras que algunas otras, como Margarita hablaban de la marcha que iba a haber esa tarde. Diana al no estar enterada de nada, le preguntó a Margarita qué pasaba; Margarita, con el ceño fruncido y alzando inusualmente la voz, le respondió escuetamente: “¡Unos pinches puercos violaron a una morra en Azcapotzalco y todos los cabrones se hacen güeyes! ¡Qué no mamen, los culeros! ¡Ya estamos hasta la madre! ¿Vienes a la marcha?” A Diana le quedó clarísimo el panorama y sin decir nada, asintió con la cabeza.

Como casi todos los viernes, ella no tenía nada que hacer y, en esta ocasión iba a poder estar un rato con una de sus mejores amigas y también, iba a poder estar en donde nunca había estado: en una marcha, en una marcha de mujeres.

Esa tarde, saliendo de la escuela, Diana no tomó el camión que siempre tomaba y tratando de seguirle el paso a su amiga, tomó primero el tren ligero y luego el metro, hasta llegar a la Glorieta de Insurgentes, a eso de las 5 pm. Poco a poco, Diana fue viendo cómo llegaban cada vez más y más mujeres, muchas de ellas de su edad, los cantos en las consignas se fueron organizando, los decibeles fueron aumentando, la protesta *#nomecuidanmeviolan* fue agarrando forma y Diana se fue desinhibiendo. Sus consignas que primero fueron susurros entre dientes, poco a

poco se volvieron gritos: Diana había encontrado que su voz estaba en la voz de todas.

En medio de la manifestación, Diana no sólo encontró un entusiasmo colectivo que nunca había experimentado, también sintió cierta catarsis y a la vez adrenalina al ver cómo algunas de sus compañeras de causa rompían cristales y grafiteaban paredes y monumentos a su paso, esos monumentos cuya superficie antes blanca y marmólea le parecía muerta y que ahora, intervenida por pintas de colores, le parecía más viva que nunca. Sin saber bien a bien por qué, a Diana le dieron todavía más ganas de hacerse ese primer tatuaje en el que había ocupado sus pensamientos desde hace varios meses, ése para el que ya llevaba ahorrados 250 pesos.

Pero entre la vorágine de los gritos, la diamantina, el fuego, los cantos y los empujones, Diana encontró algo que llamó poderosamente su atención: entre las miles de muchachas, divisó a una que traía un sombrero de bruja y una pequeña e improvisada pancarta en la que se leía: “Somos las nietas de las brujas que no pudiste quemar!”. En ese momento, en la mente de Diana se disparó intempestivamente el recuerdo de lo que había vivido un par de semanas atrás en el camión camino a casa. Sus ojos se llenaron de lágrimas y gritó todavía más fuerte de lo que ya había gritado esa tarde. Margarita se percató del sobresalto su amiga y la abrazó muy fuerte por cerca de un minuto. Ambas reían mientras lloraban en medio de una emoción indescriptible para ninguna de las dos.

Esa noche de viernes, cansada y adolorida, pero con una extraña sensación de dicha, Diana regresó a su casa cerca de las 10:30 pm. Su mamá yacía dormida frente al televisor de 18 pulgadas en el que se vislumbra una reportera haciendo el recuento de los daños y de las pérdidas materiales que la marcha feminista había dejado a su paso. Diana no quiso despertar a Socorro, quien estaba de sobra fatigada por la labor de ese día, de esa semana y de todas las semanas de su vida. Entonces, procurando hacer el menor ruido posible, Diana se sirvió un vaso de leche tibia para tratar de mitigar el intenso dolor de garganta, y se fue a su cuarto.

La joven con el sombrero de bruja que había visto hace unas horas en la marcha, también le recordó a Diana que no había acabado de ver la película recomendada por Margarita. Después de colocar el vaso de leche ahora vacío en la mesita vieja al lado de su cama, Diana se acostó y mientras se quedaba dormida, la pequeña pantalla de su celular reproducía la apoteótica secuencia final de *The Witch*:

Con el cabello suelto y el cuerpo desnudo, la silueta clara de Thomassin se abre camino entre la más profunda negritud del bosque. La cámara sigue sigilosamente el andar de la joven mientras que, en la lejanía, se escuchan los cánticos de un grupo de mujeres que proclaman al unísono, frases en una lengua inteligible. Las voces se vuelven cada vez más sonoras y en la pantalla se comienza a develar un grupo de mujeres desnudas que danzan convulsivamente en torno al resplandor rojizo de una fogata...

... Thomassin se acerca sin recelo a ellas, aunque su rostro conserva cierta expresión de desconcierto. Las mujeres ríen a carcajadas y parecen gozar al máximo del momento, de repente, comienzan a levitar por los aires. La cámara encuadra nuevamente el rostro de Thomassin en un primer plano, su respiración se muestra cada vez más agitada, los cánticos van in crescendo y el rostro otrora desconcertado de Thomassin deviene en un gesto dionisiaco. Thomassin se eleva por encima de los árboles, por encima del bosque, por encima de todo; los cánticos se han transformado en un unánime y rotundo alarido.

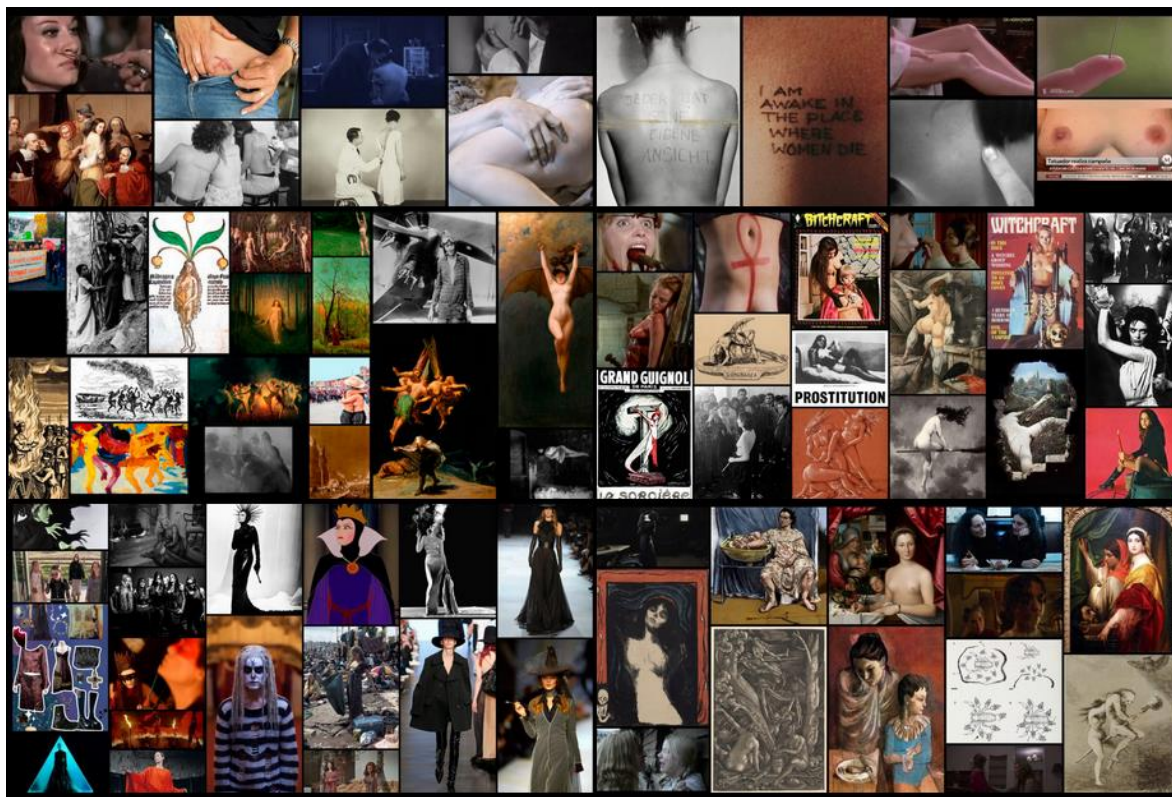
En medio del silencio de la noche, la pantalla del celular de Diana se ha tornado completamente negra. Ahora ella duerme y sueña plácidamente.



IV. Atlas



Vista general del atlas



Panel

“La piel como superficie de control”

Panel

“La piel como superficie de resistencia”

Panel

"The Witch: A New England Folktale (Eggers 2015):
Deconstrucción de la secuencia final"

Panel

“Witchploitation: El cine de explotación de brujas como expresión contrafeminista”

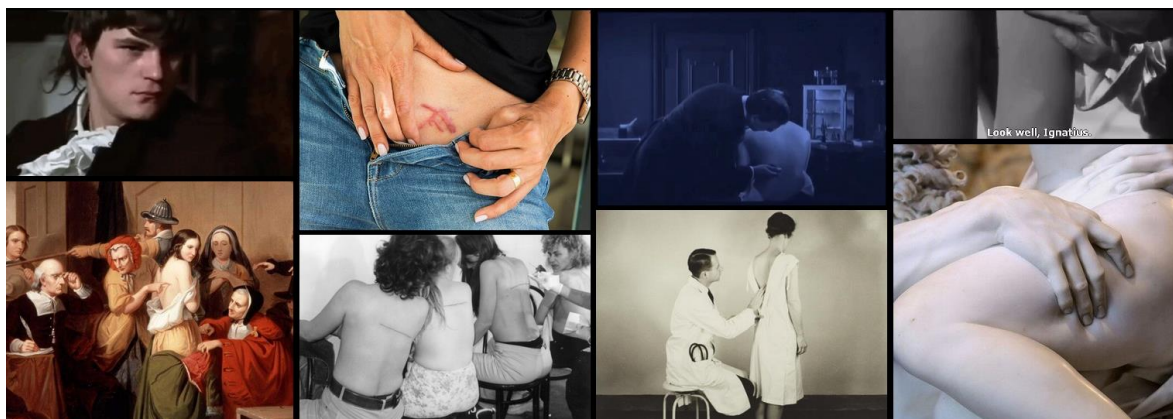
Panel

“El hábito [no] hace a la bruja: acerca de la moda y las apariencias en las brujas”

Panel

“Matriarcado, matrilinealidad y matricidio”

Panel “La piel como superficie de control”



<i>Hexen bis aufs Blut gequält</i> (Michael Armstrong, 1970).	Tatuaje ritual Nxivm (ca. 2017)	<i>Häxan</i> (Benjamin Christensen, 1922)	<i>Kladivo na čarodějnice</i> (Otakar Vávra, 1970)
<i>Examination of a witch</i> (Tompkins Harrison Matteson, 1853)	<i>160 cm Line Tattooed on 4 People</i> (Santiago Sierra, 2000)	Health Examination Woman (ca.1947)	<i>El rapto de Proserpina</i> (Gian Lorenzo Bernini, 1621-22)

En los juicios de brujería, los inquisidores buscaban en la piel de las acusadas las denominadas “marcas del diablo”, supuestos sitios en los que algún demonio, o inclusive el mismísimo Satanás, había dejado el rastro de su presencia durante el “pacto carnal”, tras haber colocado sus garras sobre la piel de la supuesta bruja.

En las instrucciones para el reconocimiento de las brujas expuestas en las infames páginas del *Malleus Maleficarum*,¹⁶ se describe que la inspección en torno a los cuerpos de las mujeres era muy minuciosa, a tal grado que, en ocasiones, las acusadas llegaban

¹⁶ Texto de 1487 de la autoría de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger a mitad de camino entre tratado teológico, exposición de casos de brujería y manual jurídico que, a la postre, se convertiría en la principal herramienta para la búsqueda, enjuiciamiento y condena de supuestas brujas entre los siglos XVI al XVIII. Las características, comportamientos y atributos de las brujas que, arquetípicamente, prevalecen hasta nuestros días provienen, en gran medida, de las descripciones y criterios para la identificación de brujas precisados en el *Malleus Maleficarum*.

a ser completamente rasuradas (incluyendo la cabeza) con tal de encontrar el mayor número posible de “marcas” en toda su piel.

De esta manera, lunares, manchas, verrugas o cualquier otro tipo de irregularidad o afección en la piel, bien podían ser consideradas como “marcas del diablo”, mismas que se volvían sujetas a la realización de “la prueba de la aguja”, la cual consistía en recibir pequeños pinchazos sobre la irregularidad o afección, hasta generar un ligero sangrado. De acuerdo con los inquisidores, si tras los pinchazos, la acusada no mostraba gestos importantes de dolor, era porque “por injerencia del diablo” la bruja había perdido sensibilidad en el sitio en el que éste le había dejado su “marca” donde la había tocado; así, bajo la mirada sesgada a la conveniencia de los inquisidores, la diferencia perceptiva del dolor en la superficie de la piel era muestra más que suficiente de la presencia y del influjo del Maligno sobre la acusada en cuestión.¹⁷

En numerosas películas de brujas, sobre todo en aquellas realizadas bajo el talante de drama histórico, se representan constantemente tanto la inspección de los cuerpos por parte de los inquisidores, como la llamada “prueba de la aguja”. Resulta interesante cómo la recreación en la pantalla de estos acontecimientos históricos de violencia conlleva en sí, otro tipo de violencias hacia los procesos de subjetivación de las representadas, de tal forma que la piel representada en la pantalla se convierte en un límite contingente entre las subjetividades, en eso que Sara Ahmed describe como aquello “que nos separa de otros, [pero que] también nos conecta con otros” (2004, p.54).

A diferencia de lo que sucede con grabados, ilustraciones y pinturas que recrean el tema (como es el caso de *Examination of a witch* [1853] de Tompkins Harrison Matteson), en las imágenes cinematográficas, la relación intersubjetiva no opera entre varios personajes cuyo nivel de participación y jerarquía permanecen suspendidos en relativo equilibrio; en el cine, la acción se reduce a dos componentes, uno pasivo y otro activo: el

¹⁷ En realidad, lo que se ponía de manifiesto con “la prueba de la aguja” era simplemente que un buen número de irregularidades congénitas o patológicas en la piel alteran el umbral al dolor en el sitio en el que se presentan.

pasivo, el cuerpo de la acusada (más enfáticamente, su piel) y el activo, el inquisidor (o quienquiera que aparezca inspeccionando y agrediendo al cuerpo de la supuesta bruja).

El cuerpo de la mujer bajo el escrudiño del juez, verdugo o inquisidor —y también sometido a la mirada del espectador— se convierte en una superficie llana para ser recorrida por las miradas encaminadas a la búsqueda de las dichas “marcas del diablo”. Los directores de las películas transforman a sus mujeres-actrices-brujas en pura piel, en pura superficie, utilizando recursos visuales como encuadres cerrados en los que la piel de las mujeres llega a ocupar más de la mitad de la pantalla ([*Kladivo na čarodějnice*](#) [Otakar Vávra, 1970]) o mediante su *des-personificación*, colocando a las actrices desnudas o semi desnudas, de espaldas y completamente inmóviles, tal y como sucede en [*Häxan*](#) (Benjamin Christensen, 1922), particularmente, en una de sus secuencias finales en la que se establece un paralelismo entre los procesos de escrutación médicos y los procesos de examinación de los cuerpos de las brujas. El paralelismo en [*Häxan*](#) exhibe no solamente las relaciones de poder y saber repartidas entre hombres y mujeres (quien examina y quien dictamina siempre es un hombre), sino también la objetivación del cuerpo femenino en aras de la comprobación de un presupuesto epistémico, hecho ante el cual, se vuelven cómplices, tanto la cámara como quien especta.

Caso parecido sucede con la secuencia de “la prueba de la aguja” presente en [*Hexen bis aufs Blut gequält*](#) (Armstrong, 1970). En la cinta que, por momentos podría recaer en la categoría de *witchplotation*,¹⁸ se presenta en primerísimos planos el rostro de Vanessa Benedikt (Olivera Katarina), siendo picoteado por el punzón empuñado por el inquisidor Albino (Reggie Nalder). En el juego de planos y contraplanos de los rostros de ambos personajes se muestra una dinámica de subjetivación y otra de desubjetivación: mientras que la sonrisa sardónica de Albino insinúa su naturaleza perversa, así como su perfil moral y psicológico, el rostro impávido de Vanessa deja de ser el rostro de una persona para convertirse solamente en la piel del rostro, es decir, en pura superficie representada al servicio de la tensión narrativa de la secuencia.

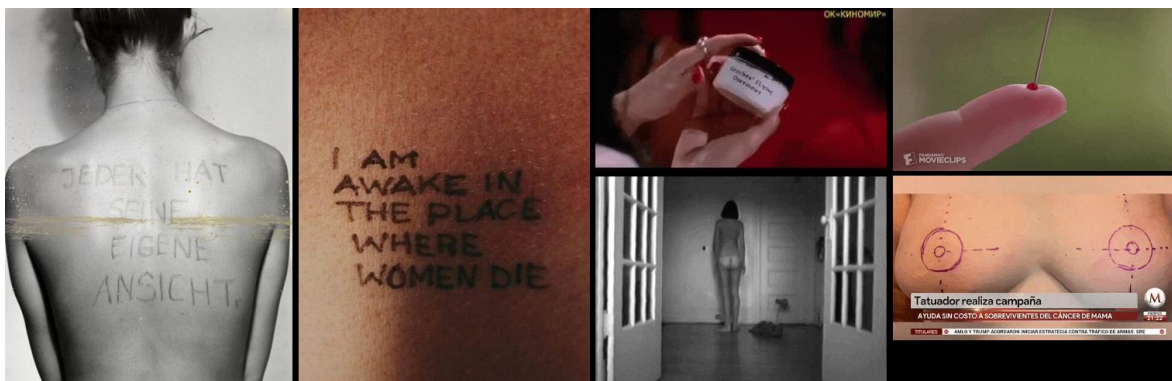
¹⁸ Término que aún estoy acuñando y que bien podría dar pie a un *moodboard* para su descripción y representación visual.

Esta operación en la que la piel de las subjetividades representadas funciona como puro gesto sígnico es localizable también en algunas otras manifestaciones dentro de la historia del arte, sean en expresiones más tradicionales o en obras emplazadas en el arte conceptual contemporáneo. En el aprecio de la escultura *El rapto de Proserpina* de Lorenzo Bernini, la narrativa del pasaje del relato mitológico ha sido eclipsada por las sensaciones hápticas que se transmiten mediante la interacción de las fuerzas de encuentro entre las superficies de los cuerpos de mármol de los personajes, los cuales se han vuelto carne para el deleite sensorial de quien los percibe. Asimismo, las cuatro prostitutas adictas a la heroína, que fueron “contratadas” por Santiago Sierra para su pieza *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000), son borradas en su subjetividad — e inclusive en su corporalidad individual — para convertirse en pura piel, en un lienzo atravesado por las injusticias del capitalismo, donde todo tiene un precio y donde todo puede ser costeable si se cuenta con los recursos necesarios.

Lejos del mundo del arte y como expresión de los perfiles más ruines dentro de los círculos de poder influyentes en Norteamérica, están algunas de las prácticas perpetradas por Keith Raniere dentro de NXIVM, entre las cuales —para efectos demostrativos de este panel— está al “ritual” de marcar mujeres como gesto de iniciación en la secta y como ejercicio de poder de su líder sobre sus allegadas. En este ejemplo, así como en las supuestas “marcas del diablo”, la piel ha devenido en un recurso para descifrar los “pactos carnales”, así como las líneas de dependencia y subordinación de las mujeres que cayeron bajo las garras de NXIVM y que fueron “tocadas” por su líder.

Las imágenes que constituyen este panel hacen posible identificar expresiones de violencia que se desencadenan a través de la piel de las subjetividades suprimidas, desdibujadas, borradas a merced de las maquinaciones del poder que se traducen en representaciones que, como los inquisidores y cazadores de brujas de hace cuatro o cinco siglos, convierten a la piel en mera superficie de control.

Panel “La piel como superficie de resistencia”



<i>Jeder hat seine eigene Ansicht / Everyone Has His Own Point of View</i> (Birgit Jürgenssen, 1975)	<i>Lustmord</i> (Jenny Holzer, 1993-94)	<i>The Love Witch</i> (Anna Biller, 2016)	<i>The Craft</i> (Andrew Fleming, 1996)
		<i>Birthday Suit: With Scars and Defects</i> (Lisa Steele, 1974)	Sobrevivientes de cáncer de mama recuperan su vida con un tatuaje (2019)

A contrapelo de lo expuesto en el panel [La piel como superficie de control](#), existe la posibilidad de utilizar a la piel y sus representaciones —así como a las representaciones sobre la piel— en un carácter contestario, como expresiones de procesos de autosubjetivación, de sublevación y de resistencia frente a las estructuras de control.

Dentro de las supuestas prácticas brujeriles descritas en documentos históricos y reiteradas en imaginarios literarios y cinematográficos, está la unción de aceites sobre la piel para provocar los “viajes” o “vuelos de brujas” por los aires. Tales prácticas eran vistas por los inquisidores y cazadores de brujas como una manifestación más de la lascivia, la búsqueda de placer insaciable y los disparates experimentados por las brujas tras haber vendido su alma al demonio. Lo cierto es que tales prácticas, de ser ciertas, no eran más que un recoveco de autocuidado para las mujeres de aquél entonces, quienes la enorme mayoría del tiempo vivían bajo el yugo de una cotidianidad que les negaba cualquier acercamiento al placer y

la autosatisfacción. Investigadores como Marvin Harris (2010), sugieren que la práctica de untarse ungüento probablemente conllevaba la absorción de sustancias alucinógenas a través de la piel y que los “vuelos por los aires” no eran más que el recuerdo de alucinaciones producidas por sustancias como el extracto de beleño.

En una de las escenas de la cinta [The Love Witch](#) (Anna Biller, 2016), la bruja Elaine (Samantha Parks) aparece sola, en sus aposentos, untándose en el cuerpo un ungüento —por su aspecto, más cercano a una crema cosmética— en cuyo envase se puede leer “Witches' Flying-Ointment”. A comparación de lo que acontece en las escenas de las cintas presentes en el panel [La piel como superficie de control](#), los recursos cinematográficos no priorizan a la mirada (la mirada sobre la *piel representada*) sino más bien a la *piel tocada*; los movimientos de la cámara siguen al tacto que se produce y lo reproducen con el recorrido de las manos de Elaine sobre la superficie de su cuerpo. Si bien, la imagen no deja de apelar a cierto tenor voyerista, la agencia en la acción (y sobre la imagen misma) recae en su protagonista, quien se subjetiva y demarca desde sí, no desde una subjetividad externa, ni siquiera desde la mirada de quien especta.

Situación parecida, pero de manera más explícita y directa, entra en juego con el video-performance *Birthday Suit: With Scars and Defects* (1974) de Lisa Steele. El dominio sobre la imagen por parte de Steele se externa desde el momento en el que se puede apreciar que ella inicia y concluye la grabación, gesto a través del cual se explicita su decisión de ser vista, de ser grabada y de subjetivarse a través de la imagen; adicionalmente, la cámara permanece fija e inmóvil, es la artista con su cuerpo quien determina qué es lo que se ve y qué es lo que permanece fuera de cuadro. Aunque ciertos planos de la pieza de Steele podrían recordar a los de la secuencia de [Kladivo na čarodějnice](#) (expuesta en el panel [La piel como superficie de control](#)), no existe la figura del examinador que recorra con su mirada y con sus instrumentos la superficie de la piel de la mujer, sino que son los dedos de la propia artista los que recorren la piel y los que señalan las cicatrices e imperfecciones sobre la superficie; la piel de la artista como pura superficie está presente, pero no se deslinda de su poseedora, sino que constituye y reafirma a su poseedora desde su

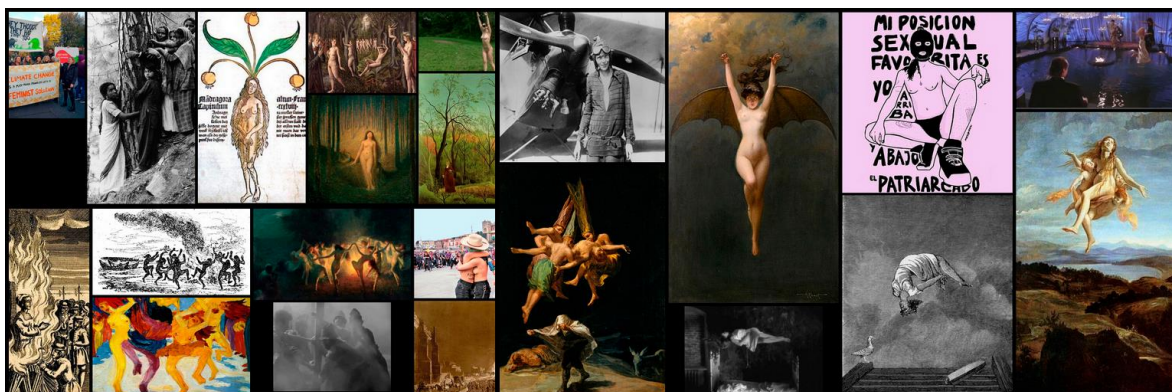
propia enunciación, no son las marcas y cicatrices en la piel signos para ser reconocidos desde fuera de su persona, más bien, son constituyentes de su persona, son inmanencia, la piel deviene en inmanencia.

Así como Lisa Steele, otras mujeres artistas han explorado la superficie de la piel como un tejido para detonar las reflexiones en torno a la sobreexplotación del cuerpo femenino. Birgit Jürgenssen hace lo propio con su obra fotográfica *Jeder hat seine eigene Ansicht / Everyone Has His Own Point of View* (1975), mostrándose en un autorretrato con la frase que da título a su obra escrita sobre su espalda desnuda. Jürgenssen realiza una crítica hacia la valoración de las mujeres sólo a través del consumo —en este caso visual— de sus cuerpos y además cuestiona las estructuras de poder que los determinan y les sitúan en posiciones predeterminadas desde el ordenamiento androcéntrico. La fotografía austriaca ha hecho de su espalda superficie de escritura y lectura, los códigos para la lectura se despliegan sobre su piel, pero en tal codificación patente en la piel dota a la artista de plena agencia sobre su cuerpo y de paso, sobre su codificación; la codificación de la piel como la acción política sobre el cuerpo y sobre la piel emerge desde la individualidad de la artista, no desde la institucionalidad.

Otra posibilidad de recodificación de la piel como resistencia se presenta a través del tatuaje. Si bien, el tatuarse la piel ha dejado de ser un acto de abyección y rebeldía en muchos contextos contemporáneos, aún posee una importante carga como práctica de autosubjetivación. Así como en la fotografía de Jürgenssen, con el tatuaje, la piel se vuelve superficie para la codificación de subjetividades a través de la obra *Lustmord* (1993-94) de Jenny Holzer, en la que los ejercicios de violencia se vuelven indelebles y visibles a través de la piel; la piel deja de ser una superficie que ya no es sólo superficie, para convertirse en depositario de la memoria, en archivo que evidencia lo que habitual o convenientemente habría de ser olvidado. En un sentido parecido, pero en dirección opuesta, el tatuaje, tiene la posibilidad de devenir en un recurso para la borratura de un proceso traumático y de recuperación de lo “perdido”, tal y como sucede con los pezones tatuados en la piel de algunas víctimas de cáncer de mama que han sufrido de mastectomías.

Finalmente, para concluir con la revisión de las imágenes de este panel, en la secuencia del pacto de sangre realizado por las brujas adolescentes protagonistas de [*The Craft*](#) (Andrew Fleming, 1996), así como en la “prueba de la aguja”, la piel picoteada se convierte en señal para la subjetivación de las brujas. En la película, las jóvenes brujas pinchan las yemas de sus dedos, sirven las gotas de sangre que emanan de ellas en una copa y la beben en un ritual de iniciación con el que sellan la hermandad de su aquelarre. La diferencia radical entre este ritual ficticio de brujería y “la prueba de la aguja” de los juicios históricos de brujería, estriba en que la cinta muestra una dinámica de autosubjetivación y no una subjetivación proveniente desde agentes externos, brazos del poder y las injusticias institucionales en contra de las mujeres. Una de las posibilidades más claras de subvertir al arquetipo de la bruja proviene, precisamente, en el hecho de autosubjetivarse como tales. Resulta diametralmente opuesto cuando una mujer se reconoce y se llama a sí misma bruja, en contraste cuando alguien más la reconoce y la llama “bruja”. Así, la superficie de la piel pinchada, hasta provocar un ligero sangrado, se abre como otra posibilidad de reontologizar al arquetipo de la bruja en aras de su sublevación feminista, en un acto de sororidad a través del reconocimiento con las suyas y no desde un agente externo.

Panel “*The Witch: A New England Folktale* (Eggers 2015): Deconstrucción de la secuencia final”



[Panel](#)

[“La potencia a partir de la simbiosis entre la corporalidad femenina y la naturaleza”](#)

[Panel](#)

[“La danza en torno al fuego: expresión de sororidad y congregación de otredades”](#)

[Panel](#)

[“La elevación por los aires: acto subversivo y triunfante contra la verticalidad \(gesto del orden preestablecido\)”](#)

Écfrasis de la secuencia:

Con el cabello suelto y el cuerpo desnudo, la silueta clara de Thomassin se abre camino entre la más profunda negritud del bosque. La cámara sigue sigilosamente el andar de la joven mientras que, en la lejanía, se escuchan los cánticos de un grupo de mujeres que proclaman al unísono, frases en una lengua inteligible. Las voces se vuelven cada vez más sonoras y en la pantalla se comienza a develar un grupo de mujeres desnudas que danzan convulsivamente en torno al resplandor rojizo de una fogata...

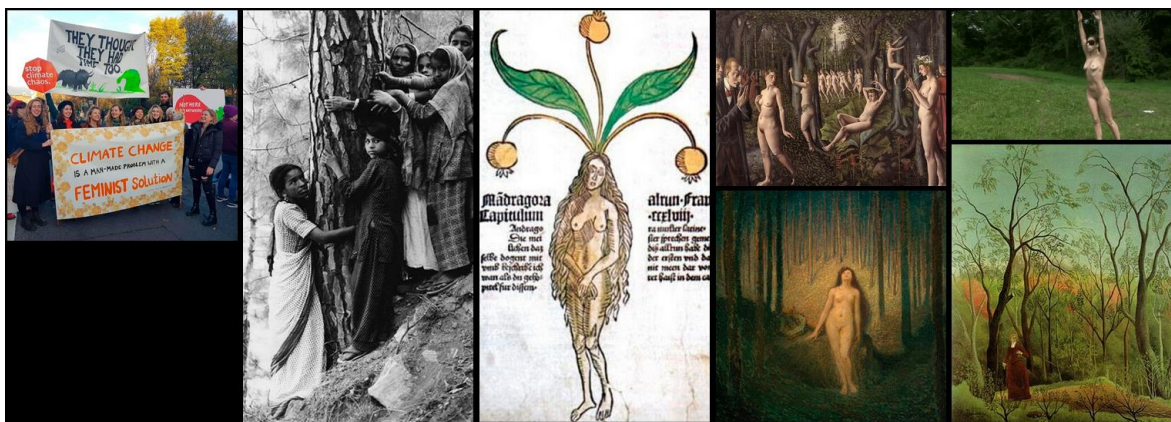
... Thomassin se acerca sin recelo a ellas, aunque su rostro conserva cierta expresión de desconcierto. Las mujeres ríen a carcajadas y parecen gozar al máximo del momento, de repente, comienzan a levitar por los aires. La cámara encuadra nuevamente el rostro de Thomassin en un primer plano, su respiración se

muestra cada vez más agitada, los cánticos van in crescendo y el rostro otrora desconcertado de Thomassin deviene en un gesto dionisiaco. Thomassin se eleva por encima de los árboles, por encima del bosque, por encima de todo; los cánticos se han transformado en un unánime y rotundo alarido.



https://www.youtube.com/watch?v=ZD8XT9_egAA

Panel “La potencia a partir de la simbiosis entre la corporalidad femenina y la naturaleza”



Dublin-Ecofems
(Facebook.com/du
blinecofems, 2019)

Movimiento
Chipko; mujeres y
niñas abrazando
un árbol (1987)

Mandrágora
femenina
(Peter Hortus
Sanitatis, 1485)

*El despertar del
bosque* (Paul
Delvaux, 1939)

El método Abramovic
(Marina Abramovic y
Lady Gaga, 2013)

*Erato, la musa del
bosque* (Ozias
Leduc, ca. 1906)

*La caminata en el
bosque*
(Henri Rousseau,
ca. 1888)

Bajo el constructo esencialista patriarcal, las mujeres, en su lejanía con relación a lo espiritual y lo racional, establecen una mayor vinculación hacia lo corporal y hacia la naturaleza¹⁹ como expresiones de lo salvaje, lo imperfecto y lo incompleto.

En el plano general (que cumple la función de situarnos espaciotemporalmente en la secuencia), vemos como la figura desnuda de Thomasin se adentra en la profundidad del bosque. La imagen cinematográfica

¹⁹ Tal apreciación podría guardar cierto paralelismo con la controversial postura del ecofeminismo clásico o esencialista cuya principal característica “consiste en sostener que las mujeres tienen rasgos biológicos (como la capacidad de parir o la menstruación) que las vinculan de forma más íntima y especial con la naturaleza. Según esta perspectiva, gracias a ese vínculo biológico todas las mujeres estarían en una mejor posición para comprender las consecuencias de la destrucción de la Tierra y liderar las luchas en su defensa.” (Herrero, 2017, p.24)

rememora a otras imágenes en las que se presenta la conjugación simbiótica entre mujeres y elementos naturales, pero a diferencia de esas imágenes en las que su autoría coloca y determina al cuerpo o a los cuerpos femeninos en el espacio; el movimiento de la cámara (*truck right*) que sigue los pasos de Thomasin, dota a su figura la agencia en torno al espacio, lo que termina por involucrarnos como seguidores de su andar y no como espectadores para los que se ha dispuesto una puesta en escena.

La potencia a partir de la simbiosis entre la corporalidad femenina y la naturaleza se expresa también mediante algunas expresiones de los movimientos ecofeministas espiritualistas (como el Movimiento Chipko) o a través de expresiones artísticas en las que la corporalidad no es mera representación, sino sustancia, como en algunos trabajos de Marina Abramovic.



[The Witch: A New England Folktale](#) (Eggers 2015)

Panel “La danza en torno al fuego: expresión de sororidad y congregación de *otredades*”



<i>The Burning of Agnes Potten and Joan Truchfield at Ipswich</i> (Ca. 1710-17)	<i>Caníbales bailando en torno al fuego</i> (George Cruikshank, 1831)	<i>Ninfas bailando a la flauta de un fauno</i> (Joseph Tomanek, 1920)	9/9/2020 (Avelina Martínez, 2020)
	<i>La danza alrededor del becerro de oro</i> (Emil Nolde, 1910)	<i>Vredens dag</i> (Carl Theodor Dreyer, 1943)	<i>Festividades en el castillo de Windsor</i> (Paul Sandby, ca.1776)

Para la identificación y reconocimiento de subjetividades “otras”, “incivilizadas” y paganas, el acto de bailar en torno al fuego ha estado presente tanto en los imaginarios como en la realidad. Las supuestas brujas guardan una relación estrecha con el fuego, que lo mismo refiere al lugar de encuentro y celebración de aquelarres, que el punto final de su existencia en las hogueras públicas.

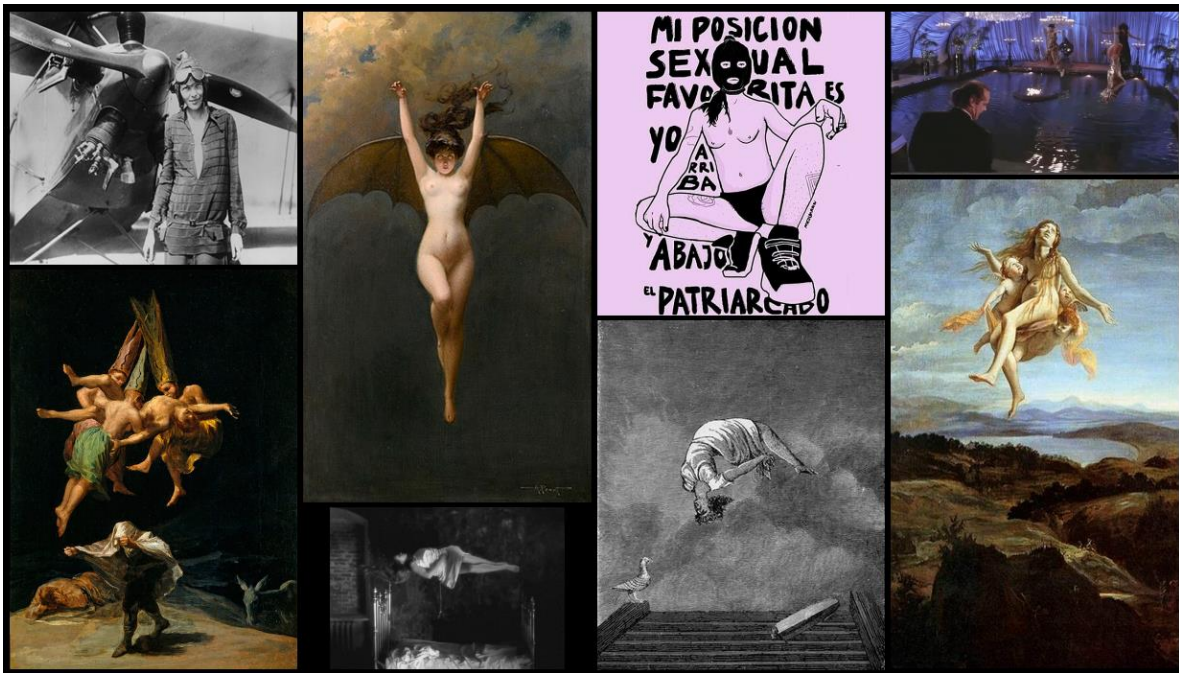
En la secuencia final de [*The Witch*](#), la danza de las brujas en torno al fuego sugiere el involucramiento y la inminente inclusión de Thomasin en el ritual y en la cofradía de las brujas. La espacialidad construida por la cámara no sólo nos revela la reunión de brujas, sino que nos invita a formar parte de ella (a través del plano "over the shoulder" con el que empatizamos con Thomasin).

En recientes manifestaciones feministas, el fuego ha operado de manera similar que en la secuencia de [*The Witch*](#), convirtiéndose en expresión de sororidad y punto de referencia para la congregación de “otredades”, en este caso, las mujeres en resistencia ¿Cuántas mujeres no habrán realizado su iniciación dentro de una comunidad subversiva danzando en torno al fuego?



[*The Witch: A New England Folktale*](#) (Eggers 2015)

Panel “La elevación por los aires: acto subversivo y triunfante contra la verticalidad (gesto del orden preestablecido)”



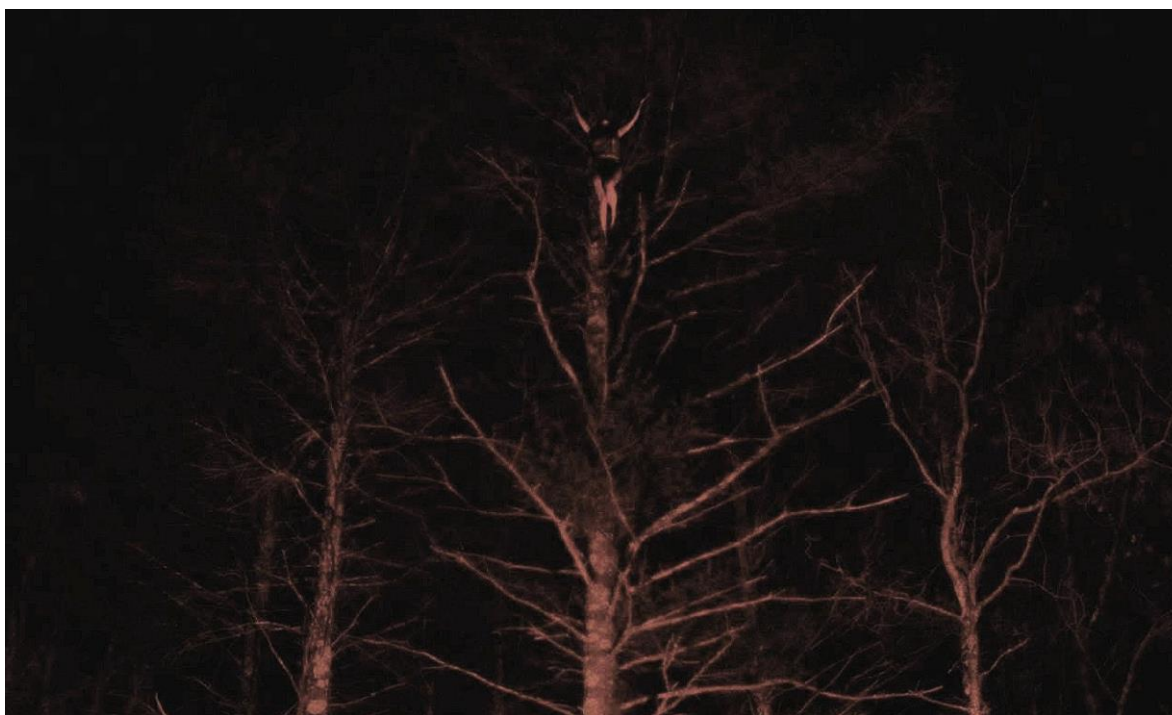
Amelia Earhart (Ca. 1937)		Instagram.com/mkolmann (M. Kolmann, 2018)	The Witches of Eastwick (George Miller, 1987)
Vuelo de brujas (Francisco de Goya, 1797)	La mujer murciélago (Albert Joseph Pénot, Ca. 1890)		
	Zérkalo (Andrei Tarkovsky, 1975)	Une semaine de bonté (Max Ernst, 1933)	María Magdalena elevada por los aires (Giovanni Lanfranco, ca.1616)

El acto de elevarse por los aires no sólo representa el trastocamiento de las leyes físicas naturales, sino también es un acto emancipatorio en el que las subjetividades no solamente se liberan de las fuerzas gravitacionales, sino de todo esquema de sujeción de su realidad; es la superación última por encima de sus circunstancias.

El acto extraordinario puede ser visto con particular recelo cuando proviene de subjetividades cuya opresión las ha colocado “abajo” (el diablo, las esquizofrénicas, las feministas), pero también demuestra la potencia de acceso a lo sublime, tal y como sucede en las figuras sacras que ascienden al cielo.

Las luchas feministas contemporáneas subvierten a la verticalidad (gesto del orden preestablecido) con consignas como “¡Abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer! ¡Y arriba el feminismo que va a vencer, que va a vencer!”

En los últimos momentos de la secuencia final de [The Witch](#), Thomasin ha dejado de ser una figura insignificante ante la magnitud de los árboles y del bosque y se ha elevado por encima de todo. En una composición simétrica, la postura corporal de Thomasin recuerda a "La mujer murciélago", pintura de Albert Joseph Pénot que muestra a la arquetípica figura de la *vamp*, femme fatale recurrente en el imaginario simbolista-decadentista, símbolo de la mujer peligrosa (¿liberada?). El último plano de la película muestra la culminación de Thomasin en bruja, su liberación del mundo material y el comienzo de su emancipación.



[The Witch: A New England Folktale](#) (Eggers 2015)

Panel “Witchploitation: El cine de explotación de brujas como expresión contrafeminista”



Hexen bis aufs Blut gequält (Louis Armstrong, 1970)	The Witchmaker (William O. Brown, 1969)	<i>Bitchcraft</i> . Vol. 3, No.2, Spring (1973)	<i>Virgin Witch</i> (Ray Austin, 1972)	<i>Witchcraft Magazine</i> . No.2 (ca. 1972)	Angeli bianchi... angeli neri (Luigi Scattini, 1970)
<i>Flesh for Frankenstein</i> (Paul Morrissey y Andy Warhol, 1973)	<i>Esperanza</i> (Julio Ruelas, 1902)	Exhibition Poster for <i>Prostitution</i> (Cossey Fanni Tutti, 1976)	<i>Sorcière</i> (Jean Morisot, 1925)		La maschera del demonio (Mario Bava, 1960)
<i>La sorcière</i> (Grand Guignol de Paris, ca. 1930)	<i>Rythm 0</i> (Marina Abramovic, 1974)	<i>Tres brujas</i> (Hans Baldung, 1514)	<i>Départ pour le Sabbat</i> (Albert Joseph Pénot, 1910)	<i>Étant Donnés</i> (Marcel Duchamp, 1946-66)	<i>How to Become a Sensuous Witch</i> (Abigail & Valaria, 1971)

Durante las décadas de los sesenta y setenta, en diversas latitudes, lo brujo adquirió preponderancia dentro de importantes movimientos religiosos, políticos y sociales. Entretanto, los imaginarios cinematográficos de aquellos años se volvieron terreno fértil para la exploración de múltiples aproximaciones al arquetipo de la bruja, siendo una de ellas el cine de explotación de brujas, “witchploitation”, una

particular expresión fílmica que navegó a contrapelo de los valores y preceptos del entonces incipiente feminismo posmoderno.

Después de los estragos de la Segunda Guerra Mundial y como una expresión ante la desconfianza frente al pensamiento racional científico, en el mundo occidental surgió una suerte de neopaganismo asentado en el pasado mítico. De entre las vertientes de ese pensamiento mágico religioso neopagano, apareció el movimiento Wicca²⁰ inicializado por el escritor británico Gerald Gardner a mediados de los cincuenta, pero híper-popularizado –y también comercializado– una década más tarde por el estadounidense Raymond Buckland. Una de las principales razones, mas no la única, del éxito del neopaganismo Wicca en los Estados Unidos fue su vinculación natural con algunos de los movimientos políticos y sociales efervescentes en ese momento, particularmente, con el feminismo. Al tiempo que la brujería *new age* comenzaba a llamar la atención de ciertos sectores juveniles en San Francisco, Nueva York y otras importantes ciudades estadounidenses, feministas radicales como Mary Daly publicaban influyentes textos como *The Church and the Second Sex* (1969) en donde la filósofa y teóloga estadounidense exponía la estrecha relación histórica entre la hegemonía de la Iglesia y la opresión sobre las mujeres. Un año antes, en otoño de 1968, el conglomerado de grupos feministas de protesta W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) tomó por sorpresa las cuadras de Wall Street.

Algunos meses antes, en ese mismo año, el mundo del cine vio el estreno de [*Rosemary's Baby*](#) (Polansky, 1968) cinta que, partiendo de buenas actuaciones, un guion bien desarrollado y una excelente realización, ganó desde entonces un merecido lugar de reconocimiento dentro del cine de terror. También, en 1968, tuvo lugar el relanzamiento de [*Häxan*](#) (Christensen, 1922) en los Estados Unidos. En esta reversión, la cinta originalmente silente incorporó la narración con la voz de

²⁰ “Neobrujería nacida en Inglaterra, inspirada por Gerald Gardner (n.1884-m.1964), que consideraba a la brujería medieval como una supervivencia perseguida del paganismo, la “vieja religión”, que en la actualidad, algunos movimientos bastante difundidos tratan de redescubrir, sobre todo en Estados Unidos. (Filoramo, 2001, p.400)

William Burroughs junto con música de jazz a cargo de Daniel Humair, lo que valió, en gran medida, la popularización, revalorización y justiprecio de la cinta como uno de los primeros largometrajes en abordar puntualmente el tema de la brujería histórica, lo que lo posiciona como una piedra angular dentro de la historia del cine sobre brujas.

Pareciera entonces que, a partir de entonces, las brujas y la brujería estarían muy presentes en un buen número de producciones cinematográficas hasta muy entrada la década de los setenta. En ocasiones, la apuesta fue la recreación del fenómeno histórico de la Caza de Brujas como en la película británica [*Witchfinder General*](#) (Reeves, 1968), protagonizada por Vincent Price o en la sumamente interesante [*Kladivo na čarodějnice*](#) (Vávra, 1970) distribuida fuera de Checoslovaquia bajo los nombres de “Witchhammer” o “El martillo de las brujas”; mientras que, otras veces, las brujas y su brujería fueron llevadas a las circunstancias y problemáticas de la época actual, tal y como se presenta en cintas como [*Season of the Witch*](#) (Romero, 1972) donde una mujer de mediana edad encuentra en la brujería un escape de la cotidianidad, o en la trilogía brujeril a cargo de Dario Argento, cuyo germen se remonta a [*Suspiria*](#) de 1977 y su aquelarre disfrazado de academia de danza.

En medio de este abanico de posibilidades cinematográficas de las brujas emergió el “witchploitation” que, como todo subgénero ligado al cine de explotación no deja de tener cierto encanto *entrefotogramas* pese a las abyecciones plasmadas en la pantalla y pese a ser el reflejo de las perversidades y los crímenes del mundo fuera del encuadre. De forma resumida algunas de las características más recurrentes en el subgénero “witchploitation” son:

- La presencia de mujeres jóvenes y atractivas como víctimas o como practicantes de rituales brujeriles (con desnudos o semidesnudos de por medio).
- La sobreexposición de contenidos explícitamente violentos y escatológicos.
- La preminencia del estridentismo audiovisual muy por encima de cualquier indicio de profundidad y complejidad narrativa.

- Dirección actuarial forzada, con recurrencia de diálogos intencionalmente descolocados y poco creíbles.
- Personajes masculinos con un desarrollo complejo y multidimensional, mientras que los personajes femeninos resultan torpes, unidimensionales y con una participación y relevancia completamente subordinadas a la línea narrativa general definida por los hombres en la pantalla.
- Ritmo ágil y metraje generalmente no mayor a los 90 minutos.



[Witchfinder General](#) (Reeves, 1968)

Panel “El hábito [no] hace a la bruja: acerca de la moda y las apariencias en las brujas”



<u>The Wizard of Oz</u> (Victor Fleming, 1939)	<u>Hexen bis aufs Blut gequält</u> (Louis Armstrong, 1970)	<u>Le Streghe</u> (Visconti, Bolognini, Pasolini, Rossi y De Sica, 1967)	<u>Snow White and the Seven Dwarfs</u> (Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce y Sharpsteen, 1937)	Rita Hayworth (Ca. 1942)	Saint Lauren SS2013
<u>The Craft</u> (Andrew Flemming, 1996)	Asagraum (2022)				
Witchy fashion inspiration moodboard (2022)	<u>Hellbender</u> (Adams, Adams y Poser, 2021)	<u>The Lords of Salem</u> (Rob Zombie, 2012)	Woodstock Festival (1969)	Maison Margiela SS2019	Martine Sitbon SS93
<u>The Neon Demon</u> (Nicolas Winding Refn, 2016)	<u>Lux Aeterna</u> (Gaspar Noé, 2019)		<u>Il delitto del diavolo</u> (Tonino Cervi, 1970)		
	<u>Suspiria</u> (Luca Guadagnino, 2018)				

La indumentaria y la apariencia no se limitan a ser elementos meramente distintivos para el arquetipo de la bruja, sino que le son absolutamente constitutivos. Ciertamente, ni en los documentos históricos, ni en los manuales para la caza de brujas se detalla con rigor la vestimenta de las acusadas de brujería, pero para los imaginarios en los que se ha definido su representación, tanto la ropa, como algunos

otros elementos menospreciados por “superficiales”, tales como el cabello y el maquillaje, se convierten en peculiaridades cuya profunda carga simbólica se traduce en el reconocimiento de rasgos que han ido mutando a través de los tiempos de la mano de las transformaciones, variantes, reinterpretaciones y reapropiaciones en torno al arquetipo.

En los más de cien años que las brujas han sido representadas en el cine, su imagen se ha ido enriqueciendo y complejizando radicalmente, sin quedarse circunscrita a la recreación de la imaginería proveniente de siglos previos, ni tampoco apostando por la redundancia y la reiteración en aras de su fútil reconocimiento inmediato.

La sinécdoque ha sido un recurso retórico recurrente y, en más de una ocasión, el sombrero de ala ancha, el calzado puntiagudo, un vestido negro largo o un delineado felino en los ojos, han bastado para referir sin repetir y para dotar al arquetipo de un abanico de posibilidades representacionales que han trascendido desde las pantallas.

La piel verde de la Bruja Mala del Oeste en [The Wizard of Oz](#) (Fleming, 1939) fue producto de una decisión creativa para aprovechar al máximo las posibilidades del incipiente Technicolor, pero debido al masivo e inmediato éxito de la cinta, este atributo, que nunca es mencionado en el texto original de Baum y que no proviene de ninguna fuente iconográfica previa, pasó a formar parte del repertorio de los elementos distintivos para las brujas dentro de la cultura popular. En cierto modo, se trata de un ejercicio de exaltación de la diferencia y la monstruosidad de la bruja malvada a través del color de su piel ¿será acaso que este gesto en apariencia inocente y relativamente fortuito lleva de forma involuntaria uno de los antivalores fundacionales estadounidenses?

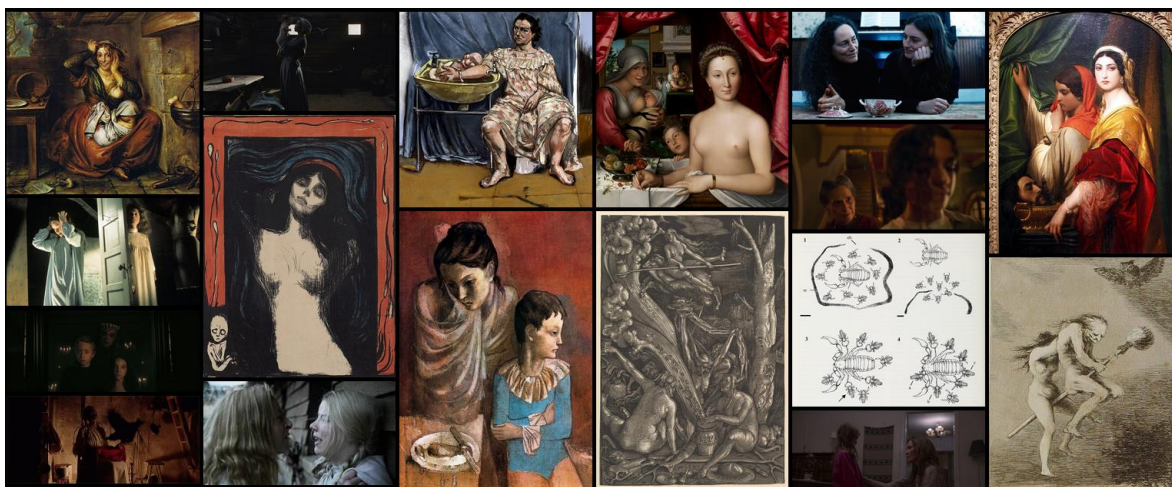
La liberación sexual y la contracultura juvenil de finales de los años 1960 y principios de los 1970 se vuelve latente en la apariencia hippie y el estilo de vida de las tres hermanas brujas protagonistas de [Il delitto del diavolo](#) (Cervi, 1970); no hay que perder de vista la intensa conexión que se dio entre el efervescente neopaganismo y los movimientos sociales juveniles de aquellos años. Un par de décadas después, las jóvenes brujas de [The Craft](#) (Flemming, 1996) encarnan en su personalidad y en su apariencia *grunge*, el descontento y la desesperanza de la Generación X ante el

inminente fin del milenio. Para el siglo XXI, el influjo contracultural se encuentra nuevamente con las brujas cinematográficas mediante guiños al Black Metal a través del *corpse paint* utilizado por las brujas de películas como [The Lords of Salem](#) (Zombie, 2012) o [Hellbender](#) (Adams, Adams y Poser, 2021). Así, la moda contracultural juvenil y lo *underground* transcurren en paralelo con las subjetividades abyectas atravesadas por el estigma de lo brujo.

Contrastantemente, en más de una ocasión, el ejercicio reivindicatorio y emancipador con el que las brujas transmutan de ser sujetas perseguidas a subjetividades autónomas, liberadas y poderosas, va de la mano con la sobre-estilización de su aspecto. Realizando un guiño simultáneo a la *Haute Couture* y al arquetipo de la *femme fatale*, brujas como la Reina Malvada de [Snow White and the Seven Dwarfs](#) (Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce y Sharpsteen, 1937), Giovanna, de "Una sera come le altre", el episodio final de la película de [Le Streghe](#) (Visconti, Bolognini, Pasolini, Rossi y De Sica, 1967) o las integrantes del aquelarre y agencia de modas de [The Neon Demon](#) (Refn, 2016); despliegan elaboradísimas indumentarias y maquillajes magnánimos que en apariencia las dignifica y enaltece, alejándolas por completo de la figura desalineada, desgarrada y harapienta convencional en las representaciones arquetípicas más tradicionales de las brujas.

De forma parecida, en las pasarelas de las más prestigiosas firmas de moda, los referentes hacia el arquetipo aparecen en más de una temporada desde hace varias décadas, con lo que "el verse como bruja" pasa de la denostación al halago. No obstante, ante tal maniobra retórica expuesta en las pantallas de cine o en las pasarelas, conviene cuestionar ¿Desde dónde y para quién se da la estetización de las brujas? ¿No hay siempre en las *femmes fatales* cierta búsqueda de la satisfacción del deseo masculino? ¿No fue desde los hombres que se construyó la imagen de miles de mujeres acusadas y ejecutadas por ser supuestas brujas? ¿Pueden revertirse los referentes para lograr su verdadera reapropiación desde las cúpulas del entretenimiento y el consumo de mercancías o resulta necesaria una subversión estructural más profunda?

Panel “Matriarcado, matrilinealidad y matricidio”



Hambre, locura y crimen (Antoine Wiertz, 1853)	Hagazussa (Lukas Fiegelfeld, 2017)	Joven con un feto (Paula Rego, 2005)	Diana de Poitiers (François Clouet, 1571)	Hellbender (Adams, Adams y Poser, 2021)	Herodías (Paul Delaroche, 1843)
Carrie (Brian De Palma, 1976)	Madonna (Edvard Munch, 1902)			Mal de ojo (Isaac Ezban, 2022)	
La influencia (Denis Rovira, 2019)		Madre e hijo saltimbanquis (Pablo Picasso, 1905)	Sabbath de brujas (Hans Baldung, ca. 1510)	Matricidio	"Linda maestra", Los Caprichos (Francisco de Goya y Lucientes, 1799)
The Witch (Robert Eggers, 2015)	The Witch (Robert Eggers, 2015)			Thelma (Joachim Trier, 2017)	

Una característica constante en las representaciones de las brujas presenta una relación significativa alrededor del concepto de la maternidad. Desde la concepción moderna del arquetipo de la bruja a partir del *Malleus Maleficarum*, los imaginarios brujeriles han desplegado de diversas maneras toda una suerte de correlaciones determinantes y constituyentes del ser bruja a partir de las conexiones con la maternidad y lo maternal.

Es consabido que, en el fenómeno histórico de la Caza de Brujas, numerosas mujeres fueron enjuiciadas y ejecutadas en función de sus roles como sanadoras y parteras dentro de su comunidad. Su papel dentro de las prácticas sociales en el pasado no sólo implicaba una amenaza para la incipiente medicina moderna

dominada por los hombres, sino también, les permitía el conocimiento cercano e íntimo con las mujeres de su comunidad en momentos, espacios y situaciones en donde era difícil que los hombres tuvieran cabida. El halo de extrañeza, secrecía y suficiencia que rodeaba a estas dinámicas exclusivamente femeninas desató su estigmatización por parte de las instituciones masculinas y masculinizantes, hasta casi lograr su extinción, al menos, en el plano de la cultura dominante.

En representaciones de brujas como en los grabados *Sabbath de brujas* (Ca. 1510) de Hans Baldung o “Linda maestra” de la serie de los *Caprichos* (1799) de Goya, se puede apreciar a mujeres de edad avanzada fungiendo como mentoras de mujeres jóvenes, iniciándolas en prácticas brujeriles y estableciendo así una transferencia generacional de sus saberes. Mientras que esas imágenes llevaban en su concepción cierto mensaje de denuncia y reproche en contra de la corrupción de las jóvenes por parte de las ancianas abyectas, en un ejercicio de reappropriación y resignificación emancipatoria en torno a estas imágenes, esa transmisión de conocimientos se puede volver un gesto de complicidad, confianza, intimidad y apoyo entre mujeres de distintas generaciones. En varias películas con representaciones del arquetipo de la bruja en un tenor emancipador es posible ubicar este giro de significación, tal y como se puede ver en el plano de la película [Hellbender](#) (Adams, Adams y Poser, 2021) que aparece en este panel, en el que se observa a Izzy y a su madre —ambas brujas— en un intercambio de miradas a través del cual se establece una asociación y alianza entre mujeres, entre brujas y entre generaciones.

En dirección contraria al gesto emancipador y de resignificación visto en [Hellbender](#), algunas producciones cinematográficas recientes han apostado por la revitalización y permanencia del señalamiento de las mujeres más distantes en el matrilineaje —muchas veces, las abuelas— como presencias malignas que buscan corromper y destruir a las integrantes más jóvenes de sus familias. La ominosa figura de las abuelas en [La influencia](#) (Rovira, 2019) o [Mal de ojo](#) (Ezban, 2022) rememoran la desconfianza hacia las mujeres ancianas autosuficientes y conocedoras de saberes insondables.

Por otra parte, las jóvenes brujas protagonistas de películas como [Thelma](#) (Trier, 2017), [The Witch](#) (Eggers, 2015) o [Carrie](#) (De Palma, 1976) desarrollan una intensa confrontación con sus madres, quienes operan como sus antagonistas y represoras primarias al ser las portadoras y replicadoras de los atavismos sociales, culturales y religiosos que han dispuesto a las muchachas en condiciones de precariedad y opresión. Cuando tal enemistad alcance su punto límite, el matricidio se convierte en la única alternativa para la consumación de la autarquía y la expresión máxima de la liberación en contra del sistema y sus mecanismos de victimización.

Así como como en ocasiones se despliega la fatal y tensa relación entre las brujas y sus madres, también a veces aparece una funesta relación entre las brujas y su descendencia, yendo del rechazo hasta el filicidio. Desde su concepción, los imaginarios modernos en torno a las brujas han presentado el sacrificio ritual de bebés en el nombre del diablo, así como el canibalismo infantil. La descripción de ambas prácticas fue utilizada como una perversísima tergiversación por parte de inquisidores y ejecutores para abordar el aborto y los métodos anticonceptivos a los que las mujeres recurrían en el pasado para así poder ir en contra de las obligaciones e imposiciones reproductivas de la que eran sujetas. [Hagazussa](#) (Feigelfeld, 2017) muestra una de las escenas más impactantes y explícitas dentro de los imaginarios cinematográficos en torno a las brujas: la solitaria Albrun comete filicidio y después, ingiere el cadáver de su hija.

Anexo:
Lecturas

“Tres proyecciones brujeriles a través de la linterna mágica de Proust: reflexiones en torno a las interfases de proyección de imaginarios en el cine”

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v5i1.851>

“Pese a la apariencia patente del dispositivo cinematográfico a través de la presencia intrusiva de la cámara inmiscuyéndose en estos falsos “parajes prohibidos”, *Angeli bianchi... angeli neri*, al igual que la laminilla translúcida de la lámpara mágica de Proust, resultó ser un agente eficaz para la proyección de imaginarios..”
(Alavez, 2023, p.6)

“[...]las proyecciones de *The Love Witch* se “abarquillaron” a la superficie de su contexto. Así, la recurrencia a los imaginarios fílmicos del *witchploitation* de los años 1970 devino en un ejercicio político de tergiversación a través de la imagen cinematográfica, en el cual los imaginarios del pasado se llevaron a derroteros afines con las luchas feministas del siglo XXI”
(Alavez, 2022, p.11)

Autor: José Alberto Alavez Castellanos

Año de publicación: 2023

Comentario:

Utilizando como anclajes citas puntuales provenientes del pasaje de la linterna mágica descrito en *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann* (1913) de Marcel Proust, este texto se aproxima a algunos ejemplos de “proyecciones” de imaginarios brujeriles presentados en tres películas: [Angeli bianchi, angeli neri](#) (Scattini, 1970), [Virgin Witch](#) (Austin, 1972) y [The Love Witch](#) (Biller, 2016).

De acuerdo en el autor, a través del aparato cinematográfico, cuya mecánica y mística comparten la estirpe de la linterna mágica, se reincide en el carácter ilusorio y a la vez ominoso inherente a los orígenes de la lucerna mágica, es decir, se realizan reflexiones acerca de las interfases y mediaciones partícipes en las dinámicas de “proyección” del arquetipo de la bruja dentro de los imaginarios cinematográficos, no sin dejar de lado las implicaciones políticas de la imagen proyectada.

“Witchploitation: el cine como expresión contrafeminista”

DOI: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2022.n028.6222>

“Definitivamente ni *Las torturas de la inquisición* ni todo el cine que se puede definir como *witchploitation* se liberan de la escopofilia masculina y de los constructos ideológicos que les sostienen.”
(Alavez, 2022, p.69)

“Tal noción constante de lo cinematográfico [en *The Love Witch*], inevitablemente, lleva a la reflexión en torno al medio ¿Qué es lo que se ve cuando se ve una película protagonizada por una bruja joven y atractiva?”
(Alavez, 2022, p.70)

Autor: José Alberto Alavez Castellanos

Año de publicación: 2022

Comentario:

El texto plantea que durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, la imagen de la bruja fue relevante en importantes movimientos religiosos, políticos y sociales. Así, los imaginarios cinematográficos se volvieron terreno fértil para su arquetipo; uno de ellos fue el *witchploitation*, una particular expresión fílmica surgida a contracorriente del entonces incipiente feminismo posmoderno.

El artículo publicado en *Ventana Indiscreta* hace mención de varias producciones en torno a las brujas como [Häxan](#) (Christensen, 1922), [Rosemary's Baby](#) (Polansky, 1968), [The Witchmaker](#) (Brown, 1969), [Hexen bis aufs Blut gequält](#) (Armstrong, 1970), [Season of the Witch](#) (Romero, 1972), [Virgin Witch](#) (Austin, 1972), [Suspiria](#) (Argento, 1977) y [The Love Witch](#) (Biller, 2016), al tiempo que se intercalan planteamientos teóricos de Laura Mulvey para problematizar acerca de la preponderancia de la mirada masculina, el surgimiento del subgénero cinematográfico *witchploitation* y su conexión con el contexto histórico y político que lo vio nacer, así como su posible reivindicación bajo una relectura feminista, tal y como se propone en la cinta de 2016, dirigida por Anna Biller, [The Love Witch](#).

Pese al señalamiento de las expresiones contrafeministas presentes en el *witchploitation*, el autor del texto no deja de mostrar cierta condescendencia hacia al subgénero, mencionando que las películas *witchploitation* resultan dinámicas y entretenidas, aunque sean misóginas, estén mal escritas, mal dirigidas y muchas veces, también, mal actuadas.



[Virgin Witch](#) (Austin, 1972)

“Witchcraft On Screen: Living Deliciously” en *Witches, Sluts, Feminists* (pp. 111-118)

ISBN-10: 0996485279

ISBN-13: 978-0996485272

“These archetypicals descriptions [of the witches] are addicting to watch, and are often an expression of the “monstrous-femenine,” which reflects male anxieties about the female body”
(Sollée, 2017, p.111)

“The Witch does offer one ecstatic visión of an alternate universe for women to inhabit. A space to find sanctuary with other women unemcumbered by God and patriarchy, a blood-soaked, clothing-optional, ladies-only occult Paradise that's the stuff of misandrist, separatist wet dreams”
(Sollée, 2017, p.116)

Autora: Kristen J. Sollée

Año de publicación: 2017

Comentario:

El 15° ensayo dentro del libro *Witches, Sluts, Feminists* (2017) de la pluma de Kristen J. Sollée lleva por título “Witchcraft On Screen: Living Deliciously”, en él, Sollée realiza un breve recorrido temporal en el que los imaginarios cinematográficos son vinculados con expresiones y gestos del movimiento feminista. La autora señala que, a la par de que el movimiento feminista ganaba visibilidad en la década de los 60, la bruja cinematográfica comenzaba a trascender más allá de sus orígenes perversos, aunque también durante esa misma década, el arquetipo se mostraba ambivalente en el cine; por una parte, como una especie de *nueva heroína feminista*, por otra, bajo su *monstruosidad clásica*.

De acuerdo con Sollée, Con la cinta [*The Craft*](#), de 1996, se introduce el canon de la “bruja adolescente feminista”, pero desde su punto de vista, lo que parecía ser una adhesión significativa al movimiento feminista de aquellos

años, terminó convirtiéndose —al menos en el caso particular de esa película— en un círculo sexista en el que las mujeres adolescentes no pueden tomar las riendas del poder.

Al abordar películas más recientes, Solleé se enfoca particularmente en [*The Witch: A New-England Folktale*](#) (Eggers, 2015), cinta que, de acuerdo con la autora, ofrece “una visión extática de un universo alternativo habitable para las mujeres, un lugar desligado de Dios y del patriarcado, a pesar de algunas imperfecciones en su *statement* político” (p.156). El texto de Sollée, aunque presenta algunos destellos con destacable elocuencia, también posee algunos puntos discutibles y con amplios vacíos. Respecto a las películas referidas en su breve ensayo, la autora apenas hace mínimas descripciones de los guiones con tal de mostrar los argumentos muy grosso modo, mientras que el análisis, la profundización y la descripción de la imagen cinematográfica quedan completamente nulas, ya que Sollée utiliza los imaginarios cinematográficos sólo a partir de la sugerencia somera de sus marcos narrativos, pero descarta los desdoblamientos del lenguaje cinematográfico en su totalidad. En relación con su apreciación de [*The Witch*](#), aunque la autora fija una postura crítica, resultaría indispensable un mayor desarrollo de sus argumentos para que, efectivamente, se le pudiera dar justiprecio como un referente indiscutible dentro del cine feminista políticamente activo de nuestros días.

Bell, Book and Camera: A Critical History of Witches in American Film and Television

ISBN-13: 978-1476662527

“The witch archetype exists in a type of liminal space, where she has been used and used again as both a tool of oppression and an inspiration for self-making.”

(Greene, 2018, p.2)

“The witch's existence is so basic within human society that she will continue to shift as culture does in relation to gender politics, religiosity, sexuality, and the power of the individual within society”

(Greene, 2018, p.210)

Autora: Heather Greene

Año de publicación: 2018

Comentario:

Bell, Book and Camera: A Critical History of Witches in American Film and Television es uno de los pocos libros que, en su totalidad, aborda las apariciones del arquetipo de la bruja en el cine. El trabajo de Heather Greene destaca por su labor de catalogación al incluir más de 200 películas y algunas series de televisión realizadas en los Estados Unidos entre 1896 y 2016.

La presentación de las producciones en riguroso orden cronológico facilita la utilización del libro como una guía panorámica muy útil para la localización de producciones estadounidenses de cualquier época. No obstante, como es de esperarse en un trabajo con un corpus de obras tan extenso, la autora no lleva a cabo un análisis a profundidad de cada una de las películas; de hecho, la enorme mayoría de las producciones apenas y reciben una mención o una brevísima descripción de un par de líneas dentro de las 243 páginas que constituyen el texto.

Un aspecto que resulta un tanto cuestionable de la investigación de Greene, es que ésta se centre únicamente en la revisión de producciones estadounidenses bajo la justificación de que el trabajo pretendió trazar una

red de interconexiones entre la industria fílmica, las creaciones artísticas y las audiencias exclusivamente dentro de los Estados Unidos. Es posible que tal mirada sumamente restrictiva haya cerrado la posibilidad de identificación de afinidades, desencuentros e influjos con producciones cinematográficas de otros países, lo que bien pudiera haber devenido en descubrimientos o cuestionamientos interesantes en relación con las dinámicas del colonialismo y la globalización en el ámbito de las transferencias culturales a través de los *mass media*.

“«Witches», «Bitches» or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema”

ISSN: 2397-8791

“Though she seems to be a powerful figure for feminists, the witch in horror cinema continues to signal her origins as a figure used to delegitimise powerful women”
(Buckley, 2019, p.24)

“I have argued that Eggers’ modern folk horror film does nothing to stabilize or affirm the witch as a feminist icon. She remains one of horror cinema’s most ambivalent figures, in part because she is the amalgamation of fictional and non-fictional histories and myths. As a piece of folk horror cinema, *The Witch* deepens the ambiguity of its central figure, offering the witch variously as a symbol of female desire, female power, patriarchal fear and patriarchal power.”
(Buckley, 2019, p.38)

Autora: Chloé Germaine Buckley

Año de publicación: 2019

Comentario:

De acuerdo con la autora del texto, el cine de horror se ha encargado de formar una imagen ambigua de la bruja, la cual resulta problemática para el feminismo y su intento por subvertir o desestabilizar símbolos misóginos.

Dentro del cine de brujas, aquellas cintas inspiradas en los textos “antiguos” generalmente reiteran una representación completamente negativa del personaje, mientras que aquellas que evitan la citación particular a esos textos abren la posibilidad a representaciones menos desfavorecedoras para las brujas (y por ende, para las mujeres).

Buckley menciona que en *The Wicker Man* (Hardy, 1973) se pueden visibilizar las múltiples miradas confusas que circundaban en ese tiempo respecto

a la brujería. Las mismas contradicciones se manifiestan en cuanto al posicionamiento político de la cinta, a veces de carácter feminista, a veces misógino.

En relación con [The Witch](#) (Eggers, 2015) Chloé Germaine Buckley sostiene que esta película ha recibido una “sobre-interpretación feminista”, que probablemente no corresponda a la de la mayoría de las audiencias. De acuerdo con la autora del texto, muchas de las situaciones expuestas son el eco de lo presentado en otras cintas situadas en el s.XVII, las cuales, a su vez, se fundamentan en los textos fundacionales del arquetipo de la bruja (los cuales surgieron a partir de la mirada misógina masculina). Por lo que Buckley declara osadamente que [The Witch](#) no se libera por completo de un posicionamiento político más bien abierto y ambivalente. Asimismo, el satanismo presentado en [The Witch](#), en el que las figuras se reúnen en torno a la adoración del diablo, puede ser interpretado como una estructura que, a pesar de ser contracultural, termina funcionando en un orden patriarcal.



[The Witch](#) (Eggers, 2015)

“A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas”

DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2019v72n1p175>

“[...] a recorrência da comicidade para retratar o lado bom das bruxas. Talvez como forma de distanciá-las da atmosfera de terror, a comédia sirva como estilo preferido para essa representação. Jennifer, Samantha, Endora, Alexandra, Jane, Sukie e Elvira fazem o público rir como forma de aproximação e aceitação da bruxa, mais uma vez, como parte da sociedade.”

(Kutelak Dias y Urias Cabreira, 2019, p.189.)

“Assim, percebemos que em nossa era contemporânea é possível constatar releituras de um feminino marcadamente sombrio e desfigurado pelo poder patriarcal de nossas sociedades. No entanto, tais releituras podem acabar retornando ao estado mais perverso que, assim como Satanás, perseguem e espreitam a sociedade e a cultura popular que recria tal imaginário.”

(Kutelak Dias y Urias Cabreira, 2019, p.192.)

Autoría: Bruno Vinicius Kutelak Dias y Regina Helena Urias Cabreira

Año de publicación: 2019

Comentario:

De acuerdo con Kutelak y Urias, en el pasado remoto, lo femenino era visto como fuerza fundamental para lograr la supervivencia. Desde su perspectiva, los desacuerdos entre lo masculino y lo femenino, se remontan a los orígenes civilizatorios del pueblo sumerio (ca. 4,000 a.C.). A pesar de cierta desmitificación de la Diosa Madre, tanto griegos como romanos perpetraron tradiciones antiguas en torno a deidades que conservaban un carácter mágico en celebraciones que, en el futuro, habrían de equipararse al Sabbath de las brujas. Tales fiestas se llevaban a cabo en la noche, lo que también preludiaría los encuentros satánicos nocturnos de las brujas.

Con el ascenso del cristianismo, las deidades femeninas se fueron desdibujando y a la par, la inteligencia y autonomía psicológica de las mujeres se fue menospreciando, lo que supuestamente las hizo más susceptibles a ser tentadas por el diablo y, por ende, convertirse en brujas.

Respecto al cine, según el autor y la autora del texto, con la Bruja Malvada del Oeste de *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939), se enfatiza el funcionamiento del trinomio fealdad + vejez + maldad como parte esencial de la configuración del arquetipo de la bruja. Mientras que las brujas que no fueran ni feas, ni viejas, iban a presentar, generalmente, una moralidad positiva, como es el caso de Jennifer en *I Married a Witch* (Clair, 1942). Mientras que, en películas como *Elvira: Mistress of the dark* (1988) o *The Witches of Eastwick* (Miller, 1987), se trastoca la fealdad inherente a las brujas, pero su belleza, sensualidad y erotismo también acarrearán pecaminosidad a través de la lujuria y la lascivia (una moralidad inferior a la masculina).

En el cine, la bondad de las brujas se presenta mediante la comedia, mientras que su maldad, mediante el horror.

En la década de los 90 surgen los materiales audiovisuales que presentan a la “bruja adolescente” con películas y series como *Sabrina*, *The Teenage Witch* (1996), *The Craft* (Fleming, 1996) y *Buffy, The Vampire Slayer* (1997). Los autores identifican que el advenimiento de las brujas adolescentes está ligado al boom del movimiento Wicca en la década previa, generando así un vínculo más cercano al neo-paganismo que al satanismo.

Para el siglo XXI, comienza a diluirse la relación entre fealdad y maldad en el arquetipo cinematográfico de la bruja con películas como *Maléfica* (Roth, 2014) o *Into The Woods* (Marshall, 2014).



Filmografía

Adams, J., Adams Z. y Poser, T. (directores). (2021). *Hellbender* [Película]. EUA: Wonder Wheel Productions.

Agüero, P. (director). (2020). *Akelarre* [Película]. España, Francia y Argentina: Kowalsky Films.

Argento, D. (director). (1977). *Suspiria* [Película]. Italia: SEDA Spettacoli S.p.A.

Argento, D. (director). (1980). *Inferno* [Película]. Italia: 20th Century Fox.

Argento, D. (director). (2007). *La terza madre* [Película]. EUA e Italia: Sky, Turin film comission, Myriad Pictures.

Armstrong, M. (director). (1970). *Hexen bis aufs Blut gequält* [Película]. Austria: Aquila Film Enterprises.

Artigot, R. (director). (1972). *The Witches Mountain* [Película]. España: Azor Films.

Austin, R. (director). (1972). *Virgin Witch*. Reino Unido: Univista Production, LTD.

Bava, M. (director). (1960). *La maschera del demonio* [Película]. Italia: Galatea-Jolly Film.

Bellocchio, M. (director). (1988). *La visione del Sabba* [Película]. Italia y Francia: BAC Films.

Bible, S. (directora). (2020). *The Witch of Kings Cross* [Película documental]. Australia: Journeyman Pictures.

Biller, A. (directora). (2016). *The Love Witch* [Película]. EUA: Oscilloscope Laboratories

Bolognini, M., De Sica, V., Pasolini, P., Rossi, F. y Visconti, L. (directores). (1967). *Le Streghe* [Película]. Italia: Dino De Laurentiis Cinematografica.

Brown, W. O. (director). (1969). *The Witchmaker* [Película]. EUA: Las Cruces-Arrow.

Broke, V. D. (director). (1908). *The Witch* [Cortometraje]. EUA: Vitagraph.

Buchanan, L. (director). (1964). *The Naked Witch* [Película]. EUA: Alexander Enterprises.

Callahan, E. (directora). (2020). *Witch Hunt* [Película]. EUA: Defiant Studios; Kodiak Pictures.

Capone, A. (director). (1989). *Streghe* [Película]. Italia: Numero Uno International; United Entertainment Corporation.

Castruita, A. (director). (2022). *I Am a Witch* [Película documental]. EUA: Imperial Films.

Cervi, T. (director). (1970). *Il delitto del diavolo* [Película]. Italia y Francia: Flavia Cinematografica; Calrton Film Export; Labrador Film.

Christiensen, B. (director). (1922). *Häxan* [Película]. Suiza y Dinamarca: Svensk Filmindustri.

Clair, R. (director). (1942). *I Married a Witch* [Película]. EUA: Paramount Pictures.

Corman, R. (director). (1957). *The Undead* [Película]. EUA: Balboa Productions.

Cossio, E. y Kosan, H. (directoras). (2019). *La Bruja* [Cortometraje]. EUA: Pan Dulce Productions.

Cottrell, W., Hand, D., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P. y Sharpsteen, B. (directores). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Película animada]. EUA: Walt Disney Pictures.

Craven, W. (director). (1978). *Sumer of Fear* [Película]. EUA: Feature Films; Finnegan Associates; Inter Planetary Productions Corporation.

Dawley, J.S. (director). (1909). *Hansel and Gretel* [Cortometraje]. EUA: Edison.

De la Iglesia, A. (director). (2013). *Las brujas de Zugarramurdi* [Película]. España: Enrique Cerezo P.C.; La Ferme! Productions.

De Palma, B. (director). (1976). *Carrie* [Película]. EUA: Two Pines Entertainment.

Díaz, J. (director). (1968). *Atacan las brujas* [Película]. México: Fílmica Vergara Cinecomisiones .

DeMille, C. B. (director). (1917). *Joan the Woman* [Película]. EUA: Paramount Pictures.

Deren, M. (directora). (1944). *Witch's Cradle* [Cortometraje]. EUA: Maya Deren; Marcel Duchamp.

Dreyer, C. Th. (director). (1943). *Vredens dag* [Película]. Dinamarca: Palladium.

Dunne, G. (director). (1998). *Practical Magic* [Película]. EUA: Village Roadshow Pictures.

Eggers, R. (director). (2015). *The Witch: A New-England Folktale* [Película]. EUA y Canadá: A 24 Films; Universal Pictures.

Emerson, J. (director). (1916). *Macbeth* [Película]. EUA: Reliance Film Co.

Ephron, N. (directora). (2005). *Bewitched* [Película]. EUA: Columbia Pictures; Red Wagon Entertainment.

Ezban, I. (director). (2022). *Mal de ojo* [Película]. México: Film Tank; Cinépolis; Cinema Máquina; Eficine 189; Red Elephant Films.

Farina, C. (director). (1973). *Baba Yaga* [Película]. Italia y Francia: 14 Luglio Cinematografica; Simone Allouch.

Feigelfeld, L. (director). (2017). *Hagazussa* [Película]. Alemania y Austria: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin; Retina Fabrik.

Flaherty, A. (director). (1922). *Nanook of the North* [Película documental / docuficción]. EUA: Pathé Exchange.

Fleming, A. (director). (1996). *The Craft* [Película]. EUA: Columbia Pictures.

Fleming, V. (director). (1939). *The Wizard of Oz* [Película]. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Fletcher, A. (directora). (2022). *Hocus Pocus 2* [Película]. EUA: Walt Disney Pictures.

Gillett, B. (director). (1932). *Babes in the Woods* [Cortometraje animado]. EUA: Walt Disney Pictures.

Gordon, S. (director). (1991). *The Pit and the Pendulum* [Película]. EUA: Full Moon Features.

Gorsky, E. (director). (2021). *Witch Hunt* [Cortometraje]. EUA: Producción independiente.

Guadagnino, L. (director). (2018). *Suspiria* [Película]. EUA y Italia: Amazon Studios.

Gutiérrez, D.S. (director). (2020). *La bruja* [Película]. México: Empire Ants Films; Beauty War Films.

Haggard, P. (director) (1971). *The Blood on Satan's Claw* [Película]. Reino Unido: Tigon Pictures; Cannon Films.

Hayers, S. (director) (1962). *Night of the Eagle* [Película]. Reino Unido: Anglo-Amalgamated Productions.

Hessler, G. (director) (1970). *Cry of the Banshee* [Película]. Reino Unido: American International Pictures.

Hytner, N. (director) (1996). *The Crucible* [Película]. EUA: 20th Century Fox

Jones, C. M. (director). (1954). *Bewitched Bunny* [Cortometraje animado]. EUA: Warner Bros.

Keene N. (directora). (1990). *Einitréð* [Película]. Islandia: Rhino Entertainment Company.

Leroy, J. (director). (2005) *The Witch's Sabbath* [Película]. EUA: Brain Damage Films.

Lister-Jones, Z. (directora). (2020). *The Craft: Legacy* [Película]. EUA: Columbia Pictures; Blumhouse Productions; Red Wagon Entertainment

Lommel, U. (director). (1983). *The Devonville Terror* [Película]. EUA: Motion Picture Marketing; Embassy Pictures.

López Moctezuma, J. (director). (1977). *Alucarda: la hija de las tinieblas* [Película]. México: Yuma Films.

Matthews, R. (directora). (2020). *Witches of Amityville* [Película]. Reino Unido: Proportion Productions.

Méliès G. (director). (1901). *Chez la sorcière* [Cortometraje]. Francia: Star Film.

- Messmer, O. (director). (1927). *Switches Witches* [Cortometraje animado]. EUA: The Bijou Films Inc.
- Michel, A. (director). (1956). *La Sorcière* [Película]. Francia y Suecia: Films Metzger et Woog; Léna Productions; Nordisk Tonefilm.
- Mikels, T. V. (director) (1973). *Blood Orgy of the She Devils* [Película]. EUA: Occult Films.
- Miller, G. (director) (1987). *The Witches of Eastwick* [Película]. EUA: Warner Bros; The Guber-Peters Company; Kennedy Miller Productions.
- Miyazaki, H. (director) (1989). *Majo no Takkyūbin* [Película animada]. Japón: Studio Ghibli.
- Moxey, J. (director) (1960). *The City of Dead* [Película]. Reino Unido: British Lion.
- Murnau, F. W. (director) (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Película]. Alemania: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal; Prana-Film GmbH.
- Myrick, D. y Sánchez, E. (directores) (1999). *The Blair Witch Project* [Película]. EUA: Haxan Films.
- Naschy, P. (director) (1976). *Inquisición* [Película]. España: Ancla Century Films; Anubis Films.
- Noé, G. (director). (2019). *Lux Æterna* [Película]. Francia: Vixens.
- Nyoni, R. (directora). (2017). *I Am Not a Witch* [Película]. Zambia, Reino Unido, Francia y Alemania: Curzon Artificial Eye.
- Ortega, K. (director). (1993). *Hocus Pocus* [Película]. EUA: Walt Disney Pictures.
- Okumura, Y. (directora). (2019). *Basic Witch* [Cortometraje]. EUA: World War Seven Studios; Suzu Productions.
- Paéz-Cubells. M. (director). (2019). *Bruja* [Película]. Argentina: Chiaroscuro Entertainment
- Palmer, L. (directora). (2022). *Halloween Obsessed: The Misconception of Witches* [Película documental]. EUA: Runaway Productions.

- Peyrard, S. (directora). (2020). *Les Sorcières à Hollywood* [Película documental]. Francia: Desktop Entertainment; Kali Pictures; Wichita Films.
- Polansky, R. (director). (1968). *Rosemary's Baby* [Película]. EUA: Paramount Pictures.
- Pryce, C. (director). (2008). *The Good Witch* [Película]. Canadá y EUA: Whizbang Films; Lee Distribution.
- Quine, R. (director). (1958). *Bell, Book and Candle* [Película]. EUA: Columbia Pictures.
- Ray, F. O. (director). (1998). *Little Miss Magic* [Película]. EUA: Firebird International.
- Reeves, M. (director). (1966). *The She Beast* [Película]. Reino Unido e Italia: Miracle Films; Cineriz.
- Reeves, M. (director). (1968). *Witchfinder General* [Película]. Reino Unido: Tigon Pictures.
- Refn, N.W. (director). (2016). *The Neon Demon* [Película]. Francia, Dinamarca y EUA: Space Rocket Nation; Gaumont Film Company; Wild Bunch.
- Riefenstahl, L. (directora). (1932). *Das blaue Licht* [Película]. Alemania: Agfa Film Corporation.
- Roberson, J. W. (director). (1982). *Superstition* [Película]. EUA: Almi Pictures.
- Roeg, N. (director). (1990). *The Witches* [Película]. Reino Unido, EUA y Canadá: Warner Bros Pictures.
- Romero, G. (director). (1972). *Season of the Witch* [Película]. EUA: The Latent Image.
- Rouleau, R. (director). (1957). *Les Sorcières de Salem* [Película]. Francia y Alemania: Films Borderie; Deutsche Film AG.
- Rovira, D. (director). (2019). *La influenza* [Película]. España: Mogambo; Nadie es perfecto.
- Rozas, A. (director). (2015). *Una noche de brujas* [Cortometraje]. Chile: CineMueve.

Scattini, L. (director). (1970). *Angeli bianchi... angeli neri* [Película]. Italia: Produzioni Atlas Cinematografica.

Sena, D. (director). (2011). *Season of the Witch* [Película]. EUA: Saturn Films.

Schroeder, F. (directora). (2021). *Daughters of Witches* [Cortometraje]. EUA y México: 20th Digital Studios.

Simpson, J. (directora). (1996). *Little Witches* [Película]. EUA y Canadá: Le Monde Entertainment; Planet Productions.

Sonoda, W. P. (director). (2006). *Five Girls* [Película]. Canadá: Peace Arch Entertainment Group.

Taboada, C.E. (director). (1986). *Veneno para las hadas* [Película]. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Tákács, T. (director). (1996). *Sabrina the Teenage Witch* [Película]. EUA: Kathryn Wallack Productions; Once and Future Films; Hartbreak Films; Viacom Productions; Showtime Networks

Turnbull, M. (directora). (1916). *Witchcraft* [Película]. EUA: Paramount Pictures.

Turner, O. (director). (1910). *The Wonderful Wizard of Oz* [Cortometraje]. EUA: Selig Polyscope Company.

Traynor, P. (director). (2007). *Witches Night* [Película]. EUA: Hay Moon.

Trier, J. (director). (2017). *Thelma* [Película]. Noruega: Svensk Filmindustri.

Urueta, C. (director). (1962). *El espejo de la bruja* [Película]. México: Cinematográfica S.A.; Producciones ABSA.

Vávra, O. (director). (1970). *Kladivo na čarodějnice* [Película]. Checoslovaquia: Filmové studio Barrandov.

Vuillin, T. (director). (2021). *Witches* [Cortometraje animado]. Francia: Stim Studio.

Walker, D. (director). (1989). *Teen Witch* [Película]. EUA: Trans World Entertainment.

West, R. B. (director). (1913). *The Witch of Salem* [Cortometraje]. EUA: NY Motion Picture Co.

Wiene, R. B. (director). (1922). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Película]. Alemania: Decla-Bioscop.

Yamamoto, E. (director). (1973). *Kanashimi no beradonna* [Película animada]. Japón: SpectreVision; Mushi; Nippon Herald Films.

Zemeckis, R. (director). (2020). *The Witches* [Película]. EUA: Warner Bros Pictures.

Zombie, R. (director). (2013). *The Lords of Salem* [Película]. EUA, Reino Unido y Canadá: Alliance, Automatik Entertainment; Blumhouse Productions, Haunted Movies; IM Global.



GUIGNOL
DE PARIS

PROSTITUTION

Bibliografía

GRACIE

- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. México: CIEG-UNAM.
- Alavez Castellanos, J. (2022). Witchploitation: el cine como expresión contrafeminista. *Ventana Indiscreta*, 28(028), 64-70.
<https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2022.n028.6222>
- Alavez Castellanos, J. (2023). Tres proyecciones brujeriles a través de la linterna mágica de Proust: reflexiones en torno a las interfases de proyección de imaginarios en el cine. *Designio*, 5(1), 1–12. <https://doi.org/10.52948/ds.v5i1.851>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética Del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Briefel, A. (2019). Devil in the Details: The Uncanny History of The Witch (2015). *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television*, 49(1), 4–20.
- Buckley, C.G. (2019). Witches, “Bitches” or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema. *Revenant: Creative and Critical Studies of the Supernatural*, (4), 22–42.
 Recuperado de: <http://www.revenantjournal.com/contents/witches-bitches-or-feminist-trailblazers-the-witch-in-folk-horror-cinema-chloe-germaine-buckley/>
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Ciudad de México: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Ciudad de México: Paidós.
- Braxton R. y Meyers T. (2015). *Realizing the Witch: Science, Cinema, and the Mastery of the Invisible*. New York: Fordham University Press
- Castañeda, P. (2008). *Metodología de la investigación Feminista*. Guatemala: Fundación Guatemala, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Coll-Planas, G. (2011). *La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans*. Barcelona: Egales.

- Chollet, M. (2019). *Brujas ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* (Primera ed). Barcelona: S.A. Ediciones B.
- Creed, B. (1993) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London; New York: Routledge.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Eller, C. (1993). *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston, EUA: Beacon.
- Foucault, M., Morey, M., & Allendesalazar, M. (2008). *Tecnologías del yo : y otros textos afines*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Gubern, R. (1986). Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea, *Revista Análisi*, nº 9, pp. 33-40.
- Greene, H. (2018). *Bell, Book and Camera: A Critical History of Witches in American Film and Television*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers.
- Haskell, M. (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Herrero, A. (2017). Ecofeminismos: apuntes sobre la dominación gemela de mujeres y naturaleza. *Ecología política*, (54), 20-27.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

- Kutelak Dias, B. V., y Urias Cabreira, R. H. (2019). A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 72(1), 175–198.
- Kramer Inquisitoris, Heinrich y Sprenger, J. (2004 [1486]). *Malleus Maleficarum*. Valladolid, España: Editorial MAXTOR.
- Lauretis, T. de. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Lauretis, T. de. (1992). *Alicia ya no*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lauretis, T. de. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- López Villar, R. (2019). Prototipos brujescos televisivos como posibles continuadores de estereotipos femeninos tradicionales. El caso de “American Horror Story: Coven” (2013) y “Apocalypse” (2018). *Investigaciones Feministas*, 10(2), 315–331.
- López, N. (2013). El principio del montaje en Walter Benjamin. *Revista Linds. Estudios sociales del arte y la cultura*, No.6.
- Mac, P. (2007). *Cinema Salem - A Cinematic Guide to the Witch City*. Montgomery, Alabama: E-BookTime.
- McDonagh, M. (2010). *Broken Mirrors, Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. Minesota: University of Minnesota Press.
- Michelet, J. (2004). *La bruja. Una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp.364-377). Madrid: Ediciones AKAL.

- Rodríguez Blanco, S. (2015). *Palimpsestos mexicanos. Apropiación, montaje y archivo contra la ensoñación*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rosen, M. (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Coward, McCann, and Geoghegan.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de Baja California, Facultad de Artes.
- Sandoval, Ch. (2015). *Metodología de la emancipación*. México: PUEG-UNAM.
- Sobchack, V. C. (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Calif.; London: University of California Press.
- Solleé, K. J. (2017). *Witches, Sluts, Feminists*. Berkeley: ThreeL Media.
- Schulze, J. (n.d.). The ornamental and the monstrous: Exploring feminine architecture in dario argento's *suspiria* (1977). *Horror Studies*, 10 (1), 73–85.
- Urueña Calderón, J. F. (2017). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin: un método alternativo para la representación de la violencia*. Editorial Universidad del Rosario.
- Varela, N. (2017). El tsunami feminista. *Nueva sociedad*, (286), 93-106.
- Warburg, A., & Mielke, J. C. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.